

El espacio urbano y su influencia narrativa en el cine de ficción: una propuesta metodológica aplicada

Urban space and its narrative influence
on fictional cinema: an applied methodological proposal

Salvador Martínez Puche 

s.martinezpuche@um.es

Departamento de Comunicación

Universidad de Murcia (España)

Deborah Castro 

d.castro.marino@rug.nl

Research Centre for Journalism and Media Studies

University of Groningen (Países Bajos)

Resumen

La finalidad del artículo es contribuir al estudio del uso del espacio urbano como localización de rodajes y escenario para las ficciones audiovisuales conforme a su función narrativa y relevancia dramática. La propuesta metodológica aplicada se desarrolla en dos fases complementarias: una descriptiva-cuantitativa y un análisis de texto cualitativo. En primer lugar hemos seleccionado una muestra limitada a cuatro lugares emblemáticos y reconocibles de la ciudad de Madrid, estudiando sus relaciones con las películas rodadas en estos emplazamientos. Después hemos establecido una correspondencia comparativa y cronotópica entre dos filmes: *La virgen de*

agosto (2019), filmado en un Madrid menos icónico, y *Nieva en Benidorm* (2020), en la costa mediterránea. Atendiendo sistemáticamente a variables y atributos denotativos, connotativos, simbólicos y narrativos de las ciudades representadas o recreadas, podemos deducir y entender cómo interactúa el espacio físico y el espacio narrativo, aportando un método epistemológico válido de comprensión del relato cinematográfico.

Palabras clave: ciudad; espacio narrativo; cronotopo; localización; ficción cinematográfica.

Abstract

The aim of this article is to contribute to the study of the use of urban spaces as film locations and narrative settings. The attention is focused on the analysis of the narrative function and dramatic relevance of urban spaces. The study has been structured in two complementary phases. First, we selected a sample of four emblematic and recognizable places in the city of Madrid, to study its relationships with the films shot in these locations. Second, we have conducted a comparative textual analysis on two films: *La virgen de agosto* (2019), filmed in a less iconic Madrid, and *Nieva en Benidorm* (2020), on the Mediterranean coast. Particularly, we have paid attention to the denotative, connotative, symbolic and narrative attributes of the represented or recreated cities through which we can understand the interaction between the physical and narrative space. This provides a valid epistemological method of understanding the cinematographic story.

Key words: city; narrative space; chronotope; location; film fiction.

“Me gusta más pensar la película como espacio que por ejemplo como argumento, como narración, como trama.” (Jonás Trueba, 2019)

“Llegué (a Benidorm), como suele hacerse, con muchos prejuicios. Me fui fascinada por ese lugar tan contradictorio.” (Isabel Coixet, 2020)

1 Introducción. La ciudad: contextualización y aproximación conceptual a su dimensión ficcional y narrativa

Más allá del uso de la ficción a modo de instrumento o formato promocional inspirado en códigos persuasivos en el que emplazar la ciudad a través del denominado “city placement” (Méndiz, 2018), emulando a otras fórmulas publicitarias como el *product placement*, este artículo contempla la ciudad desde la perspectiva de un emplazamiento físico que ficcionaliza sus espacios para adquirir una dimensión narrativa. En primer lugar, el estudio pretende evidenciar de forma cuantitativa cómo una misma localización urbana puede servir de escenario a películas de ficción de géneros diversos y cumplir papeles diferentes a nivel dramático. En segundo

lugar, se explora el rol que juega el espacio urbano en la narrativa de ficción a través de un análisis textual cualitativo. Finalmente, se propone y testea una metodología de análisis que entronca con la geografía, la narratología y la semiótica, y que ha sido aplicada a dos películas rodadas en dos ciudades españolas: Madrid y Benidorm.

Distintos teóricos internacionales y españoles han puesto de manifiesto que los territorios de cualquier tipología son realidades susceptibles de participar en procesos de *branding* para transformarse y ser gestionados como marcas, aprovechando sus atributos tangibles e intangibles, en un contexto cada vez más global y competitivo (Anholt, 2010; De San Eugenio, 2012; García, 2021; Govers & Go, 2009; Huertas, 2014; Kavaratzis, 2005). De este modo, las ciudades han de ser capaces de potenciar componentes afectivos (emocionales y fascinantes) y cognitivos (funcionales, estéticos o normativos) para resultar atractivas, construir una percepción adecuada, incrementar su valor y generar un posicionamiento deseable para los distintos públicos internos y externos (Rainistro, 2004). Por lo tanto, los lugares geográficos y antropológicos asumen una creciente condición de “universos simbólicos y de sentido”, como sostiene Augé (2004, p. 39), adscritos a un consumo también simbólico (Bourdieu, 1988; Appadurai, 1996). Sin duda, un elemento esencial en estas transacciones son los cauces que propician las representaciones, imágenes y asociaciones mentales que la gente hace respecto a un lugar concreto (Belloso, 2010).

El cine y la televisión, a través de películas y series rodadas en escenarios que resultan significativos y (re)conocidos, son medios de difusión muy eficaces para actuar como creadores, modificadores o consolidadores de imaginarios territoriales, constituyéndose en potentes mecanismos subsidiarios de percepción. Según Burguess y Gold (en Gámir y Manuel, 2007), la mediatización colabora de una manera decisiva en la forma en la que el individuo concibe subjetivamente la realidad, cargada más de verosimilitud que de verdad, si atendemos a los argumentos ficticios o a la mirada parcial del cineasta. En palabras del director Jacques Tourner, cuando rueda una película, “la cámara no lo ve todo. Yo lo veía todo” (Virilio, 1989, p. 25). Normalmente las ciudades se muestran en su versión reducida plagada de hitos, aparentemente próximos, y reconocibles (Gámir, 2012).

Una abundante bibliografía desde diferentes disciplinas, como la geografía, la filosofía, el arte, la comunicación, el urbanismo o la arquitectura, ha trazado las conexiones y las influencias entre la ficción audiovisual y las representaciones o las recreaciones urbanas a lo largo de distintos continentes (AlSayyad, 2006; Barber, 2006; Dalmau & Galera, 2007; García & Pavés, 2014;

Hellmann & Weber-Hof, 2010; Menzel, 2008; Solé, 2007). E incluso ha confirmado que las pantallas funcionan también como reclamos (*film induced tourism*) para impactar, primero, e inducir, después, la visita a la localización que el espectador ha visto previamente, reconvirtiéndose en un potencial turista (Beeton, 2004; Riley et al., 1998; Rosado & Querol, 2006).

Muchas de estas experiencias *in situ*, ejemplificadas en Barcelona (Osácar, 2013) o en el Madrid de Almodóvar (Camarero, 2016), organizan el espacio urbano en torno a una cartografía específica de emplazamientos fílmicos destacados con reminiscencias hermenéuticas-cognoscitivas, que reciben distintas denominaciones: “movie walks” o “movie maps”. Estos dispositivos, cada vez más virtuales, conceden a calles, plazas y avenidas “un sentido inscripto que transforma las coordenadas del lugar en una narración útil para las estrategias del marketing turístico derivado de la industria audiovisual” (Martínez, 2010, p. 159). Siguiendo la taxonomía espacial de Lefebvre (2013), sería una especie de mixtura entre el “espacio concebido”, que resulta de representaciones sígnicas o codificadas; el “espacio vivido”, que trasciende su fisicidad y se experimenta mediante símbolos o imágenes; y el “espacio percibido”, ligado a la percepción surgida del uso cotidiano.

Precisamente, el propósito prioritario de esta investigación es indagar en el funcionamiento discursivo y los parámetros que otorgan al espacio urbano una dimensión narrativa. Sin embargo, lo “narrativo” no es fácilmente definible, pues remite tanto “al tipo de mundo que toma consistencia en el filme (historia)”, como al “tipo de discurso que se hace cargo de él (relato)” (Casetti & di Chio, 2007 p. 154). Con todo, podemos entender la narración como “la concatenación de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Ibídem, p. 154). Estos “ambientes” aluden a las localizaciones y los escenarios donde transcurren los hechos que hacen evolucionar la trama. Gaudreault y Jost (1995) distinguen el “espacio profílmico”, todo lo que está ante la cámara y va a ser filmado; “espacio fílmico”, lo que aparece en imagen mediante el encuadre, el movimiento de actores, el movimiento de cámara y el montaje, y que será objeto de estudio en el presente artículo; y “espacio del espectador”, las condiciones de proyección y las tecnologías mediáticas de recepción.

El espacio ha sido considerado como una realidad textual en el seno de la ficción narrativa que aporta coherencia al universo relatado e implica un componente fundamental en la ficción, junto a los personajes, los acontecimientos y el tiempo. Así pues, resulta impensable desvincular la

narrativa del espacio en sus tres ámbitos: “discursivo”, configurado por el conjunto de signos fílmicos que forman el espacio textual; “referencial”, identificado por el lugar físico donde se desarrolla la acción; y “significativo”, sentido que adquieren los lugares en relación a los personajes (Álvarez, 2020).

2 Metodología

Para alcanzar los objetivos mencionados anteriormente, la metodología se divide en dos fases complementarias.

2.1 Fase 1. Análisis cuantitativo-descriptivo del espacio fílmico

En primer lugar, un grupo de 22 investigadores de áreas ligadas a la geografía, el urbanismo, la comunicación audiovisual y el turismo, adscritos a 11 universidades españolas y europeas, realizaron un minucioso visionado para identificar y delimitar 5715 localizaciones en espacios urbanos representados en 215 películas y series filmadas entre los años 1951 y 2018 en distintas ciudades españolas con una población superior a 10.000 habitantes. En este paso preliminar se utilizó una metodología diseñada *ad hoc* por Aertsen et al. (2018) y posteriormente actualizada para el Proyecto FACES-50. Esta consiste en una ficha de análisis integrada por 33 variables agrupadas en cinco macro-categorías:

- Macro-categoría 1. Información descriptiva de cada clip, unidad de análisis definida como la porción de *footage* (más grande que el *frame*) que presenta cierta homogeneidad al nivel del espacio. Incluye información de carácter descriptivo como el título del texto, la fecha de producción, el género y la duración de cada clip.
- Macro-categoría 2. Información diegética de cada clip. Por ejemplo, la información sobre la localización donde el relato tiene lugar y el periodo histórico.
- Macro-categoría 3. Información geográfica de cada clip a nivel no diegético (por ejemplo, coordenadas, municipio, barrio).
- Macro-categoría 4. Información que ayuda a establecer una relación entre el espacio diegético y el no diegético.
- Macro-categoría 5. Información concreta del tiempo y el lugar narrativo, así como de la relevancia de las escenas en el argumento.

A fin de evidenciar de forma cuantitativa la relación entre el espacio urbano y el fílmico, hemos escogido la ciudad de Madrid como objeto de estudio por dos razones. Primero, es la urbe española que acoge más rodajes. Segundo, porque concentra 2915 escenas, la cifra más elevada del Proyecto FACES-50. Para lograr una aproximación general, en esta primera etapa se

han analizado escenas de 23 películas, excluyendo las series, filmadas en cuatro emblemáticas y reconocibles localizaciones de Madrid, con una frecuente actividad audiovisual. Las localizaciones urbanas han sido seleccionadas atendiendo a los siguientes criterios:

- Poseen más de 10 escenas y 7 o más películas rodadas en el período de 1979 a 2018.
- Los lugares escogidos son de tipología múltiple (plazas, avenidas, parques): Plaza Mayor, Calle Preciados, Gran Vía en el tramo de Plaza de España a Calle de Silva y, finalmente, el Paseo de la Castellana en el tramo entre Plaza de Castilla y Plaza de Lima.

Además, se ha añadido un breve anexo con producciones correspondientes a otros tiempos narrativos ajenos a los siglos XX y XXI que muestran suplantaciones geográficas y han sido rodadas en tres escenarios: la Casa de Campo, avenida Pío XII y Paseo Alameda de Osuna.

Los clips filmados en todas las localizaciones han sido identificados y examinados conforme a las siguientes variables:

- Localización: espacio urbano del rodaje.
- Número de escenas: secuencias localizadas en un espacio concreto y extraídas del Proyecto FACES-50.
- Título de la película.
- Género: tema (“semántica”), estructura (“sintaxis”) común y tratamiento similar de un texto fílmico que lo hace predecible para el espectador, integrándose en un corpus de películas (Altman, 2018), aplicando de manera simplificada el catálogo de IMDb.
- Tiempo narrativo: tiempo en el que se ambienta o sitúa cronológicamente el filme.
- Lugar narrativo: lugar representado en el filme.
- Relevancia narrativa: importancia dramática de la secuencia según la catalogación fijada en el Proyecto FACES-50:
 - “Muy relevante” (incluido clímax): escenas que contengan narrativamente situaciones de importancia: crimen, secuencia de amor, cambio destacado en el hilo argumental.
 - “Relevante”: escenas de importancia menor que la categoría anterior, además de lugares de trabajo, residencia, etc.
 - “Poco relevante”: títulos de crédito o meras transiciones temporales.
 - “Irrelevante”: fondos indeterminados, escenarios que pasan muy rápidos, etc.

Del análisis de los cuatro lugares emblemáticos madrileños (espacios urbanos) y sus rodajes, pasamos a estudiar en detalle una película localizada también en Madrid (espacio ficcional), pero en ubicaciones menos notorias y prolíficas en la industria audiovisual. Asimismo,

vinculamos mediante la comparación este filme con otro largometraje emplazado en la costa mediterránea.

2.2 Fase 2. Análisis textual cualitativo

En esta segunda fase, se ha realizado un análisis textual de *La virgen de agosto* (Jonás Trueba, 2019) y *Nieva en Benidorm* (Isabel Coixet, 2020). La elección de ambos largometrajes no es arbitraria. En estas dos películas el espacio adquiere, más allá de su valor referencial o de subsidiariedad como escenario ficcional, una proyección simbólica que (re)presenta concomitancias y conexiones narrativas, a pesar de sus aparentes diferencias, asociadas principalmente a las tramas, las variantes existenciales y las relaciones cómplices entre los protagonistas y las ciudades. Es decir, existe una correspondencia entre el Madrid que se vacía y emigra masivamente al litoral en época estival y el Benidorm playero receptor del flujo vacacional que huye de la monotonía y el asfixiante calor de la gran urbe. Si cada espacio urbano se caracteriza o justifica “en función del relato al que pertenece” (Merino, 2004, p. 116), el contexto temático, así como el establecimiento coherente de una correlación entre la función semántica de los lugares narrativos, semiotizados y simbólicos cumple aquí su finalidad metodológica. En definitiva:

- Las ciudades de Madrid (en *La virgen de agosto*) y Benidorm (en *Nieva en Benidorm*) adquieren un significado espacial y una relevancia narrativa en el proceso de rodaje, montaje y desarrollo argumental.
- Ambos relatos suceden en un período vacacional de hábitos socioculturales enmarcados en ciudades turísticas españolas, si bien de tipología diferente aunque complementaria: Madrid (urbano-cultural) y Benidorm (sol y playa).
- La mirada e impronta de los autores es clara y compatible. Trueba indaga con curiosidad en aspectos implícitos de su ciudad conocida (Madrid) y Coixet se aproxima con prejuicios a una ciudad desconocida (Benidorm) que, al final, le cautiva y sorprende.
- Los dos filmes ejercen sobre personajes y espectadores una finalidad casi hermenéutica respecto a sus escenarios. La capital madrileña es redescubierta por la joven protagonista autóctona. La capital de la Costa Blanca es descubierta por el maduro protagonista alóctono.

Después de un primer visionado para la re-familiarización con los textos, los autores hemos realizado un re-visionado para la elaboración del minutaje de las películas. En este caso, se ha tomado la secuencia como unidad de análisis. También se han hecho capturas de pantalla para,

por ejemplo, facilitar el reconocimiento de las localizaciones, y se ha construido un diario en el cual anotar observaciones vinculadas con el objeto del estudio (por ejemplo, la relación entre espacio y los diálogos o los estados anímicos de los personajes). Estas notas fueron posteriormente utilizadas en la elaboración de la ficha final de análisis, creada de forma tanto inductiva como deductiva.

En la vertiente deductiva hemos tomado como modelo preliminar el método de *City Placement* propuesto por Méndiz (2018), modificándolo y adaptándolo para poder atender al emplazamiento de la ciudad en su dimensión audiovisual, en tanto que localización en su doble naturaleza de espacio físico y narrativo. Así pues, se ha omitido su inclusión en el soporte de la ficción con finalidades estrictamente promocionales. Además, se han incorporado instrumentos semiológicos de Peirce (1974), Barthes (1976) y Mitry (1976), junto a procedimientos fílmicos de Casetti y di Chio (2007) y Abril (2008), para facilitar la hibridación de los ámbitos discursivo, referencial y significativo del espacio, y concretar las cuatro nuevas tipologías de la ciudad ficcional: denotativa, connotativa, simbólica y narrativa (Tabla 1).

Según Batjín, (1989, p. 238) el cronotopo supone “la intensificación del espacio para penetrar en el movimiento del tiempo y, por tanto, en el argumento de la historia”. Así pues, los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio se comprende mejor por medio del tiempo. Además, por su naturaleza reiterativa, esta figura determina los géneros literarios o cinematográficos e, incluso, ayuda a definir culturalmente una época. En el caso que nos ocupa, hemos aplicado el cronotopo configurado desde el punto de vista intratextual e intertextual aprovechando su capacidad para construir imágenes y percepciones.

Finalmente, hemos atendido, por una parte, a la semiopragmática, según la cual “las imágenes nunca nos dicen cómo debemos leerlas” (Odin, 1983, p. 68), habilitando distintos significados dependiendo del público. Y, por otra, al grado de nivel interpretativo que requiere el análisis textual de filmes, por lo que ambos investigadores hemos reflexionado sobre nuestra posicionalidad a lo largo del proceso de análisis (Jacobson & Mustafa, 2019). Por ejemplo, hemos recapacitado individual y colectivamente sobre cómo nuestra perspectiva nos ha llevado a interpretar, de una forma u otra, la ciudad connotativa y simbólica, así como sobre el uso del término “lugares icónicos” para catalogar localizaciones situadas en ciudades de las que ninguno de los dos hemos sido residentes, y cuyos imaginarios están preconcebidos a través de diversas experiencias o cauces mediatizados. En el último caso, por ejemplo, hemos decidido operacionalizar los “lugares icónicos” como localizaciones con simbología propia y previa muy

marcada, cuyas características y valor las pueden hacer notorias, atractivas y visitables a través de las estrategias promocionales institucionalizadas.

Tabla 1. Variables utilizadas en el estudio de la dimensión denotativa, connotativa, simbólica y narrativa de la ciudad

Ciudad denotativa: Identificación y exposición del espacio	Tiempo de exposición (HH:MM:SS)	
	Interiores (p. ej. Apartamento) versus exteriores (p.ej. plaza)	
	Urbano <i>versus</i> no urbano	
	Día <i>versus</i> noche	
	Identificación visual de la localización (p. ej. a través de una placa en una calle)	
	Identificación verbal (p. ej., un personaje menciona que está en Madrid)	
	Lugar icónico (p. ej. la Plaza Mayor de Madrid) <i>versus</i> lugar no icónico	
Ciudad connotativa y simbólica: Descripción e interpretación del espacio (cronotopo)	Visual	Aspectos geográficos, icónicos y antropológicos: <ul style="list-style-type: none"> • Clima • Habitantes • Festividades • Gastronomía • Ocio (diversión, cultura) • Otros (arquitectónicos, urbanísticos, etc.)
	Verbal y escrita (comentarios cualificados)	
Ciudad narrativa: Trascendencia del espacio en el relato	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Giro narrativo</i> (conflicto o cambio argumental) - <i>Espacio narrativo</i> (interacción y comportamiento de los personajes en el espacio-escenario) - <i>Efecto emocional</i> (reacción del personaje e influencia emocional) 	Categorización de la relevancia narrativa: <ul style="list-style-type: none"> • Ninguna • Baja • Media • Alta • Muy alta

Fuente: elaboración propia

3 Resultados cuantitativos: delimitación geográfica de ubicaciones urbanas y localizaciones cinematográficas en Madrid

La primera fase metodológica nos ha ofrecido la posibilidad de identificar y analizar las escenas grabadas en exteriores urbanos. Esta metodología de naturaleza cuantitativo-descriptiva nos ha permitido demostrar cómo una misma localización puede servir de escenario a distintas películas de géneros variados, adaptándose en cada caso a las necesidades de la ficción para cumplir así una heterogénea relevancia dramática. Como ha sido explicado en la metodología, se han analizado escenas de 23 películas filmadas en cuatro emblemáticas y reconocibles localizaciones de Madrid, con una frecuente actividad audiovisual: la Plaza Mayor, Calle Preciados, Gran Vía en el tramo de Plaza de España a Calle de Silva y, finalmente, el Paseo de la Castellana en el tramo entre Plaza de Castilla y Plaza de Lima. También se han incluido 5 producciones ubicadas en otros escenarios como la Casa de Campo, la avenida Pío XII y el Paseo de la Alameda de Osuna. La Tabla 2 expone las variables concretas con las que hemos trabajado, así como los datos recogidos.

Todos los largometrajes transcurren en el espacio narrativo de la capital española, es decir, el mismo espacio de rodaje, no llevándose a cabo ninguna suplantación espacial. Si atendemos al tiempo narrativo, 13 se insertan en el siglo XX y 10 en el siglo XXI, dándose en muchos casos una coincidencia temporal con el momento de su estreno. Existe la salvedad de las películas ambientadas en otras épocas históricas que, además, evocan otros lugares, y están anexadas al final de la tabla. Así, por ejemplo, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Richard Lester, 1966) se ubica cronológicamente en la Roma de la Edad Antigua.

El Paseo de la Castellana es la localización que ha aparecido en más filmes, con un total de 10. Además, se localizan 26 escenas, destacando las 9 de *La flaqueza del bolchevique* (Manuel Martín Cuenca, 2003). La Calle Preciados, sin embargo, es la que acumula el mayor número de escenas rodadas, con 28, de las que 17 pertenecen a *Noviembre* (Acheró Mañas, 2013). En el caso de la Plaza Mayor, que acumula 15 escenas, 9 corresponden a *Los amantes del Círculo Polar* (Julio Medem, 1998). Y la Gran Vía reparte sus 14 escenas de manera más proporcionada, sobresaliendo levemente las 4 de *El crack* (José Luis Garci, 1981). Asimismo, es relevante que de las 21 escenas de largometrajes incluidos en otros períodos históricos, las 8 de *Chimes at Midnight* (Orson Welles, 1965) se localicen en la Casa de Campo y las 7 de *El Cid* (Anthony Mann, 1961) en platós ubicados en la avenida Pío XII.

Tabla 2. Localizaciones seleccionadas en Madrid y sus funciones narrativas espacio-temporales

CIUDAD	LOCALIZACIÓN	Nº ESCENAS	TÍTULO (PELÍCULA)	GÉNERO	TIEMPO NARRATIVO	LUGAR NARRATIVO	RELEVANCIA NARRATIVA
MADRID	Plaza Mayor	9	<i>Los amantes del Círculo Polar (1998)</i>	Drama romántico	S. XX	Madrid	9 relevantes
MADRID	Plaza Mayor	1	<i>La voz dormida (2011)</i>	Drama	S. XX	Madrid	1 irrelevante
MADRID	Plaza Mayor	1	<i>La flor de mi secreto (1995)</i>	Dramedy	S. XX	Madrid	1 poco relevante
MADRID	Plaza Mayor	1	<i>Lugares comunes (2002)</i>	Drama	S. XXI	Madrid	1 poco relevante
MADRID	Plaza Mayor	1	<i>Noviembre (2003)</i>	Dramedy	S. XX	Madrid	1 poco relevante
MADRID	Plaza Mayor	1	<i>Yo, también (2009)</i>	Drama	S. XXI	Madrid	1 poco relevante
MADRID	Plaza Mayor	1	<i>Fei ying gai wak (1991)</i>	Comedia acción	S. XX	Madrid	1 relevante
	TOTAL	15					
MADRID	Calle Preciados	17	<i>Noviembre (2003)</i>	Dramedy	S. XX	Madrid	17 climax o muy relevantes
MADRID	Calle Preciados	1	<i>Que Dios nos perdone (2016)</i>	Drama suspense	S. XXI	Madrid	1 relevante
MADRID	Calle Preciados	2	<i>Princesas (2005)</i>	Drama	S. XXI	Madrid	2 relevantes
MADRID	Calle Preciados	1	<i>El Crack (1981)</i>	Cine negro	S. XX	Madrid	1 relevante
							1 poco relevante
							1 relevante
MADRID	Calle Preciados	3	<i>Crimen perfecto (2004)</i>	Comedia	S. XXI	Madrid	1 climax
MADRID	Calle Preciados	3	<i>El día de la bestia (1995)</i>	Comedia terror	S. XX	Madrid	3 relevantes
MADRID	Calle Preciados	1	<i>La floqueza del bolchevique (2003)</i>	Drama romántico	S. XXI	Madrid	1 relevante
	TOTAL	28					
MADRID	Gran Vía (Plaza España - C/ de Silva)	1	<i>Stockholm (2013)</i>	Drama romántico	S. XXI	Madrid	1 relevante
MADRID	Gran Vía (Plaza España - C/ de Silva)	4	<i>El Crack (1981)</i>	Cine negro	S. XX	Madrid	4 poco relevantes
MADRID	Gran Vía (Plaza España - C/ de Silva)	2	<i>The Hit (1984)</i>	Drama suspense	S. XX	Madrid	2 irrelevantes
MADRID	Gran Vía (Plaza España - C/ de Silva)	3	<i>Arrebato (1979)</i>	Drama	S. XX	Madrid	3 poco relevantes
MADRID	Gran Vía (Plaza España - C/ de Silva)	1	<i>Cachorro (2004)</i>	Dramedy	S. XXI	Madrid	1 irrelevante
MADRID	Gran Vía (Plaza España - C/ de Silva)	2	<i>Noviembre (2003)</i>	Dramedy	S. XX	Madrid	2 poco relevantes
MADRID	Gran Vía (Plaza España - C/ de Silva)	1	<i>Abre los ojos (1997)</i>	Drama ciencia ficción	S. XX	Madrid	1 poco relevante
	TOTAL	14					
MADRID	Paseo de la Castellana (Castilla-Lima)	1	<i>Tacones lejanos (1991)</i>	Drama romántico	S. XX	Madrid	1 poco relevante
							1 irrelevante
							3 poco relevantes
MADRID	Paseo de la Castellana (Castilla-Lima)	9	<i>La floqueza del bolchevique (2003)</i>	Drama romántico	S. XXI	Madrid	5 relevantes
MADRID	Paseo de la Castellana (Castilla-Lima)	3	<i>Lugares comunes (2002)</i>	Drama	S. XXI	Madrid	3 poco relevantes
MADRID	Paseo de la Castellana (Castilla-Lima)	1	<i>Carne trémula (1997)</i>	Drama	S. XX	Madrid	1 climax o muy relevante
MADRID	Paseo de la Castellana (Castilla-Lima)	2	<i>Abre los ojos (1997)</i>	Drama ciencia ficción	S. XX	Madrid	2 poco relevante
							2 poco relevante
MADRID	Paseo de la Castellana (Castilla-Lima)	4	<i>El día de la bestia (1995)</i>	Comedia terror	S. XX	Madrid	2 climax o muy relevante
MADRID	Paseo de la Castellana (Castilla-Lima)	1	<i>Yo, también (2009)</i>	Drama	S. XXI	Madrid	1 poco relevante
MADRID	Paseo de la Castellana (Castilla-Lima)	1	<i>Barrio (1998)</i>	Drama	S. XX	Madrid	1 relevante
MADRID	Paseo de la Castellana (Castilla-Lima)	1	<i>El reino (2018)</i>	Drama suspense	S. XXI	Madrid	1 poco relevante
							3 relevantes
	TOTAL	26					
OTRO TIEMPO NARRATIVO: EDAD ANTIGUA, EDAD MEDIA Y EDAD MODERNA							
MADRID	Casa de Campo	2	<i>A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (1966)</i>	Comedia Musical	Edad Antigua	Roma	2 climax o muy relevante
MADRID	Casa de Campo	8	<i>Chimes at Midnight (1965)</i>	Dramedy histórica	Edad Media	Inglaterra	8 pocos relevantes
							1 climax
							2 relevantes
MADRID	Avenida Pio XII	7	<i>El Cid (1961)</i>	Biografía	Edad Media	Burgos	4 poco relevantes
MADRID	Paseo Alameda de Osuna	3	<i>The Three Musketeers (1973)</i>	Aventura histórica	Edad Moderna	Francia / Inglaterra	3 poco relevantes
MADRID	Paseo Alameda de Osuna	1	<i>The Four Musketeers (1974)</i>	Aventura histórica	Edad Moderna	Inglaterra	1 poco relevante
	TOTAL	21					

Fuente: elaboración propia a partir del Proyecto FACES-50

Por otra parte, aludiendo al género, la muestra seleccionada se distribuye del siguiente modo: 4 películas corresponden a la combinación entre drama y comedia (*dramedy*), 4 son comedias en sus distintas variantes (musical, de acción y terror), 2 son aventuras históricas, otra es un biopic histórico y otra se considera cine negro. Destaca la abundancia de dramas, hasta 16, con matices románticos, de suspense o ciencia ficción. En esta tipologización nos hemos basado en la funcionalidad y en una noción de géneros y subgéneros supeditada a etiquetas, esquemas y modelos homogéneos y mayoritariamente aceptados (catálogo IMDb), sin olvidar que su naturaleza compleja se define a partir de una situación singular “conformada por hechos que se despliegan a lo largo del espacio y del tiempo” (Altman, 2018, p. 122). Según Rosmarin, “el género no es, como se suele pensar, una clase, sino más bien un enunciado clasificador” (1985, p. 49).

La Plaza Mayor y la Gran Vía tienden a aparecer en películas fechadas en el siglo XX (el 71,4 % de las producciones en ambos casos), con equivalente preeminencia del género del drama (57,1 %). Mientras, la Calle Preciados y el Paseo de la Castellana se emplazan más en filmes del siglo XXI (el 57,1 % y el 50 %, respectivamente) y difieren en cuanto a los géneros. Así, el 42,8 % de las grabaciones en la primera localización pertenecen al drama y en la misma proporción a la comedia y *dramedy*. Sin embargo, el drama, en sus distintas categorías, alcanza hasta el 90 % en la segunda localización.

La fisonomía y la morfología urbana, además del estilo de sus edificaciones, influyen a la hora de situar el tiempo narrativo de las historias, aunque también estén determinadas, como se apuntó antes, por la actualidad sincrónica en la que surge cada proyecto fílmico. Asimismo, repercuten en el tipo de argumentos y sus correspondientes imaginarios. Los géneros de las películas, o si se prefiere, las películas de género, suelen participar de un uso simbólico de imágenes y situaciones clave. En palabras de Altman (2018, p. 49), refiriéndose al western, “importan menos las localizaciones reales en sí que el uso del paisaje como visualización del peligro y del potencial que el Oeste, simultáneamente, representan”. En nuestro caso, lo aplicamos por analogía a la ciudad.

En este sentido, entendiendo la “imagen” en su vertiente cognitiva, experiencial y práctica, se puede definir un imaginario como “un abigarrado repertorio de imágenes compartido por una sociedad o un grupo social (cinéfilos o no)”, es decir, “el espacio de las objetivaciones de la imaginación colectiva” (Abril, 2008). Las recreaciones y representaciones del imaginario originadas por los géneros ficcionales (y los cronotopos), por ejemplo, suponen implícitamente un modo de aprehender el mundo en un proceso no exento de contradicciones que alienta la capacidad crítica y, a la vez, la autorreferencia reproductiva y la “distorsión sistemática” del estereotipo (ibídem, 2008).

Así pues, el populoso Paseo de la Castellana, un área de expansión urbanística de la metrópoli madrileña, atestado de torres de oficinas y empresas, tráfico y con decoración navideña, simboliza una sociedad moderna, próspera, feliz, autocomplaciente, pero deshumanizada e inconsciente de las calamidades que se ciernen sobre su cotidianidad. El empeño del histriónico cura protagonista de la comedia *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995) es redimirla del mal mediante absurdos sortilegios.

Las zonas peatonalizadas exteriores favorecen, paradójicamente, momentos introspectivos para que los personajes dialoguen o expresen sentimientos, como ocurre en las escenas del drama

romántico *Los amantes del Círculo Polar* (Julio Medem, 1998) localizadas en la Plaza Mayor, un lugar que nos suele remitir a un punto de relax, encuentro y convivencia, para turistas o residentes, que el relato fílmico puede modificar y convertir en un enclave geométrico y porticado lleno de tensión amorosa y trascendentalidad espacio-temporal. La Calle Preciados es una importante arteria comercial que adquiere un significado específico en el drama social *Noviembre* (Acheró Mañas, 2003) en el que un grupo anticapitalista de artistas callejeros, a través de sus provocadores espectáculos y atrevidas *performances*, pretende llamar la atención y concienciar a la multitud de viandantes absortos en sus compras.

Por último, en cuanto a las relevancias narrativas, la Calle Preciados aglutina un 92,79 % de escenas categorizadas como “clímax, muy relevantes o relevantes”, lo que evidencia momentos de importancia argumental, especialmente en el caso del filme *Noviembre*. Al contrario, en la Gran Vía el 100 % de las escenas han sido consideradas como “poco relevantes e irrelevantes”, manifestando que se trata sobre todo de planos de situación para introducir los títulos de crédito, breves tomas para identificar la ciudad o efectuar alguna transición entre secuencias. Mientras, la Plaza Mayor y el Paseo de la Castellana resultan más ambivalentes en su utilización narrativa como mero elemento visual identificador, escenario residual o recurso dramático con entidad para afectar a la trama o los personajes. En el primer caso, el 66,7 % son escenas “relevantes”, con mención especial a la película *Los amantes del Círculo Polar*, y el 33,3 % son “poco relevantes e irrelevantes”. En el segundo caso, el 46,1 % corresponde a escenas “clímax, muy relevantes y relevantes” y el 53,9 % a “poco relevantes e irrelevantes”. En las 5 películas ambientadas en otras épocas históricas, el 72,2 % son escenas “poco relevantes” y el 23,8 % se califican como “clímax y relevantes”.

Conviene señalar al respecto la puntualización que Santesmases (2016, p. 136) plantea al reinterpretar el término “exceso”, acuñado por Kristin Thompson (1977). Aplicándolo al espacio narrativo de referencia, que constituye “todo aquello que es necesario para la presentación y el avance de la trama”, este autor advierte que, a veces, lo sobrante actúa como un “excipiente” farmacológico que, aunque no cura, se mezcla con el principio activo para facilitar su uso. Así pues, elementos de la puesta en escena aparentemente prescindibles o secundarios en la narración, sin embargo, pueden definir un estilo artístico y ser fundamentales para el visionado de la película. Algo evidente en los dos largometrajes escogidos que contienen marcados rasgos autorales.

4 Análisis textual: la ficción emplazada en el espacio urbano y su función narrativa

El análisis textual del “espacio fílmico” (Gaudreault & Jost, 1995) de las dos películas seleccionadas se estructura sistemáticamente del siguiente modo. En primer lugar se incluye una breve introducción, a modo de sinopsis argumental, se identifica el espacio urbano y se contabiliza el tiempo de exposición en el metraje. En segundo lugar se atiende a la dimensión descriptiva, interpretativa y narrativa de las localizaciones y el papel desempeñado en la ficción. Para eso se delimitan los tres ejes temáticos principales que se han detectado en la evolución de la trama y se establece una correspondencia con las tipologías espaciales de lugar icónico y lugar no icónico, según las distintas relevancias dramáticas.

4.1 *La virgen de agosto*

a) *Sinopsis y exposición temporal*

La virgen de agosto es un drama que narra un momento de la vida de Eva (Itsaso Arana), una mujer de casi 33 años que está experimentando un proceso de cambio en su vida. Ha terminado una relación sentimental y decide abandonar su carrera como actriz. En un momento de búsqueda y reflexión, Eva opta por quedarse en su Madrid natal durante la primera quincena de agosto. De forma temporal, vivirá en la casa vacía que un conocido ha dejado en el céntrico barrio de Embajadores, mientras él va a Valencia a veranear. El filme comienza con un breve texto escrito que localiza espacial y temporalmente la historia, y ofrece unas breves pinceladas sobre los habitantes de la ciudad, el clima y sus celebraciones veraniegas de origen religioso:

“Tradicionalmente los madrileños aprovechan para irse de Madrid en verano, huyendo del calor, y la ciudad tiende a quedarse vacía. Pero los que se quedan, algunos visitantes despistados y también los turistas, que los hay, suelen encontrarse alrededor de las verbenas populares, que se celebran consecutivamente durante la primera quincena de agosto, en los barrios del centro, y se conocen como San Cayetano, San Lorenzo y La Virgen de la Paloma”.

Desde el punto de vista de los espacios, el largometraje, de 118 minutos (con créditos, 125, aproximadamente), transcurre principalmente en exteriores, 65 minutos, de los cuales 53 suceden en localizaciones urbanas y 12 en un espacio no urbano, concretamente en un paraje natural que, según el relato, se sitúa cerca del río Manzanares. Las escenas diurnas en exteriores urbanos ocupan aproximadamente 42 minutos, casi el doble que las nocturnas, 22 minutos. Si

bien Trueba filma en localizaciones cercanas a lugares reconocibles, como el Palacio de la Almudena, *La virgen de agosto* no representa Madrid como una ciudad turística o de postal. De hecho, son sólo tres los emplazamientos turísticos que aparecen: Los Jardines Sabatini, que se identifican visualmente con la incorporación de la placa en la *mise-en-scène*; el Museo de Arqueología Nacional, del que se menciona rápidamente su nombre; y los jardines del Templo de Debod, que aparece de fondo en una escena nocturna. A estas localizaciones se les podría añadir el paseo que hace la protagonista ya casi al final del filme por el río Manzanares desde el que se ve el Palacio de la Magdalena, también de fondo. Las secuencias tanto interiores como exteriores grabadas en estos emplazamientos representan aproximadamente 8 minutos del total de la película. Cabe también destacar que el filme carece de planos de situación inhabitados por los personajes y de planos aéreos. Y es que, de acuerdo con Trueba (Madrid Film Office, 2019):

“(Madrid) no es una ciudad que puedas ver como a golpe de pájaro. Madrid, yo creo que para bien, es una ciudad que es muy caótica y que su esencia (...) necesitas descubrirla como quedándote un poco a vivir en ella”.

El Madrid de *La virgen de agosto* es, pues, un Madrid de barrio, de pueblo, con escenas grabadas en calles difícilmente reconocibles para el espectador no residente, si bien podría ser susceptible de propiciar estrategias de turismo inducido por el cine aprovechando una oferta de lugares alternativos y diferentes para visitar. Respecto a las escenas en interiores, que abarcan aproximadamente 52 minutos del largometraje, estas suceden en las residencias de alguno de los personajes, bares, el cine Estudio al que acude la protagonista y el Museo Arqueológico Nacional. Para explorar el vínculo entre espacio y trama, hemos diferenciado los siguientes ejes temáticos fundamentales: “El Madrid cotidiano”, “Turista en su propia ciudad” y “Maternidad y fe”. En cada uno de ellos, exploraremos el papel que juegan los lugares icónicos, y habitualmente turísticos, y los no icónicos.

b) Relación entre espacio y trama: El Madrid cotidiano

En total, 47 minutos de la película transcurren en calles, plazas, terrazas y exteriores de otros establecimientos. Estos lugares se sitúan principalmente en barrios céntricos de la urbe, a pesar de que muy raramente son visualmente (por ej. a través de placas de calles) u oralmente identificados. En oposición a los momentos de soledad que Eva experimenta en los emplazamientos más icónicos (por ejemplo, los jardines del Templo de Debod), los lugares cotidianos o no icónicos son, mayoritariamente, lugares de encuentros y reencuentros. Por

ejemplo, será en la calle del Cine Estudio donde Eva se reencontrará con su expareja, a la que lleva tres meses sin ver; y será en este cine donde conocerá a María (María Herrador), quién le hará una sesión de *reiki* en su vivienda temporal de Embajadores.

Madrid se presenta, pues, como un lugar cotidiano, donde la gente parece entablar fácilmente conversaciones con desconocidos, casualmente procedentes de otros países u otras zonas de España, y en el que las terrazas, prácticamente desiertas durante el día y abarrotadas a la caída del sol, casi se convierten en confesionarios. El rol que juegan estos espacios de ocio para residentes y visitantes es fundamental en la evolución del personaje de Eva. A este respecto, destaca la escena en la que Eva confronta con su amigo Luis (Luis Alberto Heras) para decirle que, desde su punto de vista, el verano y el mes de agosto en particular:

“(…) es genial para hacer cosas que en otros momentos no nos dejarían hacer... (…)
El verano es un tiempo perfecto para ser tú mismo más que nunca y para hacer las cosas mejor que nunca”.

Comienzan, así, una serie de reflexiones sobre cambios de vida, maternidad y fe que Eva va compartiendo –entre sorbo y sorbo de café con hielo, vino blanco y cerveza– con los diferentes personajes con los que se va encontrando. Un tipo de escenas en las que el diálogo, acompañado de planos cortos y medios, permiten al espectador conocer a la protagonista y ser testigo de su evolución personal.

Pese al rol que juegan las terrazas en la evolución del personaje, el Viaducto de Segovia es, probablemente, la localización exterior con más relevancia narrativa en el filme. No solo es este el espacio urbano donde se rueda la secuencia más larga, cerca de 9 minutos, y el espacio urbano con más exposición visual, cerca de 10 minutos, sino que además es, por una parte, el primer lugar en el que se presenta a Eva deambulando por Madrid y, por otra, el lugar en el que conoce a Agost (Vito Sanz), personaje con el que Eva comenzará una relación amorosa en la parte final del largometraje. Para el espectador no residente y/o desconocedor de la realidad social de Madrid, el Viaducto parece tratarse de un mero puente del que solo se llega a ver su plataforma. Sin embargo, la inclusión de este enclave no icónico turísticamente puede tener un valor emocional y simbólico para el espectador local, así como para la protagonista. El Viaducto es popularmente conocido como el puente de los suicidas (Mesa Leiva, 2021, January 1), y es este significado el que incita a Eva a acercarse a Agost la primera noche en la que lo ve al otro lado de las mamparas de seguridad.

Además, es a través de estos espacios cotidianos o no icónicos en los que afloran ciertos elementos culturales e idiosincráticos. Por ejemplo, los chulapos se introducen de manera natural en una escena en la que Eva y Luis caminan cerca de la parada de metro de La Latina. El terraceo y el ir de verbena se representan a través de las experiencias de la propia protagonista. Indirectamente, estas escenas también ofrecen información sobre el tipo de comida y tapas, por ejemplo, bocadillo de tortilla, frutos secos, y bebida, como cerveza o sangría, que la gente del lugar podría consumir. Sin embargo, es el calor sofocante el que cobra mayor protagonismo. Este se representa con la frecuente presencia en la *mise-en-scène* de ventiladores, botellas y vasos de agua, y con los personajes comentando e incluso quejándose del calor que tienen.

Finalmente, cabe hacer mención a las escenas grabadas en interiores y espacios privados: la casa temporal de Eva en Embajadores, la terraza de su amiga Sofía (Mikele Urroz) y la casa de Agost. La casa temporal de Eva se presenta como un lugar de silencio, reflexión, mística y (re)descubrimiento. En la casa de Sofía, Eva se sincera y reconecta con su “vieja amiga”, y reflexiona sobre la maternidad. En la casa de Agost, y futura casa de la protagonista como se anuncia al final del filme, Eva mantiene relaciones sexuales y verbaliza que está embarazada.

c) Turista en su propia ciudad

En *La virgen de agosto*, los espacios, tanto interiores como exteriores, se ponen básicamente al servicio de la premisa principal del relato: la necesidad de introspección que experimenta el personaje y el redescubrimiento de un entorno cotidiano y familiar. Con Eva, Trueba construye un personaje redondo que lentamente deambula por la ciudad mientras reflexiona sobre su propia vida:

Me gusta mucho esta idea de la deriva, de los personajes que no saben muy bien a donde van (...) porque es un poco esa idea del turista. De repente fijarnos en cosas que normalmente los madrileños, a lo mejor, ya no nos fijamos y que, sin embargo, cuando a lo mejor vamos a otra ciudad, activamos como una especie de mirada naífe, curiosa, que yo creo que es sana. Sin embargo, cuando estamos en nuestra ciudad muchas veces vamos caminando... y no miramos las cosas (Trueba en Madrid Film Office, 2019).

Este cambio de sensibilidad de Eva de cara a su entorno cotidiano, que simboliza también un cambio de sensibilidad de cara a su propia vida, se ve claramente en el momento en el que la protagonista decide subirse al típico autobús rojo turístico. En esta escena, que dura poco más de un minuto, la cámara se limita a filmar la experiencia de la madrileña en un contexto al que, a

priori, no pertenece. La *voice over* de la guía del autobús turístico menciona el Barrio de Salamanca. Sin embargo, la cámara en ningún momento muestra los espacios por los que pasa el autobús turístico, sugiriendo el desinterés del filme por mostrar la cara turística de Madrid. En su lugar, se usan primeros planos del rostro de Eva para captar sus emociones, y primeros planos y planos detalles de una cámara subjetiva que registra el interés de la protagonista por el comportamiento de una turista de ascendencia oriental, a la que termina imitando y siguiendo al interior del Museo Arqueológico Nacional.

Finalmente, una particularidad importante de estas escenas en las que Eva deambula por la ciudad de Madrid está marcada por la soledad física que experimenta la protagonista. Esta soledad es verbalizada por Luis cuando éste se encuentra a Eva por sorpresa en el museo: “Y me estaba preguntando, ¿pero qué hace aquí sola?”. Esta interacción pone fin a una ausencia de diálogo que había durado aproximadamente 11 minutos. Estamos hablando de escenas en las que predomina el silencio y donde el sonido ambiente de los lugares *a priori* turísticos que Eva visita cobran relevancia. Esto añade otra capa de información sonora al espacio captado por la cámara; por ejemplo, el ruido del tráfico y el eco del museo.

d) *Maternidad y fe*

El Museo Arqueológico Nacional y el parque del Templo de Debod, espacios que atraen a turistas, se utilizan sutilmente en relación a dos temas centrales de *La virgen de agosto*: la maternidad y la fe. El Museo Arqueológico Nacional, identificado verbalmente por la *voice over* de la guía turística del autobús y del que nunca se ve su fachada, hace una introducción al tema de la maternidad. Siguiendo a Eva y a la turista de ascendencia oriental que se ha encontrado en el autobús, el espectador se adentra en dos salas del museo: primero, en la que se expone el busto de la famosa Dama de Elche y, segundo, una sala exterior donde se encuentra el busto de mármol de Popea, emperatriz esposa de Nerón que murió asesinada por el emperador cuando estaba embarazada, según informa la cámara subjetiva que adopta el punto de vista de Eva. De ahí en adelante, el tema de la maternidad se irá progresivamente desarrollando a través de escenas grabadas principalmente en lugares no icónicos.

La fe es otro de los temas pilares de *La virgen de agosto*. Eva va sola al parque del Templo egipcio de Debod para ver las Perseidas, también denominadas las Lágrimas de San Lorenzo, en referencia a las lágrimas derramadas por el susodicho santo durante su calvario. Con la inclusión de este acontecimiento anual en la historia, el filme retoma el tema de las celebraciones de naturaleza religiosa mencionadas textualmente al comienzo, así como la curiosidad de Eva

por reflexionar sobre las dificultades de mantener “cualquier tipo de fe”, tal y como previamente había mencionado a Olka (Isabelle Stoffel) en una noche de fiesta. Ese sentimiento de religiosidad contemplativa, como espectadora que asiste a un acto ajeno pero emocionante, se evidencia en la escena en la que los ojos llorosos de Eva ven pasar una procesión desde el balcón de su residencia temporal.

Así pues, en *La virgen de agosto* las localizaciones icónicas de la ciudad no se presentan como tal ante el espectador. En su lugar, son espacios explorados por los personajes residentes de la ciudad, y sirven para introducir sigilosamente los temas principales del filme.

Para acabar, y aunque este artículo se centra en el contexto urbano, el entorno natural del río Manzanares es otra de las localizaciones con mayor valor emocional y relevancia narrativa en la historia. Eva, acompañada de Olka, Sofía, el hijo de esta, y los dos chicos ingleses a los que conocieron en una noche de fiesta, propone ir al río para mitigar el calor al que repetidamente hace referencia el filme. En este entorno natural se suceden conversaciones sobre la maternidad, el salir del lugar de origen, el quedarse en él y lo que Eva verbaliza como “hacerse una persona de verdad”. Una frase que sintetiza, de alguna forma, lo que Eva persigue en esta nueva etapa vital no exenta de incertidumbres.

4.2 Nieva en Benidorm

a) Sinopsis y exposición temporal

El drama romántico dirigido por Isabel Coixet está protagonizado por Peter Riordan (Timothy Spall), un hombre sexagenario, honesto, introvertido y metódico, aficionado a la meteorología y a fotografiar el cielo. Contra su voluntad, es prejubilado en el banco de Manchester donde ha trabajado durante décadas. A pesar de todo, puede ser la oportunidad para romper con su soledad y su vida rutinaria. Así pues, se anima a aceptar la invitación que su hermano Daniel le hizo hace tiempo para visitarlo por unos días en Benidorm, donde reside. Este periplo se convierte no solo en una estancia turística sino, sobre todo, en un viaje emocional y existencial. Como desvela el crítico Mirito Torreiro (2020), el sentimiento “last, but not least” es “lo más interesante del filme” al comprobar cómo “ese hombre común, con una vida desesperadamente vulgar, crece de improviso (...) hasta cimas de humanidad estremecedora”.

El espacio urbano actúa en todo momento como una proyección dramática de un estado anímico. Y, a la inversa, el estado de ánimo se ve influido y afectado por el entorno. Peter expresa su derrotista actitud vital con este monólogo interior: “Tengo muy pocas certezas. Pero tengo clara una cosa. Ni del tiempo ni de la gente se puede uno fiar”. Mientras, a través de la

ventanilla del típico autobús británico, se observa la cotidiana lluvia nocturna de la ciudad en un *travelling* desenfocado y ralentizado de calles, luces, tráfico y viandantes.

El prólogo gris mancomuniano ocupa alrededor de 15 de los 109 minutos de duración de la película, sin incluir los créditos (113 minutos con créditos), y cumple dos funciones: caracterizar y presentar al personaje, además de contraponer esta claustrofóbica atmósfera al resto del soleado metraje benidormí. En esta primera parte filmada en territorio inglés aparecen escenas nocturnas y diurnas de algunos exteriores de calles, además de interiores en el modesto piso del protagonista, de cuyas paredes cuelgan fotografías de nubes en blanco y negro; se muestran sus frugales hábitos alimenticios; el rudimentario frigorífico de la vieja cocina con una premonitoria postal de la bahía de Benidorm sobre la puerta; una triste lavandería y la impersonal oficina bancaria de WeBank. En una ventana de una casa del barrio puede verse un cartel con la bandera británica y el texto "Vote Leave", en alusión al Brexit. Para ir preparando el viaje a Benidorm, escucha unas cintas de cassette en las que su hermano le explica algunas costumbres españolas. "Cenan a las 9 de la noche. ¡Por Dios! ¿Cómo puede ser?", exclama.

La capital turística de la Costa Blanca adquiere un marcado protagonismo en el argumento, trascendiendo su función de mero escenario como pone de manifiesto la incorporación de su topónimo en el título. En este sentido, el largometraje puede participar evidentemente de las estrategias del turismo inducido por el cine para generar itinerarios visitables ligados a esta ficción. Asimismo, la reconocible fisonomía arquitectónica y el imaginario de Benidorm aparecen reflejados en pantalla a lo largo de 92 minutos, de los que se debería excluir el minutado de tres suplantaciones: el aeropuerto El Altet-Alicante-Elche, poco menos de 2 minutos, la muralla roja de Calpe, 6 minutos, y las atracciones del parque Pola Park de Santa Pola, algo más de 2 minutos.

Las imágenes exteriores abarcan 42 minutos y las interiores se extienden a lo largo de 50 minutos aproximadamente, si bien se contabilizan en este apartado varias panorámicas y vistas generales de los rascacielos y las playas desde el balcón del apartamento turístico de Daniel, donde se aloja Peter, o desde la terraza y el ventanal de dos restaurantes. Las escenas diurnas suponen 60 minutos y las nocturnas poco más de 30 minutos. Según reconoce la propia directora: "creo que esta ciudad nunca se ha visto tan bonita como en esta película porque el Benidorm que muestro no es real, es una especie de sueño" (Pérez, 2020). A ello contribuye también una breve escena de transición en la que los elevados edificios emergen entre la niebla. Para explorar el vínculo entre espacio y trama, hemos diferenciado los siguientes ejes temáticos

fundamentales: “Benidorm como escenario y personaje”, “El turista en busca de sí mismo” y “Un extraño romance maduro”. En cada uno de ellos, exploraremos el papel que juegan los lugares icónicos, y habitualmente turísticos, y los no icónicos.

b) Relación entre espacio y trama: Benidorm como escenario y personaje

La primera escena reseñable es la aproximación a Benidorm al dejar el aeropuerto en el que ya hemos visto publicidad de la marca con el eslogan “city & beaches”. El recorrido en taxi por la avenida de la Comunidad Europea y la rotonda del topónimo en grandes letras metálicas se combina con planos en contrapicado de los rascacielos, destacando el edificio InTempo. Un primer plano expresa lo sorprendido que está Peter contemplando la majestuosidad arquitectónica. El taxista comenta: “Mucho Brexit. Europa, no. Pero a Benidorm todo el mundo”. A lo largo de la calle Gerona, aún de día, se aglomera un montón de gente bebiendo cervezas y otros combinados alcohólicos. Algunas mujeres disfrutan de una despedida de soltera. Finalmente, el turista llega a su destino, la Torre de apartamentos Lúgano. Al pagar la carrera, el taxista pretende timar a su cliente. Una mujer, que luego descubriremos es agente de la policía local, lo impide. “No es por el dinero, Marta. Es que son tontos”, contesta el pícaro conductor. Los lugares icónicos abundan en este momento y son relevantes para el relato al generar un alto efecto e impacto emocional en el personaje.

Peter se aloja en el apartamento de su hermano, un piso funcional, con un gran balcón e impresionantes vistas a la bahía desde el Rincón de Loix. La decoración resulta tremendamente *kitsch*, incluyendo un rótulo luminoso con el nombre de Daniel. También le parece extravagante el cisne hecho con las toallas limpias que cada día encuentra encima de su cama. En esta localización interior, que podemos considerar un lugar icónico, se suceden situaciones cotidianas irrelevantes. Pero también se producen giros narrativos y efectos emocionales como cuando Peter conoce a Álex (Sarita Choudhury), la socia de su hermano, descubre una caja fuerte dentro del horno con documentación y contratos inmobiliarios o reserva, no sin sentimientos contradictorios, el billete de avión para regresar a Mánchester.

En la primera salida nocturna en busca de información sobre su hermano desaparecido, el protagonista se muestra desorientado, desubicado y abrumado por las nuevas experiencias. La multitudinaria zona de pubs en English Square, un lugar icónico de Benidorm, muestra un ambiente de fiesta en locales de ocio donde los turistas ingleses se sienten como en casa y exteriorizan sin reparos sus ganas de diversión, incluso en la calle. El erotismo y la transgresión también tienen cabida en asombrosos espectáculos donde una estríper, caracterizada como

Dalí, extrae un huevo de su vagina ante la escandalizada mirada de Peter. El propósito es identificar el lugar y trasladar la perplejidad del recién llegado. Sin embargo, al avanzar el filme, estas secuencias adquieren mayor importancia narrativa. El aturdido protagonista empieza a mimetizarse con el entorno, cambiando su peinado y su vestimenta, ahora mucho más colorista, para integrarse en el escenario bizarro, mientras suena la canción “Yes, sir. I can boogie”, del dúo Baccara.

El contraste se produce con las escenas diurnas en las que el personaje interpretado por Timothy Spall camina torpemente entre los turistas de la tercera edad que bailan pasodobles y practican deporte en el paseo marítimo de la Playa de Levante, otro lugar icónico con distintos niveles narrativos, según los acontecimientos. Benidorm también ofrece imágenes menos tópicas, pero cargadas de costumbrismo, como la de mujeres chinas que hacen taichí cubiertas completamente con ajustados atuendos multicolores o una coral veterana que ensaya sus habaneras.

Dos espacios no icónicos, sin embargo, resultan muy simbólicos en la percepción menos obvia de Benidorm y, a la vez, son muy esclarecedores dramáticamente. En la urbanización abandonada de adosados Los Lirios, todavía en construcción, Peter comparte con Álex sus averiguaciones sobre los negocios inmobiliarios fracasados de su hermano y los tratos con empresarios rusos para intentar recuperar el dinero perdido. “Sí, hay muchas obras abandonadas por aquí”, confirma ella. En la feria de atracciones sin actividad, el lugar preferido de Álex, esta le confiesa a Peter, mientras recorren un pasadizo en penumbra: “quería estar contigo en un sitio oscuro. A veces la luz de Benidorm no te deja ver”. A lo que él contesta: “Yo veo a la mujer más bella del mundo (...) y la más solitaria”.

Finalmente, la evocación a los orígenes turísticos de Benidorm como pequeño pueblo del litoral, se pone en relación a la figura de Sylvia Plath en tres momentos. En una conversación en una terraza del paseo marítimo, la policía local que investiga la desaparición de Daniel le cuenta a Peter que vive en la misma casa del casco antiguo donde la escritora americana se alojó durante su feliz y breve estancia vacacional en 1956. El hermano de la policía, que es carnicero de profesión y socio en los negocios inmobiliarios del desaparecido, le narra cómo su abuelo emigró desde Almería para abrir una carnicería y prosperar en el incipiente destino turístico alicantino. Su padre, un niño por entonces, vio a la famosa turista en bikini: “nada es imposible en Benidorm”, sentencia. Por último, Peter, cada vez más interesado por la historia y la obra de

la malograda poeta, la imagina en una ensoñación *vintage* tomando sonriente el sol en la playa.

c) *El turista en busca de sí mismo*

Nada más llegar al aeropuerto, las llamadas insistentes a su hermano sin obtener respuesta, nos muestran a Peter preocupado, inseguro y nervioso entre la multitud en planos generales entrecortados y de aproximación. Al llegar a la Torre Lúgano, la inquietud aumenta. Daniel no está en su apartamento, no ha dejado ningún mensaje en conserjería y tampoco saben nada de su paradero desde hace tiempo. Con un giro de guion inesperado, el tono de thriller se apodera del relato del turista solitario en una ciudad desconocida. Tras quedarse dormido en la hamaca del balcón del apartamento, Álex surge como una aparición extraordinaria ante sus ojos, destacando su voluptuosa silueta y su larga melena morena sobre un cielo azul bordeado por el impresionante *skyline*. En la conversación, ella le desvela que es socia del hermano en el Club Benidorm y que los trabajadores llevan semanas sin cobrar. Quizá, la complicidad de aquellos niños unidos en la infancia por el mismo reloj que les regaló su padre en Manchester parece desvanecerse y ser cosa del pasado.

Tras varias búsquedas infructuosas por su cuenta en establecimientos de ocio, Peter acude a la policía para denunciar el caso. La comisaría está situada en la Playa de Levante. La dirige la agente Marta Campos (Carmen Machi), que pretende restarle importancia al asunto, intentando calmar a Peter. Sin embargo, el inglés responde alarmado con argumentos basados en noticias sensacionalistas: "Cientos de personas desaparecen en Benidorm. Lo he visto en un documental de Channel 4". A lo que ella contesta conteniendo su enfado: "¿Cree siempre lo que ve en televisión?". Y agrega una cita de Sylvia Plath para incidir en la posible ruptura fraternal: "Si no esperas nada de nadie, nunca te decepcionarán".

La escena de más de 6 minutos de duración en el interior del establecimiento de embutidos El Pasaje es crucial. Sin ser un lugar icónico, sí resulta simbólico y cargado de dramatismo. Una pequeña carnicería de pueblo se convierte en un pulcro y, a la vez, siniestro matadero donde la vida del asustado Peter puede estar en riesgo. Dos hombres lo han llevado allí a la fuerza después de introducirlo violentamente en una furgoneta. Esteban Campos (Pedro Casablanc) el propietario, es un tipo rudo, aunque bonachón, que ejerce de pequeño empresario y maneja los cuchillos con destreza. Quiere saber si Peter sabe algo de su hermano Daniel, con el que realizó una inversión inmobiliaria fracasada y del que no ha sabido nada después de que recuperara el dinero, vendiendo el proyecto a unos rusos, y desapareciera sin dejar huella. Para

resarcirle por las molestias, el carnicero le regala dos chuletas de cordero lechal para freírlas vuelta y vuelta.

En otra escena diurna relevante en el interior del Club Benidorm, donde empezó el extraño idilio con Álex, Peter, confuso y sobrepasado por las circunstancias, descubre decepcionado la realidad: su hermano es un presunto estafador y un prófugo. La preocupación por buscarle, en realidad, le ha hecho experimentar cosas inesperadas en un lugar sorprendente para encontrarse a sí mismo. Cuando le cuenta a Álex que lo han secuestrado y que la policía local admiradora de la poesía de Plath y el carnicero son hermanos, ella exclama: “En tu vida imaginaste que dirías algo así. Para ser Benidorm, eso mola bastante”. En ese momento Marta le confirma, por teléfono que Daniel, como sospechaban, se ha fugado con el dinero a la capital de Gambia. “¿Banjul?, allí hace más calor que en Benidorm”, añade entre risas la copropietaria de la sala de fiestas. “[Tu hermano y tú] solo compartís un apellido y un reloj”, apostilla.

d) Un extraño romance maduro

La secuencia de mayor duración de la película, más de 7 minutos, se rueda en el interior del Club Benidorm, un lugar icónico del ocio nocturno benidormí. A nivel narrativo supone, por una parte, la caracterización de los personajes, sus diferencias y, al mismo tiempo, la irrefrenable atracción entre dos personas opuestas. Y, por otra, la particular ambientación de la oferta turística. A lo largo del metraje se suceden varios espectáculos de estilo burlesque en una atmósfera desinhibida propia del cabaret. Tras la interpretación de un imitador de Elvis, el presentador enfatiza: “Elvis está vivo y coleando en Benidorm” (y no en Las Vegas, podríamos observar). La posterior actuación de Álex, con un sensual contoneo y un provocador baile, deja atónito a Peter. Él está entre el público y asiste excitado y ruborizado al momento culminante de la extracción de un collar de perlas del interior de su vagina.

Los posteriores encuentros y paseos entre ambos resultan más convencionales. Las conversaciones se centran, en un principio, en Daniel y las pesquisas de su búsqueda. Pero poco a poco comienza un flirteo que los lleva a intimar y hablar más sobre ellos. Una cena en el Gastrohotel RH Canfali en la plaza de San Jaime, próximo al Balcón de Benidorm, es la excusa para que Peter deguste el arroz negro. “Se hace con tinta de calamar”, explica Álex. “¡Vaya! Está rico”, responde él. Llevado por la curiosidad Peter alude brevemente al espectáculo de las perlas, sin pretender juzgarla. Ella reconoce que le gusta el color blanco. “Pues vives en el sitio ideal”, inquiera él. A lo que ella replica: “Lo único que tiene blanco la Costa Blanca es el nombre. Siempre esconde algo sucio”, al tiempo que el skyline se proyecta como escenario

luminoso. La comida diurna en el salón Llum de Mar del Hotel Villa Venecia, y su espectacular ventanal que deja ver la habia, se adereza con otras succulentas delicias gastronómicas mediterráneas como las anchoas con tomate y pulpo o las gambas rojas de Denia.

A pesar de la explícita erotización de Benidorm, en ningún momento se muestra un beso carnal o una escena de sexo entre la pareja, que vive su incipiente amor con platónica ternura. Durante la despedida de la primera cita, él la invita a subir a su apartamento de la Torre Lúgano con cierta inseguridad. Ella declina el ofrecimiento. Cuando él se aleja, ella baja del coche y deja impresos en la cristalera de la puerta de entrada al recinto sus labios pintados de carmín. En otro momento posterior, las escaleras de acceso al mismo lugar escenifican el clímax del desencuentro. “¿Es que piensas pasarte toda la vida en clubes nocturnos?”, pregunta Peter. “Sacándome perlas del coño (sic), dilo”, le recrimina Álex. “Podría haber llevado otra vida. La tuve y no me gustó”, sentencia.

Aunque en una ocasión comparten la cama en el apartamento de ella situado en la Muralla Roja, que no se identifica con Calpe, tan solo duermen vestidos uno frente al otro. Al amanecer, Peter se siente pletórico y satisfecho, recorriendo en solitario la urbanización y su piscina sobre la terraza con el mar en el horizonte. En la icónica Playa de Levante se localizan dos escenas diurnas distintas, pero que pueden interpretarse narrativamente como una unidad dramática de alta relevancia. En la primera, andando temprano por la arena, Álex le confiesa:

“Cuando llegué aquí por primera vez pensé que no duraría ni una semana. Me pasaba el día pensando cómo salir de aquí. Y una mañana los escuché cantar en la playa [refiriéndose a un coro de personas mayores que interpreta canciones tradicionales] y entendí que mientras tengas ganas de cantar o de hacer tonterías, de perderte, de cometer errores, de enamorarte, no estás acabada”.

En la segunda, Peter es hospitalizado por una indisposición y un desvanecimiento justo el día de regreso a Inglaterra. Tiene frío y le pide a Álex que lo lleve a la playa para “sentir el sol en la piel”. Sentados a pocos metros de la orilla, mirando hacia el infinito y abrazados, ella apoya su cabeza sobre el hombre de él. Peter le pregunta: “¿Algún día me dejarás pasear contigo?”. Álex contesta: “Si no te importa que te vean con una mujer canosa y gordita...”. A lo que él reitera: “no me importará, no me importará”. Un travelling trasero desde donde permanece la pareja recorre la arena y se eleva hasta mostrar una imagen panorámica de los rascacielos.

4.3 Comparación semiótica entre ambas ciudades fílmicas

A partir de los resultados obtenidos mediante el análisis textual de ambas películas, podemos extraer los aspectos más relevantes para ofrecer una visión global, determinar semejanzas y diferencias entre las dos ciudades filmadas y establecer paralelismos en una comparación sistemática atendiendo a cuatro variables semióticas derivadas de la metodología que hemos utilizado (Tabla 3). De este modo, conforme a las distintas funciones que el relato ficcional desempeña en la representación del espacio urbano, tanto en su dimensión geográfica como antropológica, distinguimos:

- *La ciudad denotativa*: función descriptiva o mostrativa atendiendo a la objetividad de lo visto en pantalla.
- *La ciudad connotativa*: función interpretativa o valorativa a partir de la subjetividad de lo visto en pantalla y lo expresado por los personajes.
- *La ciudad simbólica*: función de reconocimiento y notoriedad conforme a las convenciones generalizadas mediante la aparición de hitos arquitectónicos u otros elementos emblemáticos incluidos en el filme.
- *La ciudad narrativa*: función dramática en relación a la influencia que el lugar tiene sobre la actuación y evolución de los personajes protagonistas.

Tabla 3. Comparación entre las representaciones ficcionales de Madrid y Benidorm

CIUDAD DENOTATIVA	
Madrid	Benidorm
<ul style="list-style-type: none"> • Clima: sol y mucho calor (verano). • Se utiliza el calendario para expresar elipsis temporales, así como para estructurar por días el relato en 10 capítulos. • Ciudad abandonada por sus residentes en el mes de agosto. Gran urbe turística, con oferta cultural y religiosa. <p>Espacios icónicos y actividades diurnas y nocturnas</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exteriores: Parque del Templo de Debod, como lugar para ver las perseidas o lágrimas de San Lorenzo. • Interiores: Museo Arqueológico Nacional. <p>Espacios no icónicos y actividades diurnas y nocturnas</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exteriores: calles y terrazas de distritos céntricos. Lugares cotidianos donde la gente deambula, socializa y participa en las verbenas veraniegas vinculadas con las fiestas religiosas. • Interiores: cines y viviendas privadas de los personajes, una de las cuales disponen de balcón. 	<ul style="list-style-type: none"> • Clima: sol y temperatura agradable (otoño-invierno). • Títulos con información meteorológica estructuran el relato en 12 capítulos, caracterizando los lugares y la evolución de la trama: "98% previsión de lluvia" (Manchester); "Tiempo seco y mayormente soleado" (Benidorm). • Ciudad turística con abundante oferta de ocio que multiplica su población en época estival y el resto del año. <p>Espacios icónicos y actividades diurnas y nocturnas</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exteriores: rascacielos y playas. Zonas de pubs y bares. Despedidas de soltera. Grupo de mujeres chinas practicando taichí y coral de personas mayores autóctonas ensayando habaneras en la playa. • Interiores: restaurantes con mirador. Sala de fiestas. Espectáculos eróticos. Actuaciones de imitadores de Elvis y travestis. Apartamentos funcionales con decoración kitsch. <p>Espacios no icónicos y actividades diurnas y nocturnas</p> <ul style="list-style-type: none"> • Exteriores e interiores: feria de atracciones vacía. Carnicería. Comisaría y servicio bibliotecario de playa. • Urbanización en construcción abandonada.
CIUDAD CONNOTATIVA	
Madrid	Benidorm
<ul style="list-style-type: none"> • Ciudad de barrio y cosmopolita, alegre y activa. • Ciudad sorprendente y propicia para ser re-descubierta por sus residentes. • Ciudad de re-encuentros donde parece que resulta fácil conocer a gente nueva, de diferentes países o zonas de España, y establecer nuevas amistades. • Ciudad con millones de habitantes donde se pueden dar coincidencias y casualidades más propias de pequeñas ciudades. • Ciudad donde el ambiente sociocultural y artístico capitalino y urbano convive con tradiciones y prácticas de arraigado carácter ancestral. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ciudad de contrastes, paradójica, consumible, sociable, atractiva y "peligrosa". • Ciudad mercantilizada con diversión erotizada. Oferta turística diversificada para distintos públicos: jóvenes y ancianos. • Ciudad que combina lo cosmopolita y el localismo. Pequeño pueblo costero, evocación a Sylvia Plath y su estancia en 1956, reconvertido en destino turístico masificado de sol y playa. • Ciudad de negocios inmobiliarios y especulativos.

Tabla 3. Continuación

CIUDAD SIMBÓLICA	
<p>Madrid</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ausencia de imágenes de postal y de iconos turísticos. Excepciones: el Parque del Templo de Debod y alguna sala del Museo Arqueológico Nacional. • Ausencia de vistas aéreas y planos de situación sin personajes. • Presencia de construcciones simbólicas para los residentes: El viaducto, conocido como “el puente de los suicidas”. 	<p>Benidorm</p> <ul style="list-style-type: none"> • Imágenes de postal turística construida a través de vistas aéreas, planos generales y panorámicas: skyline y bahía. • Emplazamiento de numerosos lugares icónicos: rascacielos InTempo, Balcón del Mediterráneo, Playa de Levante, Playa de Poniente, Cala Tío Ximo, torres iglesia de San Jaime y Santa Ana, etc. • Suplantación de la zona residencial La Muralla Roja (Calpe) construida por Ricardo Bofill.
CIUDAD NARRATIVA	
<p>Madrid</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ciudad personaje que acompaña a la protagonista en su reflexión vital. • Mujer treintañera, soltera y sin pareja, sociable, quiere dejar de ser actriz. Desde la infancia ha residido en Madrid, en el mismo barrio, y protagoniza un relato existencial y romántico. • Se busca a sí misma y encuentra el amor de un hombre llamado enigmáticamente “Agost”, extraño, maduro, divorciado, aparentemente insatisfecho y con una hija pequeña. • Ciudad que es re-descubierta por una mujer que ha vivido en Madrid toda su vida. • Ciudad donde los lugares públicos se convierten en “confesionarios”. • Ciudad donde la soledad se puede llegar a experimentar en lugares de interés cultural y turístico. • Ciudad convertida en residencia (a largo plazo) de personajes extranjeros. 	<p>Benidorm</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ciudad escenario transformada en ciudad protagonista con influencia en la evolución del protagonista. • Hombre sexagenario, prejubilado de banca, turista, inglés de Manchester, soltero e introvertido vive un drama con tintes de thriller romántico en una ciudad desconocida. • Busca a su hermano desaparecido y encuentra el extraño amor de una mujer madura, carismática, atractiva y misteriosa. • Ciudad nueva descubierta por primera vez, donde todo es sorprendente, excitante y puede ocurrir cualquier cosa. • Ciudad bulliciosa donde se pueden compartir soledades, secretos e intimidades en conversaciones de apartamento, coche y playa. • Ciudad vacacional (estancia temporal) transformada en posible lugar para residir (arraigo).

Fuente: elaboración propia

5 Conclusiones

El artículo, a través de la propuesta metodológica integrada en un doble *corpus* aplicado, ha identificado y analizado, en la fase 1, las escenas rodadas en exteriores urbanos ubicados en cuatro emplazamientos emblemáticos de la ciudad de Madrid, explorando la importancia que estas localizaciones juegan en el relato.

El análisis de los 23 filmes objeto de estudio ha evidenciado la adaptabilidad de las localizaciones urbanas más icónicas a las necesidades de la ficción. Los resultados indican que variables como el género, la tipología urbana y el año de producción influyen, en mayor o menor medida, a la hora de seleccionar este tipo de escenarios por parte de la industria audiovisual para que tengan presencia en películas. Además, los resultados obtenidos sugieren la tendencia a usar las localizaciones más reconocibles como meros *landmarks* para situar la acción en la ciudad de Madrid (Gámir, 2012). De hecho, en la muestra analizada la Gran Vía madrileña acoge escenas de poca o incluso nula relevancia narrativa.

En otras ocasiones, las escenas de mayor relevancia dramática, como ocurre en la Plaza Mayor o la Calle Preciados, ofrecen la posibilidad de alterar o modificar los imaginarios preestablecidos y las relaciones emocionales respecto a esos lugares, a partir del nuevo significado concedido por la representación mediatizada basada en los personajes, los argumentos y las imágenes de la ficción (Belloso, 2010).

En la fase 2 se ha presentado un análisis textual para explorar el rol que juega el espacio urbano en dos filmes españoles contemporáneos, concretamente *La virgen de agosto* y *Nieva en Benidorm*, donde el espacio adquiere una particular proyección semántica, simbólica y narrativa (Álvarez, 2020). La comparación semiótica de ambas urbes ha permitido ilustrar la co-existencia de cuatro tipos de ciudades, la singularidad más destacable a nivel metodológico.

En primer lugar, la “ciudad denotativa” se configura en torno a aspectos objetivables que suponen una mera exposición e identificación espacial. En estos casos, se alude a las referencias meteorológicas y a la presencia en el metraje de espacios icónicos y no icónicos, interiores y exteriores, diurnos y nocturnos, donde los personajes realizan actividades de ocio diversas caracterizadas por tipologías de consumo diferente: participación en verbenas (Madrid) y espectáculos eróticos (Benidorm).

En segundo lugar, la “ciudad connotativa” incorpora factores más descriptivos e interpretativos del espacio. Aquí, llama la atención el objetivo de Jonás Trueba para presentar Madrid como una ciudad-pueblo, en una aparente contraposición entre la metrópoli y las tradiciones arraigadas que perviven en forma de procesiones y trajes regionales. Mientras, Isabel Coixet apuesta por mostrar un Benidorm turístico y moderno, hasta cierto punto peligroso, donde los pequeños empresarios locales se embarcan en negocios inmobiliarios y especulativos. Aunque también es recurrente la evocación poética al pasado. De forma literal, se alude a la figura de la escritora Sylvia Plath y sus vacaciones en el pequeño pueblo mediterráneo a mediados de los años 50.

Como consecuencia de la ciudad connotativa, la “ciudad simbólica” del Madrid de Trueba elude mostrarse excesivamente reconocible con su iconografía acostumbrada, apostando por la ausencia de imágenes de postal y planos de situación aéreos. En contraposición, el filme *Nieva en Benidorm* de Coixet utiliza imágenes de postal, numerosos lugares icónicos y panorámicas para exhibir la ciudad turística costera con su impresionante *skyline* y su bahía.

Finalmente, la “ciudad narrativa” se refiere a la dimensión más dramática en la que los conflictos y los giros argumentales ocasionan comportamientos e interacciones de los personajes con el entorno que, además, les provoca efectos a nivel emocional. Y es aquí donde ambos filmes encuentran más similitudes. En ambos casos, la ciudad sirve como un espacio vivencial de búsqueda, (re)descubrimiento y transformación para los dos protagonistas que, a pesar de las diferencias de nacionalidad, sexo y edad, comparten muchos parecidos. Existe, por tanto, la posibilidad de establecer una identificación entre el espectador y el sentido hermenéutico de las películas con sus respectivas cartografías ficcionales, induciendo a experimentarlas en primera persona (Martínez, 2010).

Este artículo también ha pretendido contribuir metodológicamente a un campo de estudio interesado en explorar las investigaciones actuales que unen el espacio físico urbano y el narrativo. En base a metodologías utilizadas anteriormente por autores como Aertsen et al. (2018) y Méndiz (2018), se ha diseñado y testado una metodología que combina datos de corte cuantitativo y cualitativo, y se enriquece aunando enfoques interdisciplinares.

Sin duda, el emplazamiento de la ciudad en la ficción como un soporte de notoriedad, visibilidad y promoción dentro de las estrategias publicitarias que resultan complementarias a las convencionales, genera muchas oportunidades para las ciudades entendidas potencialmente como marcas (Anholt, 2010). El público es impactado por imágenes que actúan como atractivos reclamos e incentivos sobre esos espacios urbanos transformados en localizaciones y escenarios. Ya hemos comprobado empíricamente, por una parte, que la delimitación y selección de esos lugares responde a unas necesidades dramáticas. Y, por otra, que el espacio urbano puede estar influido por factores denotativos, connotativos, simbólicos y narrativos. De este modo, ambos aspectos pueden favorecer la concreción de experiencias subsidiarias en las que los relatos audiovisuales referenciales definan el adecuado diseño de productos turísticos inducidos por la ficción dirigidos al potencial visitante (Riley et al., 1998).

Agradecimientos: Este artículo es resultado de la participación en los siguientes proyectos de investigación: “Las ciudades españolas en la ficción audiovisual. Registro documental y análisis territorial y audiovisual” (Spanish cities in audiovisual fiction. A document registry and territorial and audiovisual analysis) (FACES-50), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Gobierno de España) (ref. RTI2018-094100-B-I00), desde 1 de enero de 2019 a 30 de septiembre de 2022, IPs: Carlos Manuel y Agustín Gámir; y “La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico” (Audiovisual fiction in the Madrid Region: filming locations and development of screen tourism) (Ficmatur-50), financiado por la Consejería de Educación e Investigación de la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo (1 enero 2020 a 30 abril 2023), IP: Carlos Manuel.

Declaración responsable: Los/as autores/as declaran que no existe ningún conflicto de interés con relación a la publicación de este artículo. Las tareas se han distribuido de la siguiente manera: Salvador Martínez Puche se ha encargado de la coordinación del artículo, así como del diseño y la conceptualización de la investigación y la metodología cuantitativa y cualitativa, asumiendo una parte del análisis fílmico y la redacción del texto. Deborah Castro ha contribuido a definir algunos aspectos sistemáticos y metodológicos asumiendo una parte del análisis fílmico y la redacción del texto.

Bibliografía

- Abril, G. (2008). *Análisis crítico de los textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Síntesis.
- Aertsen, V., Gámir, A., & Manuel, C. (2018). La imagen cinematográfica de la Plaza Mayor de Madrid. *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, 50(197), 539-556.
- AlSayyad, N. (2006). *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real*. Routledge.
- Altman, R. (2018). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.
- Álvarez, N. (2010). Territorios, parajes y contornos literarios: aproximación teórica al espacio en la narrativa actual. In M.P. Celma & J.R. González (Eds.), *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual* (pp. 17-38). Cátedra Miguel Delibes.
- Anholt, S. (2010). *Places: Identity, imagen and reputation*. Palgrave Macmillan.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, University Minnesota Press.
- Augé, M. (2004). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1976). El tercer sentido. In J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 201-228). Fernando Torres Editor.
- Batjín, M (1989). Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. In *Teoría y crítica de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Beeton, S. (2004). *Film-Induced Tourism*. Channel View Publications.
- Belloso, J.C. (2010). La marca país. Un mecanisme de diferenciació i font d'intangibles. *Paradigmes*, (5), 43-51.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Camarero, G. (2016). *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Akal.
- Casetti, F., & di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Dalmau, R., & Galera, A. (2007). *Ciudades de cine*. Raima Edicions.
- De San Eugenio, J. (2012). *Teoría y métodos para marcas de territorio*. UOC Ediciones.

- Gámir, A. (2012). La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine. *Scripta Nova*, (16), 387-424.
- Gámir, A., & Manuel, C. (2007). Cine y Geografía. Espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, (45), 157-190.
- García, F., & Pavés, G. (Coord.) (2014). *Ciudades de cine*. Cátedra.
- García, J. (2021). *City Branding. Fundamentos y aplicaciones de marca en espacios culturales y creativos*. Fragua.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Govers, R., & Go, F.M. (2009). *Place branding: Glocal, virtual and physical identities, constructed, imagined and experienced*. Palgrave Macmillan.
- Hellmann, C., & Weber-Hof, C. (2010). *Ciudades de cine*. Ed. Océano.
- Huertas, A. (2014). *La comunicación de los territorios, los destinos y sus marcas. Guía práctica de aplicación desde las relaciones públicas*. UOC Ediciones.
- Jacobson, D., & Mustafa, N. (2019). Social Identity Map: A Reflexivity Tool for Practicing Explicit Positionality in Critical Qualitative Research. *International Journal of Qualitative Methods*, (18), 1-12. <https://doi.org/10.1177/1609406919870075>
- Kavaratzis, M. (2005). Place branding: A review of trends and conceptual models. *The Marketing Review*, 5(4), 329-342.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Madrid Film Office (2019, November 18). *Un paseo por el Madrid de Jonás Trueba* [Archivo de Vídeo].
- Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=dXT03P6ZrNE&ab_channel=MadridFilmOffice
- Martínez, S. (2010). Reposicionamiento de la imagen turística de Brujas a través del cine: de ciudad de cuento a ciudad de thriller. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, 4(1), 147-165.
- Méndiz, A. (2018). "City Placement": concepto, literatura y método de análisis. In M. Mut & E. Camarero (Coords.), *Nuevos tratamientos informativos y persuasivos* (pp. 221-230). Tecnos.
- Mennel, B. (2008). *Cities and Cinema*. Routledge.

- Merino, J.M. (2004). Los parajes de la ficción. In *Ficción continua* (pp. 102-119). Seix Barral.
- Mesa Leiva, E. (2021, January 1). Viaducto de Madrid, el puente de los suicidas. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20210113/6180900/viaducto-madrid-puente-suicidas.html>
- Mitry, J. (1976). Sobre un lenguaje sin signos. In J. Urrutia (Ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film* (pp. 263-290). Fernando Torres Editor.
- Odin, R. (1983). Pour une sémio-pragmatique du cinéma. *Iris*, 1(1), 67-82.
- Osácar, E. (2013). *Barcelona, Movie Walks*. Dièresis & Ayuntamiento de Barcelona.
- Peirce, Ch.S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.
- Pérez, L. (2020). Isabel Coixet. *Revista Fotogramas*, 74(2125), 56-59.
- Rainistro, S. K. (2004). Where is place branding heading. *Place Branding*, 1(1), 12-35.
- Riley, R., Baker, D., & Van Doren, C. (1998). Movie Induce Tourism. *Annals of Tourism Research*, 25(4), 919-935.
- Rosmarin, A. (1985). *The Power of Genre*. University of Minnesota Press.
- Rosado C., & Querol, P. (2006): *Cine y turismo. Una nueva estrategia de promoción*. Junta de Andalucía & Andalucía Film Commission.
- Santesmases, M. (2016). El exceso a través del cronotopo: La isla mínima (2014) y las marismas del Guadalquivir. In R.E. Aras & E. Diez (Eds.), *Cronotopos audiovisuales iberoamericanos* (pp. 133-158). Síntesis.
- Solé, J.M. (2007). Ciudades de cine. *Descubrir el Arte*, (98), 27-37.
- Thompson, K. (1977). The concept of cinematic excess. *Ciné-Tracts*, (2), 54-67.
- Torreiro, M. (2020). Nieva en Benidorm. *Revista Fotogramas*, 74(2125), 14.
- Virilio, P. (1989). *La máquina de la visión*. Cátedra.