

# *Las islas Baleares, un escenario privilegiado para el cine turístico español<sup>1</sup>*

Antonia del Rey Reguillo

Universitat de València

---

## **Resumen**

La presencia de las islas Baleares es una constante en el cine turístico español a lo largo de toda su historia. Sus paisajes naturales y su riqueza arquitectónica han funcionado como un vistoso envoltorio de tramas muy diversas en torno a los turistas y sus actividades. Sobre dicha filmografía reflexiona este texto con el objeto de establecer una visión panorámica que permita definir las singularidades específicas que la caracterizan.

## **Palabras clave**

Cine español, turismo, película turística, Islas Baleares

## **Abstract**

The presence of the Balearic Islands is a constant in the Spanish tourist cinema throughout its history. Its natural landscapes and its architectural richness have worked as a colorful package of very diverse plots around tourists and their activities. About this filmography reflects this text with the aim of establishing a panoramic vision in order to define the specific singularities that characterize it.

---

<sup>1</sup> La redacción de este texto se ha realizado en el marco del proyecto de I+D «Los espacios del cine español de ficción como factor de promoción turística del patrimonio geográfico y cultural autóctonos» (Ref. HAR2016-77734-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (MINECO), para el período 2016-2020.

## **Keywords**

Spanish cinema, tourism, tourist film, Balearic Islands

Al revisar el conjunto del cine español de ficción, se comprueba que las islas Baleares tienen una presencia puntual en sus películas, como escenario de numerosas tramas ambientadas en su territorio. En ese acervo fílmico, un porcentaje destacado de títulos incorpora argumentos y temas relacionados con el hecho turístico, sus sujetos y el complejo engranaje industrial que lo sustenta. Con ello no hacen sino engrosar la amplia nómina de películas turísticas producidas a lo largo de la historia del cine español. Todas ellas se caracterizan por tratar la actividad del turismo, con sus diversos matices y variantes, como ingrediente dramático, principal, secundario o tangencial del relato fílmico (Del Rey Reguillo y Nieto Ferrando, 2013: 988). En su condición de parte representativa del cine turístico español, los filmes ambientados en las islas Baleares ofrecen unas características peculiares cuyo análisis constituye el objeto central de esta ponencia. Para abordarlo me basaré en el estudio de una serie de títulos significativos por su diversidad, con la intención de establecer una visión panorámica de las formas de representación fílmica que, a lo largo de las décadas, se han utilizado para mostrarlas en las películas, hasta llegar a configurar un imaginario cinematográfico sobre ellas que sin duda ha contribuido a convertirlas en los atractivos destinos turísticos que vienen siendo desde hace décadas. Dichas formas de representación abarcan tanto los elementos relacionados con el contenido argumental de esas películas, como los que tienen que ver con las elecciones de puesta en escena que definen su estilo visual, es decir, la planificación, el estilo de la fotografía, la selección de los espacios en los que transcurren las tramas, los tipos de personajes que los habitan, su estatus social, sus actividades, etc. En su conjunto, todos esos elementos están puestos al servicio del mensaje que se quiere transmitir con el objeto de captar el interés del espectador mediante la configuración de un atractivo imaginario sobre las islas capaz de suscitar el deseo de visitarlas.

### **Los comienzos: la euforia viajera de los años veinte en las películas**

Las primeras películas de ficción con presencia de las islas Baleares que se conservan pertenecen a la década de los años veinte. Tras el fin de la Primera Guerra Mundial y con una coyuntura económica muy favorable, los años veinte ofrecen en occidente un cuadro de optimismo y euforia viajera generalizados: la nueva década trae consigo cambios de todo orden en la mentalidad y en los usos sociales. El turismo empieza a ser considerado como un deporte. Ya no interesa tanto la práctica del viaje cultural como en las décadas precedentes, sino que se potencia el turismo de evasión, el de paisaje y el de viajar por viajar. Mientras tanto, la propaganda turística actualiza

su lenguaje, reafirmando sus mensajes por la vía de la palabra y por la de la imagen.<sup>2</sup> Y es que, si en los años diez había existido una tendencia internacional a utilizar los documentales para exhibir las bellezas naturales de los diferentes países, en los años veinte, ya pocos dudaban de la capacidad del cine para incidir en el imaginario colectivo e inducir conductas sociales, y ese convencimiento derivó en una estrategia asumida y planificada, tanto de forma institucional como por la iniciativa particular, consistente en la producción de películas de ficción filmadas en espacios naturales o urbanos atractivos susceptibles de interesar a los espectadores con la intención de convertirlos en potenciales futuros turistas.

Y, en el caso de España, uno de ellos fue la isla de Mallorca. Significativamente, de allí procedía una de las voces precursoras en la defensa del turismo organizado como fuente de riqueza, la de Bartomeu Amengual, que en 1903 había publicado *La industria de los forasteros*, en referencia a aquella actividad empresarial —todavía prototurística en España— cuyo gran potencial económico él ya vislumbraba. Las previsiones del autor tomaron forma durante la década de los años veinte con los cambios de mentalidad propiciados por la llegada de la modernidad y el desarrollo de los nuevos medios de locomoción, que iban a convertir la práctica del turismo en el deporte de moda entre las clases acomodadas. Así las cosas, las posibilidades del cine como instrumento de fascinación y seducción del espectador fueron conscientemente aprovechadas para captar «la mirada turística» y atraer viajeros a las islas.

Efectivamente, esa invitación al viaje ya se insinúa en algunos filmes de ficción realizados en la isla hacia la mitad de la década. En su caso, la invitación era implícita y realizada por la vía de la seducción y la captación del imaginario espectral mediante las atractivas imágenes y tramas que esas películas ponían en juego. Me refiero a *Flor de espino*, de 1925, y a *El secreto de la pedriza*, de 1926. La primera, dirigida por el odontólogo Jaime Ferrer, es una comedia sentimental surgida de la iniciativa de un grupo de amigos de la alta sociedad mallorquina.<sup>3</sup> Ellos la financiaron, ofrecieron sus casas palaciegas como escenarios y hasta interpretaron los papeles principales de un relato que responde al esquema de los amores interclasistas con final feliz.<sup>4</sup> Por su parte, *El secreto de la pedriza* parte de una novela homónima de carácter

<sup>2</sup> Luis Lavaur. (1980). «Turismo de entreguerras, 1919- 1939».En: *Estudios Turísticos*, 67, pp. 14-16.

<sup>3</sup> Un estudio detallado de esta película, en Del Rey Reguillo (2007: 65-100).

<sup>4</sup> Este diletantismo es una constante en la historia del cine mudo español, donde menudean las producciones puestas en pie, con mayor o menor fortuna, por aficionados «con posibles». Precisamente, la percepción del cine como un divertimento por parte de los sectores más adinerados, obviando su carácter industrial o renunciando a él por prejuicios o falta de interés, es una de las razones que explican la carencia de una industria productora consistente en el cine español del período.

costumbrista que Francisco Aguiló Torrandell, director de la cinta, transformó en un drama de aventuras ligadas al contrabando. Las diferencias argumentales y genéricas que se dan entre ambos filmes no son obstáculo para que mantengan una coincidencia esencial: y es que en ambas el paisaje y los hitos arquitectónicos mallorquines suponen un marco tan cuidadosamente filmado que por momentos ensombrece a los sujetos de la trama y adquiere el protagonismo del relato. Y todo porque, como atestiguan los testimonios conservados, aquellas películas se concibieron como reclamos y agentes de atracción turística para los futuros espectadores. Sin ir más lejos, el diario *La Almudaina* del 10 de mayo de 1928, enjuiciaba *El secreto de la pedriza* afirmando que «Se trata de un loable esfuerzo de un mecenas mallorquín



Fig. 1. i 2. *El secreto de la pedriza*  
(F. Aguiló Torrandell, 1926)

que ha querido [...] propagar las bellezas incomparables de la Isla Dorada. [...] [El filme] es una detallada apología de cuanto puede interesar al turismo, en este caso, el mismo espectador, que se puede trasladar a la isla maravillosa». La propia película lleva inscrita de forma explícita esa intención propagandística de la isla en algunos de los rótulos que jalonan su relato. [Fig. 1 y fig. 2] De este modo, a partir de las imágenes y los sugestivos argumentos, se empezó a acuñar el imaginario cinematográfico de las islas, dibujado a través del celuloide como un paraíso donde disfrutar no solo de la belleza y la calma que propiciaba su naturaleza privilegiada, sino también de emociones diversas y de los placeres de la modernidad, como eran la práctica de los deportes, las fiestas y demás actividades sociales por entonces solo accesibles para un turismo de alto *standing*.

Así las cosas, en el marco de las ficciones cinematográficas del período, la producción mallorquina es la que evidencia con mayor claridad esa vertiente instrumental de las películas concebidas

como vía promocional de destinos turísticos. Las circunstancias, sin duda, fueron más que favorables, porque al interés de los particulares y las instituciones para propiciar estrategias de atracción de visitantes se sumó el momento álgido que vivía el cine balear, plasmado en una serie de sellos productores que surgieron en la década —Mare Nostrum, Balear Films i Edison Films, entre otros— capaces de poner en pie un buen número de películas oportunamente ambientadas en los escenarios naturales isleños de previsible impacto visual.

En ese interés existente por la filmación de películas capaces de reflejar la naturaleza, el hábitat y las costumbres autóctonas, el ejemplo más representativo, es el documental *Mallorca*, cuya filmación impulsó en 1927 el periodista Josep Maria Verger Llinàs con explícita intención promocional. Su planteamiento y estructura lo convierten en un ejemplo modélico, que da a conocer la isla desde diferentes perspectivas, y logran mostrar su variedad paisajística y monumental, además de los modos de vida de sus naturales. Para llevarlo a término, Verger Llinàs contó con el respaldo económico de la Diputación Provincial, de la que recibió cinco mil pesetas que le permitieron la contratación de un operador de la firma francesa Gaumont y la colaboración del músico Baltasar Samper, quien compuso para la película la suite *Aires y danzas de Mallorca* a modo de banda sonora para ser interpretada durante las proyecciones. Además, la filmación del documental estuvo vinculada al proyecto de la Exposición de Pintura de Mallorca que debía inaugurarse en Buenos Aires en julio de 1928, a propuesta de su Centro Balear y del embajador español Ramiro de Maeztu. Articulado en cinco partes desde las que se recorre la geografía insular, el itinerario comienza por la ciudad de Palma de la que se exhiben sus monumentos y palacios para mostrar después diferentes poblaciones pintorescas que alternan con villas señoriales y castillos diseminados por el paisaje [fig. 3]. Un itinerario que intenta dibujar el rostro de la isla y cuya última parte corresponde a la costa, de la que se privilegia lo escarpado, donde las cuevas, gargantas y torrentes ponen la nota más espectacular.

Ese marco natural envuelve un elemento humano, del que se privilegia lo «genuino»: ancianos payeses con atavíos típicos, viejas hilanderas, trabajadores dedicados a las industrias tradicionales —manipuladores del palmito, cordeleros y calafates—, labradores que trillan y aventan el trigo y campesinos que vendimian y pisan la uva en los lagares. Entre todos componen un rosario de motivos humanos digno de las páginas de un tratado etnográfico cuyo relato, ordenado mediante los rótulos, va construyendo una imagen de la isla que enlaza los motivos mostrados con la historia vivida, las tradiciones y la naturaleza que las sustenta, y al mismo tiempo también pone de manifiesto la deuda que el filme tiene con la pintura y la literatura coetáneas. En muchos planos de la película se percibe la huella de artistas como Rusiñol, Joaquim Mir y Anglada Camarasa, cuya pintura cultivaba las pautas estéticas de la corriente modernista. Con todo, el último de los rótulos es el que, a modo de epílogo, revela con meridiana claridad el verdadero objetivo que guía el

documental. Dice así:

Tal es Mallorca. Sólo una sombra, la pálida y fugaz visión ofrendada. Si ha resultado una grata evocación para los que la conocéis, al mismo tiempo que una invitación al viaje para cuantos ignorabais sus áureas riberas, quedará cumplida la finalidad de esta película.<sup>5</sup>

### **La inmediata posguerra**

Tras el impás que supuso la llegada de la Segunda República y la Guerra Civil, en las producciones de la década de los cuarenta podemos observar que ese atractivo estereotipo isleño consolidado durante los años veinte siguió vivo en el contexto de un cine español llamado a compensar entre el público espectador las penurias de la posguerra por la vía de la evasión. En contra de lo que se podría imaginar, durante la década de los cuarenta el género más cultivado por el cine español fue el de la comedia, que dedicó una especial atención a las tramas centradas en historias románticas ambientadas en la alta sociedad, una circunstancia, por otra parte, observable igualmente en el cine internacional. Como en otras tantas situaciones de penuria, en la inmediata posguerra española el cine funcionó a modo de placebo medicinal con el que borrar u olvidar el duro presente y fingir una realidad normalizada y relativamente feliz. Y sin lugar a dudas, para lograr ese objetivo, el séptimo arte hizo de la comedia su aliado más eficaz. Trufadas de argumentos alegres y festivos ambientados generalmente en las modernas y confortables casas de la oligarquía financiera, sus protagonistas exhibían los atuendos de última moda mientras se entregaban a todo tipo de diversiones y a los juegos amorosos suficientemente permisibles para la censura. Y es que, pese a las penurias y dificultades por las que atravesaba el país, la producción cinematográfica española de la década, fuertemente controlada por el régimen franquista, fue bastante abundante con cerca de medio millar de películas producidas y, en ese conjunto, las comedías supusieron casi la mitad del total. Sin embargo, aunque son muy pocas las que podríamos considerar turísticas, en torno a unas decenas, su existencia resulta muy relevante, porque demuestra cómo el tema turístico recupera su espacio en el cine de ficción, un espacio que durante los años treinta había sido desplazado al ámbito del documental, que con un perfil etnoturístico fue cultivado con maestría y acierto por entonces.

En líneas generales, las tramas de esos filmes siguen las pautas de las rutilantes películas americanas de estilo Frank Capra y dan cabida a argumentos que propician en sus protagonistas la práctica del viaje, obviamente, un privilegio solo alcanzable para muy pocos españoles en aquellos años de penuria. Comedias románticas en

---

<sup>5</sup> El subrayado es nuestro. Un estudio más completo del documental, en Del Rey Reguillo, Antonia (2008: 85-94).



Fig. 3. Mallorca (J.M. Vergés Llinás, 1927)

buena parte, estos filmes poseen como rasgo común la conducta, usualmente absurda, de sus personajes, emparentados con los habituales de la *screwball comedy* americana. Con sus pequeñas locuras animan unas tramas, genéricamente muy convencionales, trufadas de peripecias de guerra de sexos que culminan siempre en un final feliz. La actividad turística de estos personajes suele estar determinada por algún acontecimiento crucial en sus vidas, habitualmente la boda de los protagonistas y el consecuente viaje de novios. Este rito social, especialmente clave en la vida femenina del momento, implicaba para la mujer el logro del estatus que iba a permitirle desarrollar un papel social y era reproducido hasta la saciedad en las ficciones literarias y cinematográficas. De ahí que estas películas estén repletas de potentes personajes femeninos que proyectaban una imagen muy independiente a la que difícilmente se podía ajustar la gran mayoría de mujeres del momento, destinadas a vivir a través de la pantalla las experiencias que la realidad les negaba.

Un ejemplo representativo de tales títulos, es *Un marido a precio fijo* dirigida en 1942 por Gonzalo Delgrás. Su guion parte de la novela homónima de M.<sup>a</sup> Luisa Linares Becerra, autora muy prolífica y exitosa entre las lectoras del momento, y cuenta con los afamados actores Lina Yegros y Rafael Durán para representar a la pareja protagonista. Con la joven heredera Estrella como personaje principal, la



*Fig. 4. Un marido a precio fijo (G. Delgrás, 1942)*

trama se centra en su determinación de contratar un marido con el que sustituir al novio que la ha dejado plantada unos días antes de la boda. El elegido es Miguel, un periodista que la sigue sin identificarse para escribir un reportaje y al que Estrella imagina un pobre hombre sin recursos económicos. Celebrada la boda, deciden viajar a «la isla de oro» como denominan a Mallorca, para pasar unos días de vacaciones en la residencia que allí posee Estrella. La iconografía utilizada por el relato fílmico para introducir la isla en la trama consiste en una composición paisajística resuelta a partir de seis planos de paisajes costeros. Todos, introducidos por un gran plano general de la bahía y la ciudad de Palma, con la silueta de la catedral destacando en el conjunto, al que siguen otros cuatro de la costa escarpada, que aparece enmarcada por las ramas de los pinos filmados en primer término. [Fig. 4] Finalmente, la serie se cierra con un último plano de las montañas adentrándose en el mar iluminadas por el sol del atardecer. Todas esas imágenes reproducen los motivos convencionales con los que tradicionalmente ha sido representada la isla balear ya desde la pintura paisajística de finales del XIX y principios del XX.

Establecido así el escenario, la trama se centra en las actividades turísticas de la joven heredera y su pandilla de alocados amigos, consistentes en paseos en bicicleta



por las carreteras de la isla y en frenéticas carreras de coches jalonadas en etapas sucesivas que concluyen bailando el no menos frenético picolino, el ritmo de moda por entonces. Desde su total exclusividad, esta modalidad de turismo autóctono reservada a los viajeros de clase alta resultaba inaccesible para el público mayoritario, que merced a la película podía disfrutarlo de forma virtual, acudiendo a las salas de cine e identificándose con los personajes de la pantalla. Y eso explicaría el enorme éxito del que gozó esa película y otras semejantes. En cualquier caso, la iconografía de la isla establecida por la planificación consigue reforzar eficazmente el imaginario que el cine venía construyendo sobre la isla de Mallorca y la consolidaba como un lugar idílico de vacaciones, un paraíso que, como tal, solo parecía accesible para los más privilegiados.

Curiosamente, solo unos años más tarde, ese perfil de destino turístico exclusivo para el disfrute de unos pocos afortunados empieza a ser subvertido también por el propio cine, pues ya en 1948 José M.<sup>a</sup> Blay Castillo y Arturo Moreno empezaban a anticipar el turismo de masas que estaba por llegar para emprender la conquista del territorio español con su «invasión pacífica» —en terminología de Sasha Pack— durante los años del *boom*.<sup>6</sup> En 1948 esa multitud estaba por llegar, pero los dos cineastas fueron capaces de preverla en su película de animación *Alegres vacaciones* y hasta de parodiar las carencias culturales y las visitas exprés características del turismo de viaje organizado, al llevar a sus personajes animados, Garbancito y sus amigos, en un apresurado periplo turístico por diferentes regiones y ciudades españolas, entre ellas, la isla de Mallorca de la que visitan sus hitos más turísticos. [Fig. 5] La película, realizada en color, anticipa la combinación de sus secuencias animadas con otras filmadas con personajes reales, como la dedicada a recoger los bailes mallorquines que lleva a cabo un grupo de danzantes ataviados con trajes típicos.

### Los años cincuenta

La previsión de ambos directores se reveló totalmente acertada y una década después, con la llegada del turismo de masas, empezó a imponerse un modelo cuyo reflejo en el cine se dio con total claridad. Es decir, conforme se concretaba la afluencia imparable de viajeros hacia España, el cine incorporaba su presencia en las películas hasta llegar a duplicar con creces su frecuencia de aparición en la década anterior. Sin embargo, ese aumento de la presencia turística llevó aparejadas algunas peculiaridades, es decir, cambió sustancialmente el perfil de los turistas. Estos ya no son mayoritariamente autóctonos, como sucedía en el cine de las décadas anteriores, donde la presencia de extranjeros era muy esporádica, sino que ahora se invierten los

<sup>6</sup> La expresión fue utilizada por primera vez por Sasha Pack (2009). *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner.

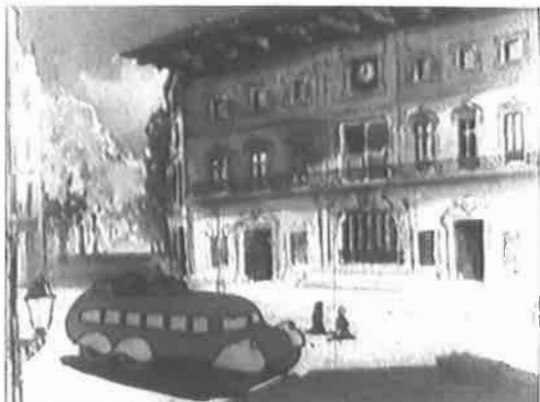


Fig. 5. *Alegres vacaciones*  
(Blay Castillo y Moreno, 1948)

empieza a hacerse visible una modalidad de turismo vacacional de playa con la que se permiten soñar los españoles de clase media, pues efectivamente los turistas nacionales de menos capacidad adquisitiva tienen también su pequeño hueco en esta filmografía.

Al respecto, la comedia *Muchachas en vacaciones* del año 1958 es un ejemplo claro de esa tendencia. Filmada por José M.<sup>a</sup> Elorrieta, su trama se entrelaza con un asunto criminal con el que tienen que lidiar las protagonistas, tres atractivas dependientas de grandes almacenes invitadas a pasar unos días en Palma, con el objeto de que luzcan los vestidos de la empresa en un desfile de modelos. Las jóvenes invierten su tiempo libre en actividades turísticas convencionales: baños en el mar, recorridos por la isla, asistencia a cócteles, bailes en locales nocturnos, etc. Un despliegue de iniciativas de tiempo libre que anticipa y conforma desde la pantalla el modelo



Fig. 6. *Muchachas en vacaciones*  
(J.M. Elorrieta, 1958)

términos y los visitantes extranjeros se adueñan de las tramas de las películas españolas, que muestran atentamente a esos turistas descritos en toda su diferencia idiomática, de vestimenta y de costumbres. La segunda peculiaridad reseñable es que los visitantes ya practican diversas modalidades de turismo —la de negocios, la de congresos, la del turismo por estudios, etc.—, algunas de las cuales ya estaban previstas en el Plan Nacional de Turismo de 1953. Aunque lo verdaderamente relevante es que

turístico de sol y playa que acabará predominando. Y en paralelo, define la isla de Mallorca como uno de los espacios turísticos que, junto a la Costa del Sol y a la Costa Brava, compondrán el triángulo de destinos receptores mayoritarios del territorio español. Como los anteriores filmes citados, también *Muchachas en vacaciones* elabora su particular representación de la ciudad de Palma y, aunque incide en los motivos convencionales, es decir, la belleza de la bahía

y la bonanza del paisaje, concede un destacado papel a los marcadores turísticos e iconos del desarrollismo emergente en el país. Uno de esos marcadores e icono desarrollista por excelencia son los aviones de la compañía Iberia, que aterrizando o despegando de los aeropuertos españoles, se convertirán en una presencia habitual del cine turístico español durante esta y la siguiente década. [Fig. 6] Otro elemento significativo es el moderno hotel de lujo en el que residirán las protagonistas, que funciona como escaparate representativo de las modernas infraestructuras de las que se va dotando el país para recibir la avalancha de turistas.<sup>7</sup> Con su ubicación junto al mar, el edificio es decididamente privilegiado por la cámara, igual que en décadas anteriores lo fueron los pinos y los pueblos de pescadores. En la diégesis fílmica su protagonismo es notable y, al acoger un buen número de las peripecias dramáticas en sus habitaciones, terrazas, salones de baile, etc., se transforma de algún modo en otro personaje más del relato fílmico. En su conjunto, ese hábitat vacacional constituye un atractivo envoltorio en el contexto de representación fílmica del turismo de masas, que en el marco de la trama parece destinado específicamente a llamar la atención de las jóvenes trabajadoras españolas que buscaban el ascenso social, a semejanza de las protagonistas de la película. En la ficción, tal y como marca el arquetipo genérico de la comedia, las jóvenes dependientas logran su ansiado objetivo por la vía más convencional, es decir, mediante el matrimonio con hombres adinerados, como era lo preceptivo en la narrativa rosa del momento, que transforma el tradicional príncipe azul por el acaudalado hombre de negocios.

Bastante distinta es *Bahía de Palma*, otra comedia romántica, en este caso, escrita y dirigida por Juan Bosch en 1962. Su personaje central, Mario, es un pianista especializado en Chopin que reniega de su profesión de concertista por creerse responsable de la muerte de su mujer y, cuando su devenir vital lo lleva a Palma para ganarse la vida como pianista en las *boîtes* de lujo de la ciudad, toma contacto con la clientela local, joven, turística y adinerada. Es así como el filme retrata los hábitos de ocio de ese turismo de saneada cuenta corriente, mientras escenifica con detalle la transformación desarrollista del país, con sus hoteles de cinco estrellas, sus lujosos espacios de ocio nocturno y sus villas de veraneo al lado del mar. En paralelo, la película no se resiste a las bellezas del paisaje de las que da cuenta con excelentes tomas de la bahía de Palma, sus playas, carreteras costeras y su patrimonio arquitectónico y cultural: la catedral, la casa museo de Chopin, etc. Todas esas imágenes están asociadas al *modus vivendi* de los dos protagonistas de clase alta, el pianista Mario (interpretado por Arturo Fernández) y la joven millonaria Olga (la actriz alemana Elke Sommer). Aunque el primero representa el mundo de la alta cultura y la segunda, el de la vida entregada a la trivialidad y el consumo, el conflicto original existente entre los dos personajes quedará resuelto por la vía del

<sup>7</sup> Catalina Aguiló Ribas y María Sebastián Sebastián (2017: 135-156).

enamoramiento de la joven y su renuncia a la vida superficial y vacía para convertirse en una mujer abnegada, que sustituye su indumentaria en bikini (recordemos que fue el primero exhibido por el cine español) por la elegancia y la distinción del recato, en una actitud muy acorde, por lo demás, con la moral impuesta por la cultura franquista. En este marco argumental, hay reservado un pequeño lugar para el turismo de masas, el de los «rebaños», en denominación de Mario, representado por un grupo de turistas suecas que distraen al batería de la *boîte* mientras llega el «turismo más caro del otoño».

Conforme avanza la década, aparecen sucesivos ejemplos de películas que se hacen eco del fenómeno turístico a partir de su gran complejidad social. En este sentido, es obligado mencionar *El verdugo*, dirigida por Luis García Berlanga en 1963. Aunque su eje temático central es la reflexión en torno a la pena de muerte, hecha desde una óptica esperpéntica y salpicada con buenas dosis de humor negro, el tema turístico hace su aparición en el filme de una forma magistral en las secuencias que narran las vacaciones en Mallorca del verdugo y su familia. Una Mallorca que la película muestra repleta de turistas extranjeros que disfrutan alegres y despreocupadamente de las bondades que la isla y la industria turística han preparado para ellos. En el *continuum* de la articulación narrativa, dichas secuencias tienen una enorme carga simbólica, al ejemplificar con gran eficacia la contradicción por la que transitaba el régimen franquista, que, si por un lado intentaba dar una imagen desenfadada y moderna del país, como estrategia de su apertura al exterior, donde el turismo funcionaba como un resorte básico, en lo referente a la política interior, mantenía la implacable línea dura de su sistema jurídico.<sup>8</sup> De ahí que la felicidad y luminosidad de Mallorca, con sus infraestructuras de hoteles baratos y diversión diseñada para el disfrute de los visitantes extranjeros, choquen de manera dramática con la sordidez de la cárcel que aguarda al verdugo y con la vida precaria que, a esas alturas del siglo, todavía sufría el español medio que él mismo representa. Por esa vía, el contraste entre las vivencias de los turistas autóctonos representados por el verdugo y su familia, y la vida despreocupada de los visitantes extranjeros, actúa como un potente revulsivo especialmente impactante en la secuencia de la visita a las cuevas del Drac, donde la motora de la Guardia Civil, como trasunto de la barca de Caronte que anuncia la muerte, viene en busca del verdugo para obligarlo a cumplir su tarea ejecutora.<sup>9</sup>

Un caso diferente es el de la comedia musical *Búsqueme a esa chica* (1964), filmada un año después por Fernando Palacios. Interpretada por tres estrellas transmediáticas del momento como eran los dos integrantes del Dúo Dinámico —Ramón Arcusa y Manuel de la Calva— y la joven Marisol, que representaba el

<sup>8</sup> Annabel Martín, 2013: 71-76.

<sup>9</sup> Kepa Sojo, 2009: 45.



*Fig. 7. Búsqueme a esa chica (F. Palacios, 1964)*

papel principal de la cantante callejera de su mismo nombre. En compañía de su padre invidente la joven recorre la isla de Mallorca actuando en los chiringuitos donde recalán los turistas. En su deambular acabará compitiendo con el dúo de los dos jóvenes músicos por acaparar la caridad de los extranjeros. El interés de la película desde el punto de vista turístico reside en tres aspectos fundamentales: el primero es que hace visible esos espacios colaterales de la gran industria turística del momento dedicados a los servicios y la restauración, en concreto, a los numerosos chiringuitos que salpicaban los enclaves playeros de la geografía española, representados en la película por el que da cobijo a una de las actuaciones de Marisol. [Fig. 7] En la realidad del momento, ya constituían una infinidad de negocios minúsculos gestionados por pequeños empresarios locales, mientras las agencias de viajes y los mejores establecimientos hoteleros quedaban en manos de los grandes turoperadores extranjeros. En segundo lugar, además del turismo de veraneantes playeros, en la película queda representada la modalidad del turismo de negocios, por el personaje del señor Morrison, un multimillonario norteamericano que significativamente se encuentra en la isla para presidir una convención de sus empresas y anunciar la construcción de un hotel de lujo, que su firma va a poner en marcha en la ciudad de Palma. Al margen del congreso, Morrison tendrá tiempo de hacer turismo, prendarse de Marisol y ejercer de Pigmalion con ella hasta lanzarla como cantante. El tercer aspecto digno de reseñar tiene que ver con el diseño de los títulos de crédito de la película, cuyo formato de tarjeta postal define el carácter esencialmente turístico de

la cinta y su función claramente motivadora para los espectadores que sueñan con viajar a la isla.

Filmada también en ese mismo año de 1964, *Playa de Formentor*, de Germán Llorente, constituye otro caso muy interesante. Contada en clave de melodrama, la trama desarrolla el triángulo sentimental existente entre la rica heredera Cristina, la estudiante Sandra y el flamante arquitecto Miguel, que compone un retrato nada complaciente de la alta sociedad mallorquina. Los espacios de la película —restaurantes, *dancings*, cafés, etc.— dan cabida a personajes banales y corruptos entre los que encontramos empresarios urbanísticos sin escrúpulos, políticos sin ética y ociosas niñas ricas atrapadas en su vida de banalidad y lujo. Con estos mimbres argumentales, los espacios turísticos adquieren un doble valor significativo, pues por momentos se cargan de agresividad, contagiados de la fealdad moral de los personajes que los habitan, sin embargo, cuando quedan despojados de ellos, y especialmente los parajes naturales, lucen como espacios idílicos equiparables a los modelos icónicos establecidos por la filmografía de temática balear. Eso es lo que sucede durante la secuencia que narra la excursión de Sandra y Miguel cuyo carácter romántico está visiblemente potenciado por las extraordinarias vistas paisajísticas que jalonan su recorrido.

De este modo, el efecto significativo de esas imágenes, tan recurrentes a lo largo de las décadas en la mayor parte del cine turístico localizado en las islas Baleares, refuerza el arquetipo acuñado ya en las primeras décadas del cine al convertir los paisajes isleños en elemento protagónico de primer nivel, capaz de sustentar por sí mismo el atractivo imaginario sobre las islas Baleares existente a escala internacional.

En esa misma línea parece expresarse *Casa manchada*, realizada por José Antonio Nieves Conde en 1975. Se trata de una de las últimas películas del prestigioso director, un drama concebido en clave metafórica en torno a las luchas fratricidas habidas entre españoles desde el siglo XIX. La trama está atravesada por la óptica falangista que inspiraba tanto al realizador como al autor de la novela en la que el filme se inspira, el periodista Emilio Romero. Un enfoque donde los desnudos femeninos y el apunte de estriptis que contiene la película ponen la nota discordante al tiempo que la vinculan con el llamado cine de «destape» tan habitual en la década de los setenta. Como protagonista del relato, Álvaro (Stephen Boyd) es el propietario de *Casa manchada* y parece estar abocado al destino trágico de sus cuatro antepasados directos —padre, abuelo, bisabuelo y tatarabuelo—, víctimas todos ellos de rivalidades políticas. El presagio de tragedia que a lo largo de la película se cierne sobre él solo consigue esfumarse durante el viaje de luna de miel por la isla de Mallorca que realiza con su segunda esposa. Narrado en una larga sucesión de atractivas secuencias turísticas, las actividades de la pareja no se apartan del guion establecido por la filmografía precedente: baños de mar, recorridos por los pintorescos pueblos del interior de la isla y por los escarpados parajes costeros. En esos días isleños Álvaro parece realmente feliz y liberado de su tormentoso pasado, un pasado acechante que aguarda su regreso

a la casa familiar. Así, con su recuperación del motivo temático del viaje de novios, *Casa manchada* vuelve a connotar el destino mallorquín como el estereotipado edén que ya conocemos, ese espacio liberador donde los personajes pueden entregarse al disfrute, incluido el sexual, sin miedos ni atavismos.

Por otra parte, si hasta esa década de los años setenta el cine turístico de ficción había sucumbido casi exclusivamente a los encantos de la isla de Mallorca, esa tendencia cambia radicalmente durante las décadas más recientes, cuando las restantes islas baleares —Ibiza, Formentera y Menorca— pasan a primer plano, mientras las tramas, por su parte, van a centrarse en una modalidad turística que gira hacia lo existencial, con unos personajes que parecen sentirse más viajeros que turistas, al vivir su viaje con la intensidad de una experiencia íntima que les permite encontrarse consigo mismos y hasta superar crisis personales por las que atraviesan en su vida cotidiana.

Varias son las películas que orientan sus tramas en esa dirección. Ese es el caso de *El tiempo de la felicidad*, dirigida por Manuel Iborra en 1997 y clara representación de la tendencia a la que me estoy refiriendo. Aunque en realidad la cinta se rodó en la isla de Mallorca, el argumento sitúa la estancia de los protagonistas en la Ibiza de los años setenta. Allí acude la acomodada familia madrileña para pasar el verano en una confortable casa con vistas al mar. Con el padre ausente por motivos profesionales, los cuatro hijos de entre dieciséis y veinte años disfrutan las vivencias juveniles propias del ocio estival —fugaces amores de verano, primeras experiencias sexuales, etc.— en medio de incoherentes reflexiones sobre el sentido de su existencia. Todo ello bajo la tutela comprensiva y liberal de Julia (Verónica Forqué), la madre siempre accesible y cómplice. Aunque la acción transcurre mayoritariamente en el espacio doméstico y sus alrededores, el territorio representado de Ibiza la muestra muy virgen, apenas invadida por el turismo y asociada a la inolvidable experiencia de veraneo familiar y de arcádica felicidad anticipada por el propio título de la película.

Por lo que respecta a *Lucía y el sexo*, película de Julio Médem estrenada en 2001, aunque parte de un argumento muy diferente, la motivación del viaje a Formentera que emprende la protagonista Lucía emparenta su experiencia turística con el mismo modelo de turismo existencial, que en este caso cumple la función de enfrentarla con sus miedos y sus sueños, en una naturaleza que el relato fílmico se esfuerza en presentar rodeada de un halo de magia y misterio.

Con una intención diferente, el relato contenido en el argumento de *La isla del holandés*, dirigida por Sigfrid Monleón en 2001, supone una reflexión sobre los destructivos efectos medioambientales que puede suponer una política de desarrollo turístico nada o poco sostenible. Basada en la novela de Ferran Torrent, centra sus peripecias en una isla ficticia del mediterráneo representada en la película por los espacios reales de Formentera e Ibiza, donde tuvo lugar el rodaje. Aunque los hechos de la ficción se sitúan en 1969 y los problemas planteados en la trama se resuelven con la inverosímil fórmula de todo final feliz, la reflexión que plantea sobre el hecho

turístico sigue siendo pertinente a día de hoy y convierte este filme en un caso singular dentro del acervo de películas turísticas españolas de ficción, que solo en contadas ocasiones orientan sus tramas en la dirección crítica que observamos en esta.

Muy alejada de los anteriores modelos, *La caja Kovak*, el filme de Daniel Monzón rodado en 2006 en clave genérica de *thriller* fantástico, se desmarca de la modalidad de turismo existencial exhibido en las películas anteriores, y vuelve a centrar su ficción en la isla de Mallorca, incursionando en el turismo de las clases altas y dejando constancia de la oferta cultural mallorquina más elitista representada en la conferencia que el protagonista imparte en un centro cultural (Costa Nord de Valldemossa), con su arquitectura emblemática desde la que se aprecia el bello contraste de la sierra de Tramontana y el entorno marítimo del lujoso hotel en el que se aloja, junto al paisaje privilegiado que alberga el hospital donde está ingresado el Dr. Kovak y la nueva terminal del aeropuerto de Son Sant Joan, diseñada cuidadosamente con la intención de proyectar una imagen de modernidad y buen gusto, dada su función de puerta de entrada a la isla, que es franqueada a diario por los miles de turistas que acuden a visitarla.

Finalmente, para cerrar la panorámica que vengo realizando, quiero mencionar la última película de Fernando Colomo, estrenada en 2015 y realizada en Menorca. Hablo naturalmente de *Isla bonita*, rodada al margen de la disciplina habitual que implica cualquier producción de cine, es decir, sin un guion previo, con diálogos improvisados en el momento, sin actores profesionales, etc. Desde su misma alteración de las convenciones de rodaje, la película parece sustentar toda su existencia en la idea de libertad, un concepto que late desde el primer momento en sus imágenes, como el principio subyacente en la forma y el fondo del artefacto fílmico, luminoso, amable y aparentemente espontáneo que es la película. Hay búsqueda de libertad en la actitud de los personajes, expresada de manera insistente a través del personaje de la joven Olivia que se resiste a renunciar al triángulo que forma con sus dos amores, el nuevo y el antiguo novio. Hay libertad en Nuria, la madre escultora que acoge con generosidad en su casa a un extraño, y que se muestra tal como es, sin renunciar a decir lo que piensa. Hay libertad en la defensa de la amistad generosa de Miguel Ángel, que acaba abrazando con su amistad a todos los personajes, a los que la experiencia de estar juntos los transforma para bien. Recorrida en motocicleta por Olivia y Fernando, el enamorado director de cine que interpreta el propio Colomo, la isla se nos ofrece a través de sus ojos, como ese lugar arcádico donde todo lo mejor es posible, donde el tiempo se detiene y la vida transcurre con una libertad, laxitud y parsimonia que propician la ensoñación de lo interminable. [Fig. 8] Sin embargo, inevitablemente, el tono idílico de las imágenes acaba remitiendo a una suerte de paraíso más bien escénico, artificioso e irreal, forjado más por el deseo de encontrarlo que por la realidad de su existencia objetiva y concreta. Un paraíso que a día de hoy solo parece posible construir en celuloide, pero que resulta difícilmente localizable en la realidad de la Menorca actual, incapaz de sustraerse a la invasión —más o menos pacífica— de los miles de turistas que la transitan a diario.





*Fig. 8. La isla bonita (F. Colomo, 2015)*

### **Conclusiones**

El recorrido realizado hasta aquí nos permite extraer algunas conclusiones con las que podríamos definir los rasgos específicos del cine turístico centrado en las islas Baleares. La primera es que, salvo raras excepciones, las tramas proceden de argumentos amables, habitados en su mayoría por personajes de clase acomodada y narrados generalmente en clave de comedia, el género cinematográfico que en términos de disfrute espectral es placentero por excelencia. Ambos conceptos, turismo y comedia connotan la idea de disfrute y diversión y no es de extrañar, por tanto, que parezcan destinados a ir de la mano en esta filmografía. La segunda conclusión tiene que ver con la potencia que mantienen los motivos paisajísticos como elementos relevantes y altamente identificadores del destino. De ahí la frecuencia de aparición de los escenarios naturales y las infraestructuras turísticas en un porcentaje tan alto que llega a convertirlos en algunos casos en auténticos protagonistas de las películas. Por último, la tercera reflexión que se desprende de los ejemplos estudiados nos dice que la selección de los motivos paisajísticos y arquitectónicos está condicionada por una tradición icónica de representación del patrimonio natural y cultural balear que fue trazada por la pintura modernista y la fotografía de artistas insulares de principios del siglo xx. A ella no parecen poder ni querer renunciar los cineastas, conscientes probablemente de que su potencia visual es insustituible para atrapar el imaginario y el deseo espectral que con bastante probabilidad, antes o después, acabará sustanciándose en la visita de esos públicos cinéfilos a cualquiera de los numerosos enclaves de turismo y ocio que ofrece el archipiélago.

### Bibliografía de referencia

AGUILÓ RIBAS, Catalina; SEBASTIÁN SEBASTIÁN, María (2017). «Visión fotográfica y cinematográfica de un espacio turístico. El paseo Marítimo de Palma». En: DEL REY REGUILLO, A. (2017). *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*. Valencia: Tirant Humanidades, pp. 135-156.

DEL REY REGUILLO, Antonia (2007). «Celuloide hecho folleto turístico en el primer cine español». En: DEL REY REGUILLO, A. (ed.). *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 65-100.

— (2008). «Filmando documentales para vender paraísos. *Mallorca (1927)*». En: *Aula Historia Social*, n.º 21, pp. 85-94.

DEL REY REGUILLO, Antonia; NIETO FERRANDO, Jorge (2013). «Transiciones del turismo en el cine español de ficción de los años cincuenta y sesenta». En: *Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*. Madrid: Universidad Carlos III, 2013, pp. 987-1002.

LAVAUUR, Luis (1980). «Turismo de entreguerras, 1919-1939». En: *Estudios Turísticos*, n.º 67, pp. 11-112; n.º 68, pp. 13-129.

MARTÍN, Annabel (2013). «El viaje sin retorno: turismo y disidencia identitaria en el cine español de los 60». En: DEL REY REGUILLO, A. (ed.). *Turistas de película. Sus representaciones en el cine hispánico*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 65-89.

PACK, Sasha (2009). *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner.

SOJO, Kepa (2009). *¡Americanos, os recibimos con alegría! Una aproximación a «Bienvenido, Mister Marshall»*. Madrid: Notorious.



XXXV JORNADES  
D'ESTUDIS HISTÒRICS LOCALS

# ESTUDIS DE CINEMA I AUDIOVISUAL:

historiografia, arxius,  
turisme i territori,  
publicitat i indústria



G CONSELLERIA  
O CULTURA,  
I PARTICIPACIÓ  
B I ESPORTS



institut d'estudis  
balearics

Ho edita



G CONSELLERIA  
O CULTURA,  
I PARTICIPACIÓ  
B I ESPORTS  
/



institut d'estudis  
baleàrics

XXXV JORNADES  
D'ESTUDIS HISTÒRICS LOCALS

# ESTUDIS DE CINEMA I AUDIOVISUAL:

historiografia, arxius, turisme i territori,  
publicitat i indústria

Eivissa

6, 7 i 8 de novembre de 2017

Coordinació:

M. Magdalena Brotons Capó

Ho edita:



G CONSELLERIA  
O CULTURA  
I PARTICIPACIÓ  
B I ESPORTS  
/



institut d'estudis  
baleàrics

Palma, 2018

© del text: Els autors, 2018

© de l'edició: Institut d'Estudis Baleàrics 2018

Coordinació: M. Magdalena Brotons Capó

Coordinació IEB: Bernat Campins Llebrers i Antoni M. Planas Sanjosé

Maquetació i impressió: enSiola editorial

ISBN: 13978-84-15029-78-6

Dipòsit legal: PM 1.110-2018

Ho edita:

---



G CONSELLERIA  
O CULTURA,  
I PARTICIPACIÓ  
B I ESPORTS  
/



institut d'estudis  
baleàrics

## ÍNDIX

---

<b>Presentació</b> .....	5
<b>Presentació de la coordinadora</b> .....	7
<b>Las islas Baleares, un escenario privilegiado para el cine turístico español</b> .....	17
Antonia del Rey Reguillo	
<b>Es pot filmar el paradís? Les illes Balears al primer cinema (1912-1939)</b> .....	35
M. Magdalena Brotons	
<b>Creación de marca turística a través de la ficción audiovisual: del discurso persuasivo a la experiencia inducida.</b>	
<b>El caso de Benidorm (1960-2016)</b> .....	57
Salvador Martínez Puche, Antonio Martínez Puche i Pedro A. Hellín Ortuño	
<b>Eivissa, l'altra Eivissa i la seua publicitat.</b>	
<b>El llegat audiovisual de Josep Maria Bassols Terrés de l'Arxiu d'Imatge i So del Consell Insular d'Eivissa</b> .....	69
Lina Sansano Costa	
<b>El cinema amateur a Menorca (1973-1984)</b> .....	81
Miquel López i Carlos de Salort	
<b>El cine rodado en Ibiza en la década de los años sesenta y su relación con el turismo</b> .....	95
Enrique Villalonga Juan	
<b>Expulsió i pèrdua del paradís. El (no) retorn dels exiliats republicans a partir del llegat audiovisual de Xicu Lluy</b> .....	107
Ginebra Vizoso Estrades	
<b>La proyección de la imagen turística de Mallorca en los años cincuenta a través del documental. Entre el falso folklore y el incipiente sol y playa</b> .....	119
María Magdalena Rubí Sastre	
<b>La industria creativa cinematográfica y los itinerarios culturales europeos. Estudio comparativo entre el Camino de Santiago y la Vía Francígena</b> .....	129
Lucrezia Lopez, Rubén C. Lois González i Enrico Nicosia	
<b>La recepció no comercial del cinema a Mallorca: una aproximació</b> .....	137
Sofía Moisés	