

El paisaje urbano en el cine

Antonino GONZÁLEZ MONCLÚS

I.E.S. Infanta Elena. Galapagar (Madrid)
jumicato@gmail.com

RESUMEN

El cine narrativo comercial utiliza, entre los escenarios necesarios para representar sus historias, lugares que van creando imágenes comunes que tienen un gran impacto social. La ciencia del paisaje, estudiada por la geografía moderna, ofrece conceptos y métodos que ayudan a entender la importancia cultural de la descripción de los paisajes por diferentes medios, literarios, pictóricos, fotográficos y cinematográficos. Los modernos estudios sobre medios de comunicación de masas ofrecen métodos de análisis de películas que pueden ayudar a valorar las características narrativas y formales de los filmes. El presente artículo trata de analizar la relación entre cine y paisaje, mostrando un modelo que incluye diferentes tipos de funciones narrativas que puede tener el paisaje urbano en el cine, exponiendo algunos ejemplos y ofreciendo una manera de estudiar esta relación que permita posteriores trabajos de investigación.

Palabras clave: geografía, paisaje, ciudad, cine, paisaje urbano.

ABSTRACT

Narrative commercial films use places that create common images and have a great social impact, among the settings needed to represent their stories. Landscaping studies by modern geography, offer methods and concepts that help to understand the cultural importance of landscapes, using different means, such as literature, painting, photography and cinematography. Present mass-media studies offer film analysis methods that may be useful when evaluating narrative and formal aspects of films. The present paper aims to study the relationship between film and landscape, proposing a model composed by several types of narrative functions that urban landscapes play in films. It also includes some examples and provides a methodology of studying this relationship that will enable further research projects.

Keywords: geography, landscape, city, cinema, film, urban landscape.

La relación entre paisaje y cine puede abordarse desde muchos puntos de vista. En el presente artículo se describen algunas maneras de tratar esta relación y se propone un método para analizar cómo se describen los paisajes urbanos en el cine. Se empieza definiendo algunas ideas que provienen de ciencias diferentes y que son el fundamento de este trabajo.

El concepto paisaje, tal y como lo entendemos en la actualidad, como un conjunto ordenado, como unidad, surge en los años finales del siglo XVIII, durante el movimiento romántico. En ese momento, científicos y artistas van creando un léxico propio, adaptando términos de otros campos del saber, para poder explicar mediante palabras tanto las características físicas de los lugares descritos como las sensaciones que producen, en un intento de aunar descripción y sentimiento.

Durante todo el siglo XIX, los artistas (sobre todo escritores y pintores) desarrollan maneras para abordar esta nueva temática. Sus aportaciones son intensas e importantes. Como expresa Nicolás Ortega, existen dos dimensiones en la visión moderna del paisaje: la descriptiva (la vertiente científica o explicativa, de carácter más objetivo) y la sentimental (el lado artístico o estético, la faceta comprensiva, de índole más subjetiva) (Ortega 2006).

En el desarrollo de esta nueva forma de ver el mundo, y por lo tanto de esta nueva geografía, existe una unión con las corrientes intelectuales decimonónicas. La aparición de nuevos medios de captación y reproducción de imágenes desde mediados del siglo XIX, como la fotografía y el cine, ampliará la capacidad de representar la realidad y difundir de manera masiva su descripción.

La geografía más actual continúa trabajando e investigando el concepto de paisaje, y lo toma como objeto de estudio porque permite integrar, junto a muchos de los aspectos de la geografía más tradicional, ideas, metodologías y maneras de describir más acordes con las corrientes intelectuales actuales y con la necesidad de aplicación de los

conocimientos geográficos. El estudio del paisaje nos permite trabajar con los elementos visibles que facilitan el entendimiento de ciertos procesos y, además, la organización, la lógica de los mismos.

El cine, como medio de representación que es, tiene la capacidad de mostrar acciones y situaciones y permite reflejar rasgos importantes de diferentes paisajes, relacionándolos con aspectos que son objeto de estudio de la geografía actual, como la población, las comunicaciones, la industria, el comercio, etc.; así como las actividades que se desarrollan en ellos. El cine, como otras manifestaciones artísticas, describe paisajes a partir de los que encuentra en su entorno y los que recrea mediante escenarios artificiales. En ambos casos crea unos estereotipos de gran calado social. Conocemos el mundo cercano con nuestros sentidos, y el más lejano, a través de medios de comunicación de masas, como el cine.

Para estudiar los diferentes paisajes descritos por el cine podemos utilizar, para empezar, la división tradicional que se utiliza en geografía: paisaje natural, rural y urbano. Esa división, a pesar de sus defectos, permite estudiar con más detalle la representación que aparece en el cine de cada tipo de paisaje.

Respecto a su representación dentro de las películas, podemos estudiar dos vertientes: la primera, la función que tienen los paisajes en la estructura narrativa de la película; y la segunda, las formas propias del cine que se utilizan para describir dichos paisajes. Para ello necesitaremos conocer los estudios existentes sobre análisis cinematográfico, así como ciertos aspectos pertinentes sobre la producción y distribución de películas.

En el caso de la presente intervención, dada la brevedad de la misma, nos ceñiremos solamente a un tipo de paisaje: el urbano. Realizaremos el análisis sobre la función que tiene dicho paisaje en la narración fílmica, aunque podremos esbozar algún pequeño aspecto sobre la manera de describirse algunos de los paisajes.

Dividiremos la intervención en varios bloques:

- Descripción del marco teórico en que baso el presente estudio.
- La metodología de trabajo que planteo.
- Muestra de una serie de ejemplos, que permitan contrastar estas ideas.

Marco teórico

Para acotar el objeto de estudio, pondremos límites al mismo. En primer lugar, nos ceñiremos solamente a los paisajes urbanos. Dentro de este tipo de paisaje solamente trataremos los que describen situaciones contemporáneas (entendiendo por contemporáneas las que recrean lugares que no exceden en más de cuarenta o cincuenta años de distancia al momento de la producción de la película). Y solamente utilizaremos los que aparecen en el cine comercial narrativo, desestimando conscientemente trabajos muy importantes en otros tipos de cinematografía, como la documental, la educativa, la familiar, la publicitaria, la industrial, etc.

Si estudiáramos alguno de los tipos de películas que estamos dejando fuera del estudio, como la reconstrucción de paisajes históricos, es muy posible que necesitáramos otros métodos y, por supuesto, obtendríamos otras conclusiones.

Si utilizáramos las producciones de televisión (series, noticiarios, concursos), también es posible que encontráramos conclusiones muy interesantes. Y, seguramente, estudiar las descripciones de paisajes en las producciones audiovisuales más masivas, las de mayor influencia en el público, tenga cada vez más interés.

Las ideas previas de las que se parte en este trabajo son las siguientes:

- El cine narrativo comercial es hijo de la novela decimonónica, a la que trata de imitar para ser considerado arte. Se basa en el desarrollo de una trama, con una serie de acciones secuenciadas, la aparición de unos personajes que interactúan en la historia y la aparición de escenarios que varían su importancia dependiendo de la narración y de la dificultad en la producción.
- Respecto a la utilización de películas comerciales como material para el aprendizaje de algunos campos del saber se ha escrito mucho, sobre todo en

cuanto a la selección y metodología para su uso en el ámbito educativo. Y son muchos los profesores que utilizan películas comerciales como apoyo a su tarea docente, como herramienta auxiliar. Aunque en muchas ocasiones no es fácil su uso en ciertos ámbitos científicos.

Es evidente el método mayoritario en ciencias como la historia, porque hay películas que narran hechos históricos o vidas de personajes importantes. La descripción de ciertos momentos de la historia, aunque no tengan el rigor necesario, pueden servir de motivación para el trabajo docente. En otras disciplinas, como el estudio de otras culturas, de idiomas, de filosofía o de música, también parece fácil su utilización.

Podríamos decir que cada disciplina necesita adecuar este recurso de manera específica y que no en todos los casos se puede utilizar el argumento como elemento de trabajo.

En algunas materias, como arte o geografía, no parece que existan películas adecuadas en su concepción original, y parece que sólo podemos utilizar el "escenario" y los "decorados" que, en muchísimos casos, podríamos considerar inadecuados. Hay que buscar una metodología de trabajo apropiada para estos ámbitos científicos.

Respecto a la falsedad de escenarios y decorados, citaré algunos ejemplos de grandes desajustes entre el paisaje que se muestra y el paisaje donde transcurre la historia. Los casos más destacados suelen corresponder con películas que tratan de recrear situaciones de hace mucho tiempo. En la película *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004), la ciudad de Troya fue recreada en países andinos. En ella, aparecen dentro de la ciudad animales como llamas o alpacas, que evidentemente no corresponden a la verdadera Troya. En esta misma película, el sol aparece frente a la costa o tierra adentro, según le interesa a la estética del guionista o del director, independientemente de que la acción se desarrolle al amanecer o al anochecer, o que los lugares que se muestran estuviesen en oriente u occidente.

Las localizaciones de la película *El Cid* (Anthony Mann, 1961), que probablemente se hicieron en España por cuestiones económicas, ya que también se hicieron en nuestro territorio otras reconstrucciones históricas, presentan errores tan graves como localizar al personaje en La Pedriza del Manzanares y alrededor del castillo de Manzanares el Real, construido cuatro siglos después de los hechos relatados, o la inadecuada elección de Peñíscola, encaramada en un peñón junto a una gran playa, como escenario que representa a Valencia, ciudad medieval alejada unos cuantos kilómetros del Mediterráneo.

Por todo ello pensamos que no solamente no hay películas sobre geografía, sino que los aspectos que aparecen en las películas no suelen ser muy adecuados, ya que normalmente están definidos en función de los criterios de producción y, en el caso del cine norteamericano "estilo Hollywood", suele evitarse trabajar en exteriores. Éstos suelen aparecer al inicio de la película y se encarga su filmación a empresas especializadas, ajenas al guionista o al director.

Veamos un caso excepcional: En la película *Caro Diario* (Nanni Moretti, 1993), que está dividida en tres historias diferentes, su guionista y director nos describe en el primer episodio su visión de Roma utilizando muchos recursos formales del cine documental, apartándose en muchos aspectos de las producciones narrativas convencionales. Sobre todo, presenta un aspecto de película documental para el espectador que espera "una historia" tradicional. Por ello la considero una excepción y no la utilizaré como ejemplo en la exposición posterior, aunque creo que podremos obtener de ella algunas ideas importantes.

Se aparta del modelo más general que estoy definiendo porque es, en cierto modo, una película "de geografía". Creo que el interés de Nanni Moretti por hacer una película "monográfica" sobre su visión del paisaje urbano de Roma no es cuestión de casualidades. En un momento de la propia película el protagonista, que es también director y guionista, nos dice "deberían hacerse películas de baile, no simplemente películas donde además se baile".

Dejando esta interesante película y aceptando la idea de que no hay películas sobre geografía, pasaremos a mostrar ejemplos de cómo se describen los paisajes en las películas "no de geografía".

Los dos tipos de análisis ya citados son: la función que tiene el paisaje en la narración, y la manera en que se describe ese paisaje (elementos expresivos cinematográficos utilizados para la descripción).

El primero definirá los tipos de películas seleccionadas; sobre el segundo solamente haremos alguna pequeña referencia.

Metodología de trabajo

El método de trabajo que planteo lo he utilizado en los últimos años en varios trabajos de investigación y creo que puede servir de referencia a las personas que deseen hacer análisis similares. A continuación justifico los planteamientos básicos.

Considero que un análisis cinematográfico debería hacerse con las películas completas, porque creo que no las debemos fragmentar y observar de manera diferente a cómo fueron planteadas. Esta idea previa debería mantenerse, sobre todo si estamos valorando la función de dichos paisajes en la estructura narrativa.

Aún así, en este artículo utilizaré fragmentos de las mismas, porque es evidente la imposibilidad de explicar varias películas completas en el espacio de que disponemos. Por eso contaré la trama narrativa, al menos hasta el punto en que analicemos el fragmento. En muchos casos, utilizo los inicios, que facilitan entender la función que el paisaje posee en la historia que se cuenta sin necesidad de explicaciones verbales.

La utilización de fragmentos de películas es un método recomendado por muchos analistas cinematográficos, sobre todo cuando, como en este caso, queremos exponer un análisis comparativo entre varias producciones.

El siguiente estudio que debería hacerse es el análisis de cómo se utilizan los recursos fílmicos para describir ese paisaje: escenarios, noche o día, angulaciones de cámara, escala de encuadres, duración de los planos, movimientos internos o externos, la relación entre sonido e imagen, el tipo de músicas utilizadas, el sonido ambiente, etc.

Sería un trabajo pormenorizado y muy técnico, y queda fuera de la presente intervención. Tendría que hacerse con pocas películas, tratando de ver si existe un *estilo*, una manera de describir los paisajes según su función narrativa en la película, y otras características propias de la obra cinematográfica.

Para la elección de las películas se tienen en cuenta varios factores. En primer lugar, la selección ha de hacerse entre las películas que mejor se conozcan (cuestión muy personal) y que, evidentemente, se consideren de calidad.

Otro factor a considerar es que las películas seleccionadas no sean excesivamente minoritarias, que existan referencias bibliográficas sobre su producción, que puedan ser conocidas por la audiencia y que puedan ser encontradas con relativa facilidad. Además, la selección debería hacerse de manera que exista variedad en los países de producción y evitando proyectar más de una película del mismo director.

Muestra de ejemplos

Según la función que tiene el paisaje en la narración podemos diferenciar tres tipos, de menor a mayor importancia: como escenario, como personaje importante y como protagonista.

La ciudad como escenario

En algunas películas, el paisaje urbano es escenario fundamental para la narración y, en ocasiones, casi indispensable.

En *Il posto* (Ermanno Olmi, 1961), el protagonista, un joven que vive en los suburbios de Milán, va a la gran ciudad para realizar unos exámenes para obtener un empleo. Es una película modélica del neorrealismo italiano, donde el tiempo transcurre de tal manera que se puede ver cómo ocurren las cosas más cotidianas y, en ocasiones, estas acciones se suceden al ritmo de la vida real.

Una vez en Milán, entre las pruebas de la mañana y las de la tarde, el protagonista tiene un descanso para comer. Después de mostrar cómo es el ambiente en la casa de comidas, sale a pasear con una amiga que conoció por la mañana, hasta que llega la hora de las pruebas de la tarde.

En el fragmento que se presenta, se ve cómo perciben los dos muchachos el centro de la gran ciudad, paseando por las calles, mirando los escaparates, etc. Se utiliza un estilo que recuerda a los documentales, con una utilización de objetivos de distancia focal larga, evitando que la cámara esté cerca de la acción y que los transeúntes ocasionales modifiquen su actitud.

En la película franco-soviética *Urga* (Nikita Mikhalkov, 1991), rodada en las praderas de Mongolia, un conductor de camión ruso, tras un pequeño accidente, es acogido por una familia de pastores. El padre de la familia es conminado por su mujer a ir a la ciudad más cercana a comprar preservativos y va acompañando al amigo ruso.

La película, que transcurre casi totalmente en el ámbito rural, tiene una secuencia que excepcionalmente transcurre en una ciudad cercana. En ella se muestra cómo ve el protagonista la ciudad a la que probablemente se acerca muy de vez en cuando. Visita una zona de atracciones, donde disfruta como un niño pequeño, observa un puesto de manzanas caramelizadas, se acerca a un establecimiento donde unos niños están jugando con ordenadores, etc. La manera en que se describe cómo da vueltas en una atracción de feria recuerda a secuencias de otras películas, como la que veremos a continuación.

Les quatre cents coups (François Truffaut, 1959) es la primera película de Truffaut, considerada una de las que inauguran la *nouvelle vague*. El autor, de manera "autobiográfica", nos relata los años en los que tenía poco interés por las instituciones escolares y finaliza cuando entra en un reformatorio infantil.

En ella, se presenta la ciudad de París vista por un chico indisciplinado y poco estudioso, que una mañana decide no ir al Liceo. Él y un amigo esconden sus carteras en un portal, van al cine, pasean, se acercan a un local de atracciones y el protagonista se monta en un gran cilindro que gira, donde experimenta sensaciones particulares. Existe cierta similitud con la escena de *Urga* donde el hombre se divierte en una atracción, utilizando recursos cinematográficos parecidos.

Es interesante destacar cómo en esta película, al igual que ocurre en las producciones de muchos directores, cuando se describe una ciudad, uno de los elementos que caracterizan dicho paisaje es la aparición de elementos relacionados con el cine (carteleras, salas, anuncios, etc.).

En *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), basada en la novela del mismo nombre de Benito Pérez Galdós, su director traslada la acción de Madrid a Toledo, ciudad que conocía perfectamente por las escapadas de fin de semana de su época de estudiante. Esta ciudad, menos cosmopolita, le permite encuadrar la historia original de finales del siglo XIX en una sociedad provinciana cuarenta años más moderna.

La producción, que se hace entre empresas de Francia, Italia y España, cobra un interés especial después de los problemas políticos que surgieron nueve años antes con *Viridiana*, película que suponía la vuelta de Buñuel tras más de veinte años de exilio, y que estuvo prohibida durante mucho tiempo.

Tristana narra la historia de la relación entre Don Lope y una sobrina que acoge en su casa, con la que llega a convivir como amante. Las secuencias donde aparece la ciudad son cortas y sirven de separación entre las secuencias en las que se desarrolla la mayor parte de la acción, que suelen transcurrir en interiores.

Los lugares de la ciudad donde se ruedan todos los fragmentos de exteriores fueron elegidos por el propio Luis Buñuel que, según cuentan sus colaboradores, tenía en mente cada uno de los lugares que iba a utilizar para el rodaje de esta película desde el momento en que proyectaba el guión.

La ciudad como personaje

En ocasiones, los paisajes urbanos son bastante más que escenarios. Forman parte de la trama de la narración y, de alguna manera, pueden considerarse como personajes que interactúan con los personajes principales.

En *Touch of evil* (Orson Welles, 1958), conocida en España por *Sed de mal*, se describe una historia entre policías honrados y corruptos que, a partir de un violento asesinato, van investigando las actividades ilegales de varias bandas en dos ciudades fronterizas, entre México y Estados Unidos. La problemática y características de esta "ciudad doble" quedan retratadas eficazmente en esta película.

El plano-secuencia de varios minutos de duración con que comienza la película está considerado como uno de los más espectaculares alardes técnicos de la historia del cine. Muestra el origen de la situación que se desarrollará en la película (la colocación de una bomba de relojería en el maletero de un coche), algunos de los personajes más importantes y las características de esa ciudad que enmarcará la historia. Durante el plano, la cámara sigue al coche y finaliza con la violenta explosión del mismo al otro lado de la frontera.

Toda la película se grabó en escenarios artificiales, tanto los exteriores como los interiores, siguiendo el modo de producción norteamericano que huye de exteriores reales. En el cine de alto presupuesto, se considera muy complejo grabar en exteriores reales de ciudades las escenas importantes donde aparecen las acciones fundamentales. Lo normal en el cine estadounidense es encontrar visiones generales de la ciudad al comienzo de la película, alguna escena intermedia en planos generales que pueda grabarse con actores secundarios o dobles y, si la película es de acción, alguna persecución de coches más o menos espectacular. Estas escenas suelen encargarse a empresas especializadas que hacen las tomas de manera independiente al equipo de producción de la película, lo que uniformiza la visión de las ciudades norteamericanas en el cine.

En la película norteamericana *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), estrenada en nuestro país como *Cowboy de medianoche*, se nos narran las aventuras de un joven venido de la zona rural hasta New York en busca de mujeres maduras que, según ha oído, están dispuestas a pagar a cambio de sexo. Ha viajado hasta Manhattan para cambiar de vida. Sus planes no salen como él había previsto, pasa por situaciones difíciles y conoce a un peculiar personaje. Con estas nuevas vivencias, la ciudad le cambia la vida.

La secuencia que nos interesa es la del primer paseo del protagonista por el centro de la ciudad, donde encuentra aglomeraciones de personas, grandes contrastes económicos, falta de solidaridad con personas caídas en medio de la acera, etc. Se utilizan objetivos de distancia focal larga para dar sensación de documental y porque eso facilita la grabación en exteriores reales sin ser molestado por los viandantes. Esta descripción de New York a lo largo de la película se complementa con la visita a barrios muy degradados, incluso a barrios donde hay edificios totalmente abandonados, donde los vagabundos ocupan viviendas sin las condiciones mínimas.

Curiosamente, esta visión realista de New York, que contradice la opinión vertida anteriormente sobre la reticencia de los productores norteamericanos a rodar en exteriores reales de ciudades, está contada por un director británico, abriendo una serie de producciones norteamericanas en los años setenta y ochenta dirigidas por directores europeos que nos muestran de manera nueva el territorio norteamericano y que, en alguna ocasión, influyen en los directores jóvenes estadounidenses que, a pesar de los impedimentos de las productoras, comienzan a sacar la cámara a la calle para grabar escenas con los actores más importantes.

En *La Plaça del Diamant* (Francesc Betriu, 1982), película basada en la novela homónima de Merçe Rodoreda, se describe la vida de una mujer en los tiempos cercanos a la Guerra Civil. Ella vive un poco como espectadora, y se va dejando llevar por las decisiones de otros y por los acontecimientos.

Se localiza en la ciudad de Barcelona, y más concretamente en el Barrio de Gracia, donde se ubica la plaza que da nombre a la novela y a la película, en la que se celebraban verbenas cada año. Se reciben grandes facilidades de las autoridades para la producción de esta adaptación de un libro tan singular. Aún así, la dificultad para grabar

en exteriores reales adecuándolos a la época que se narra limita las posibilidades de rodaje y, por lo tanto, el tiempo de duración de las secuencias grabadas en las calles de Barcelona. Una de las secuencias más largas corresponde a una escena entre los dos principales protagonistas de la película en el Parque Güell, que no necesita adaptaciones para llevarlo a la época de la narración y que permite cierto control sobre las posibles adversidades que puedan ocurrir durante la filmación.

La ciudad como personaje importante (a la altura del protagonista)

En algunas películas, el propio escenario urbano cobra un gran protagonismo, pudiéndose considerar como protagonista de la propia narración.

En *Dans la ville blanche* (Alain Tanner, 1983), conocida como *En la ciudad blanca*, un marino mercante llega a Lisboa. Mientras reparan una avería en su barco, se acerca al centro de la ciudad. Va entrando en la vida de la misma, recorriendo barrios tan característicos como Alfama, cercano al Castelo. Se instala en una pensión humilde y se enamora de una mujer, aunque es muy probable, por las imágenes finales de la película, que sea de la ciudad de Lisboa de quien esté enamorado.

La escena que se presenta es del inicio de la película, una vez atracado el barco en el puerto. El protagonista, mientras va grabando en cine doméstico de "super 8", sube las escaleras que le llevan a Alfama y monta en un tranvía que recorre calles muy angostas y singulares de la ciudad.

Es interesante ver cómo se presenta la ciudad al espectador, intercalando las imágenes objetivas de la narración y la mirada subjetiva del protagonista a través de las escenas que ha ido filmando y que, de alguna manera, transgreden el tiempo de la historia, puesto que las imágenes que se filman en cine de aficionado no pueden verse hasta unos días después. Esta apreciación es pertinente porque el final de la película se nos mostrará que su uso no ha sido casual.

En *Der himmel über Berlin* (Wim Wenders, 1987), estrenada como *El cielo sobre Berlín*, se cuenta una historia en la que aparecen unos ángeles que desean vivir una vida como mortales, tratando de conocer y comprender mejor los sentimientos humanos. En una secuencia de la parte central de la película, pasean y reflexionan sobre el pasado del lugar donde se asienta la ciudad alemana. Traspasan el muro desde la parte occidental hacia la oriental, viéndose claramente las diferencias económicas a las que ninguno de los dos parece dar importancia.

Es interesante la descripción que hacen del paisaje que están viendo, recordando tiempos muy remotos: cuando todo eran lugares pantanosos, cuando el hombre apareció por primera vez, cuando Napoleón pasó por ese lugar, etc. Es una definición del paisaje como palimpsesto, tablilla antigua sobre la que se podía escribir un texto y borrar después para ser reutilizada nuevamente. Así, cada paisaje que nos muestra una apariencia determinada tiene detrás infinidad de paisajes que han sido cubiertos por el tiempo. Sobre esta idea de cambio y mutabilidad en los paisajes, Eduardo Martínez de Pisón recuerda que los geógrafos clásicos ya explicaban que "sobre el suelo, los hechos se agrupan, se cierran y se interpenetran. No van solos ni sueltos" (Martínez Pisón 2007).

En la película *Roma* (Federico Fellini, 1972), su guionista y director plantea una película diferente a las tradicionales, donde incluye todas las cosas que puede significar Roma para él (historia, vida social, recuerdos de juventud, etc.), como la ciudad imperial, el poder de la Iglesia, la llegada de unos hinchas de fútbol a la ciudad, las obras del metro que se interrumpen al localizar un yacimiento importante, etc.

En un fragmento determinado, reconocemos a un joven que llega a la estación de ferrocarril en tiempos de la dictadura de Mussolini, sale a la calle y pasa por varios lugares de la ciudad hasta llegar al barrio donde está la pensión en la que vivirá los próximos meses.

Basada en su experiencia personal cuando llegó desde su Rimini natal, aparecen elementos interesantes, como la presentación de personajes típicos tanto en el escenario de la estación como en el recorrido que hace hasta la pensión. Intercaladas en el viaje por Roma, aparecen como excepción unas cuantas imágenes de lugares reconocibles que están grabadas como lo haría un turista desde el vehículo, lo que nos acerca a la idea de mostrar los hitos turísticos.

Reflexiones finales

Algunas pequeñas ideas para finalizar la presente exposición:

Aunque podemos encontrar ejemplos de descripciones de paisajes en películas que se corresponden con muchos modelos, los fragmentos presentados sirven precisamente para explicar aspectos y características que se perciben en muchas películas y tratan de facilitar su entendimiento. Evidentemente, no son demostraciones absolutas, puesto que seguro que se podrían encontrar los ejemplos contrarios.

En el cine comercial narrativo, cuanto más aumentan ingresos y costes, más difícil resulta que se arriesgue con grabaciones en escenarios reales, sobre todo en ciudades, ya que es difícil tener tanto control sobre ellos como el que se puede ejercer sobre escenarios artificiales, donde es posible recrear cualquier tipo de paisaje.

Normalmente, guionistas y directores quieren describir los paisajes de manera correcta, pero esta intención queda mermada en muchos casos por las necesidades de producción. En otras ocasiones, localizaciones inadecuadas desvirtúan los lugares reales, lo que puede deberse a un intento de evitar que la narración pierda fluidez. Aún así, normalmente se intenta que los desajustes no sean tan evidentes como para que los espectadores conocedores del lugar puedan percibir esas inexactitudes. El cine norteamericano, que rentabiliza la inversión de sus películas con su propio mercado y que hace películas fuera de su territorio, presta poca atención a los lugares exteriores a sus fronteras, no importándole demasiado la coherencia de los escenarios que presenta.

Cuando un guionista o un director tiene que describir los rasgos distintivos de una ciudad, muchas veces sin darse cuenta, incluye elementos de ocio y diversión, sobre todo relacionados con el cine. En los ejemplos que acabamos de ver aparecen esas referencias, por ejemplo en las obras de Nanni Moretti, François Truffaut y Federico Fellini.

Bibliografía

- AUMONT, J. *et al.* (1986): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J.; y MARIE, M. (1990): *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BURCH, Noël (1970): *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- (1987): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ MONCLÚS, Antonino (1995): "Cine y paisaje geográfico". *Tiempo y Tierra. Revista de la Asociación del profesorado de Historia y Geografía*, núm. 1.
- GUBACK, Thomas H. (1980): *La industria internacional del cine*. Madrid: Fundamentos.
- LAWSON, John H. (1986): *El proceso creador del filme*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2007): "Reflexiones sobre los paisajes y los Parques Nacionales. Una mirada al futuro", en *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*. Madrid: Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (1988): *Geografía y cultura*. Madrid: Alianza Universidad.
- (2006): "Ver, pensar, sentir el paisaje. Expresiones literarias del paisaje moderno", en *Imágenes del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim; y ALSINA THEVENET, Homero (1988): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

- BETRIU, Francesc (dir.): *La Plaça del Diamant*. España: 1982. Int.: Silvia Munt, Lluís Homar, Joaquim Cardona, Elisenda Ribas.
- BUÑUEL, Luis (dir.): *Tristana*. Italia, Francia, España: 1970. Int.: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos.

- FELLINI, Federico (dir.): *Roma*. Italia: 1972. Int.: Peter Gonzales Falcon, Fiona Florence, Britta Barnes, Pia De Doses.
- MIKHALKOV, Nikita (dir.): *Urga*. Francia, Unión Soviética: 1991. Int.: Badema, Bayaertu, Vladimir Gostyukhin, Babushka.
- MORETTI, Nanni (dir.): *Caro diario*. Italia: 1993. Int.: Nanni Moretti, Giovanna Bozzolo, Sebastiano Nardone, Antonio Petrocelli.
- OLMI, Ermanno (dir.): *Il Posto*. Italia: 1961. Int.: Loredana Detto, Tullio Kezich, Sandro Panseri, Mara Revel.
- SCHLESINGER, John (dir.): *Midnight Cowboy*. Estados Unidos: 1969. Int.: Dustin Hoffman, Jon Voight, Sylvia Miles, John McGiver.
- TANNER, Alain (dir.): *Dans la ville blanche*. Portugal, Suiza: 1983. Int.: Bruno Ganz, Teresa Madruga, Julia Vonderlinn, Jose Carvalho.
- TRUFFAUT, François (dir.): *Les quatre cents coups*. Francia: 1959. Int.: Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Guy Decomble.
- WELLES, Orson (dir.): *Touch of Evil*. Estados Unidos: 1958. Int.: Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Akim Tamiroff.
- WENDERS, Wim (dir.): *Der Himmel über Berlin*. Alemania: 1987. Int.: Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois, Peter Falk.