



Paris-Tombuctú (J.L. García Berlanga, 1999)

Turismo existencial y de masas en *París-Tombuctú*¹

ROSANNA MESTRE PÉREZ

1 La redacción de este trabajo se ha desarrollado en el marco del proyecto de I+D *La interacción entre el cine español y el turismo: desarrollo histórico-temático; claves culturales, políticas y económicas*. Ref. HAR2011-27750, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

2 Rosanna Mestre Pérez: "Representaciones del turismo español en el cine: del elitismo a la masificación", en Antonia del Rey Reguillo (ed.): *Turistas de película*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011; también Rosanna Mestre Pérez: "El turismo en Berlanga: cinco visiones ejemplares", en Ignacio Lara Jornet (ed.): *El cine de Berlanga, intérprete de la Historia Social de España*, Alicante, Ciudad de la Luz, en prensa.

3 Ignacio Lara Jornet: "El desarrollismo y el turismo en el cine de Berlanga", *El contexto cinematográfico de Luis García Berlanga como medio de comunicación social. Una aproximación desde la antropología social*, pp. 503-514. Tesis doctoral inédita defendida el 29 de septiembre de 2010, en prensa.

4 Berlanga todavía rodaría trece minutos más de película, el cortometraje *El sueño de la maestra* (2002), que narra uno de los sueños de la maestra de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), prohibido entonces por la censura, pero *París-Tombuctú* es su último largometraje.

Introducción

A lo largo de su producción cinematográfica, el director Luis García-Berlanga ha abordado explícitamente el tema de la experiencia turística en un número significativo de filmes, desde *Novio a la vista* (1954) a *Vivan los novios* (1970), pasando por *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) o *Los jueves, milagro* (1957), como se ha señalado en diversos estudios específicos², aunque las referencias menores o indirectas salpican la mayor parte de su producción³. *París-Tombuctú*, la última⁴ producción del realizador y co-guionista valenciano estrenada en 1999, aborda principalmente el tema de la inutilidad de la huida existencial, pero también ocupa un lugar destacado en su trama argumental el cruce de los visitantes extranjeros con la cultura local española. A punto de iniciarse el tercer milenio, un francés que viaja en bicicleta desde París y un grupo de checos desplazados desde Praga en autobús realizan incómodos viajes que confluyen en Calabuch, un imaginario destino del levante español. En nuestra opinión, uno de los objetivos del relato es recrear un imaginario turístico sobre España que parodia tanto la ambigüedad con que los españoles se relacionan con lo extranjero como las contradicciones persistentes en la gestión turística en nuestro país. Desde esta perspectiva analizamos la película en las siguientes páginas.

Turismo no institucionalizado

La representación cinematográfica del turismo se inicia en *París-Tombuctú* con el viaje que un francés acomodado realiza a un exótico destino, la ciudad africana de Tombuctú, haciendo las escalas pertinentes en España. Su desplazamiento geográfico, con parada y fonda en enclaves inequívocamente mediterráneos, se revela pronto como metáfora del viaje interior que el personaje protagonista necesita realizar. Presenta, por ello, un doble registro, pues aunque el motor de

su marcha es una escapada hacia un espacio de utópicas reminiscencias con el que ansía dar sentido a su vida, la travesía se produce a través de inconfundibles rutas españolas intensamente sometidas al influjo del desarrollo turístico (Comunidad Valenciana). Michel des Assantes (interpretado por Michel Piccoli), el cirujano plástico protagonista de la película, representa la modalidad turística que el sociólogo Erik Cohen⁵ identifica como no institucionalizada. El periplo que emprende este personaje es el del vagabundo (*drifter*), el viajero que se desplaza a la deriva, inmerso en una experiencia existencial y totalmente alienado de su entorno cotidiano. Como en el rol definido por E. Cohen, el protagonista

*rechaza cualquier tipo de relación con el establishment turístico y considera falsa la experiencia del turista medio. (...) Se trata de vivir como la gente que visita, compartir su refugio, sus alimentos y hábitos, manteniendo solo las más básicas y esenciales de sus viejas costumbres. El vagabundo no tiene itinerario fijo o calendario, ni tampoco objetivos bien definidos de los viajes. Está casi totalmente inmerso en su cultura y sus costumbres locales.*⁶

60

En el tránsito hacia el encuentro consigo mismo, la autenticidad de la experiencia es una cuestión clave, por lo que des Assantes descarta servirse de los servicios turísticos convencionales. La excepcional hospitalidad con que es acogido en tierras valencianas por una farmacéutica (Concha Velasco) y sus hermanos (Amparo Soler Leal y Javier Gurruchaga), diametralmente opuesta al menosprecio atroz que recibirá el grupo de checos en la misma población, facilitará, sin embargo, su rápida integración en la comunidad local.

Cuando el personaje interpretado por Piccoli emprende un viaje en bicicleta hacia Tombuctú, su mítico destino, inicia una travesía, entre ecológica y romántica —se desplaza solo en bicicleta, sin ruta ni fecha de llegada predeterminada, sin reservas de alojamiento, con una mochila como único equipaje...—, abierta a experiencias nuevas pero al borde del abismo. La marcha de la metrópoli francesa constituye la huida desesperada de un presente altamente insatisfactorio cuyo detonante ha sido su persistente incapacidad de sentir placer sexual. Como señala Vicente Benet, ese viaje “es el pretexto para un consciente proceso de autodestrucción, de vaciado desesperado, nihilista y descreído, de los objetivos que han justificado su acomodada vida hasta ese momento”⁷. Es un viaje “a ninguna parte, cerca del olvido”, según reza la letra del bolero⁸ que canta Manolo Tena con su desgarrada voz mientras aparecen los títulos de crédito, al princi-

⁵ En su clasificación de 1972, E. Cohen parte de la base de que la complejidad del fenómeno turístico obliga a considerar más de un tipo de turista. Distingue dos grandes grupos: el modelo institucionalizado del turismo de masas, que quiere conocer lo nuevo sin prescindir de las comodidades de su propia cultura y el modelo no institucionalizado, que trata de integrarse con la población local y evita las infraestructuras convencionales. Dentro de este último, Cohen diferencia el rol del explorador y del vagabundo, atendiendo a la duración de la estancia y el grado de contacto directo con la cultura anfitriona. El vagabundo (*drifter*) sería aquel que adoptaría el modo de vida de la población local en mayor grado que el explorador, en busca de enriquecimiento y experiencias (Erik Cohen: “Towards a Sociology of International Tourism”, *Sociological Research*, 39, 1972, pp. 164-182).

⁶ *Ibíd.*, p. 168.

⁷ Vicente J. Benet: “La València imaginada entre París i Tombuctú”, *Journal of Catalan Studies*, 2006, p. 65.

⁸ La canción se titula “A ninguna parte”.



París-Tombuctú (J.L. García Berlanga, 1999)

pio de la película. Tombuctú, la lejana ciudad de sugestivo nombre en el imaginario del insatisfecho cirujano, surge de manera azarosa como una alternativa al intento de suicidio que poco antes ha sido incapaz de consumir y a ella se acoge sin pensarlo dos veces.

A la aventura del viaje improvisado se lanza un nuevo des Assantes, transformado en arrebatado ciclista de escasos recursos. Aunque esta espontánea travesía rumbo al sur resulta escasamente verosímil en un personaje de su edad⁹, lo realmente relevante es que nace como un desplazamiento claramente condenado a no alcanzar nunca su destino. Lo único que todavía tiene algún sentido para el cirujano desencantado de la vida es dejar atrás la ciudad de origen y todo lo que esta representa para él, y sumergirse en la experiencia de tránsito sin más expectativa que la de un viaje desesperado. Cuando este se revele tan decepcionante como su vida anterior, llevará a cabo un nuevo intento de suicidio frustrado cuyo fondo sonoro será las doce campanadas del nuevo milenio.

Para enfatizar aún más esta necesidad de fuga que en algún momento se instala en cualquier individuo, al final de la película puede verse a otro personaje, Vicente (Eusebio Lázaro), el amante de la farmacéutica y gerente de Sanitarios Bermejo, que toma el testigo de la huida existencial de des Assantes y, montado en la misma bicicleta que aquel consiguiera de otro ciclista (Antonio Resines), inicia su propia escapada desesperada. En mitad de la carretera coincide con otro

⁹ La distancia geográfica que separa París de Tombuctú por carretera supera los 4.000 kilómetros.

personaje fugado, Dany (Alexis Valdés), el emigrante marroquí racista¹⁰ e indocumentado que trabaja para él. Compartiendo vehículo e impulso vital, quienes poco antes se habían enfrentado verbalmente terminan pedaleando al unísono en un tándem. En él emprenden una escapada conjunta hacia el mítico sur que, previsiblemente, resultará tan frustrante para ellos como lo ha sido la del protagonista. La cadena se prolonga cuando un nuevo personaje, con apariencia de indigente, se apropia de la bicicleta que fuera de des Assantes y pedalea en sentido contrario al de los otros personajes, en busca, quizá, de su propia geografía metafísica. Tombuctú, el lejano sur o todo lo contrario, poco importa, devienen destinos míticos vacíos de contenido. Su único valor es el de ser capaces de ejercer todavía alguna atracción sobre “los que han perdido su último descarte en la gran partida”, como apunta la canción citada.

Si el punto de partida puede ser cualquier lugar y cualquier ubicación puede convertirse en destino para estos viajeros que no consiguen avenirse con su existencia, el propio tránsito y las escalas que en él se hagan cobran un valor añadido, en la medida que ralentizan la llegada del inexorable final con salpicaduras de vida. En su ruta hacia África, des Assantes se detiene únicamente en tres emplazamientos de la Comunidad Valenciana con los que Berlanga parece rendir un último homenaje a su tierra natal. El primero de ellos es la ciudad de Valencia, representada por las gigantescas líneas curvas del Hemisfèric, un espectacular edificio de la Ciudad de las Artes y las Ciencias diseñada por el arquitecto Santiago Calatrava. No hay duda de que el poderoso impacto visual de este espacio urbano de construcción relativamente reciente ha conseguido elevarlo a la categoría de icono de modernidad. Aunque también han contribuido a ello las desorbitadas inversiones económicas de una administración pública más preocupada por el rédito político que por la eficacia de su gestión cultural. Así lo han subrayado algunos críticos de las políticas culturales de la administración valenciana como Domingo Mestre¹¹, para quien dicho entorno urbanístico “cumple sobradamente el papel de icono mediático —preferentemente vacío de contenidos— que las demandas del turismo masivo exigen”.

La elección de este polémico espacio como emblema de la capital valenciana es altamente significativa, como también lo es el escaso protagonismo que Berlanga le concede en *París-Tombuctú*: un único plano coincidente con los títulos de crédito iniciales. Valencia parece no existir más allá del complejo arquitectónico de la Ciudad de las Artes y las Ciencias ni contar con otras zonas de interés cultural

10 A diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de los filmes españoles de los años noventa que denuncian la xenofobia y el racismo latente o explícito de nuestra sociedad ante los extranjeros que vienen a España buscando una vida mejor (Emmanuel Vincenot: “Aloud, Saïd, Mihai et les autres: les immigrés dan les cinéma espagnol des années quatre-vingt-dix”, en Nancy Berthier (coord.): *Penser les cinéma espagnol*, 2002, Lyon, GRIMH/GRIMIA, pp. 87-95), *París-Tombuctú* no solo deja constancia de ello, sino que extiende los prejuicios discriminatorios a algunos de los emigrantes, en lo que se muestra como un rasgo de “integración” de estos últimos.

11 Domingo Mestre: *Arte, cultura e impostura. Escritos y documentos de agitación cultural en el País Valenciano*, Reus, Comissariat, 2008, p. 73.



París-Tombuctú (J.L. García Berlanga, 1999)

o turístico. Pero esta indigencia visual del icono mediático valenciano no debe llamarnos a engaño.

Lo que se muestra en la pantalla no es una somera representación de la capital levantina, complaciente con políticas culturales basadas en la ostentación de meros continentes arquitectónicos. Tampoco se trata, en nuestra opinión, de la simple mostración de edificios singulares con función identificadora de cierta ciudad o país, tan frecuente en muchas producciones cinematográficas¹². El análisis de las imágenes sugiere un juego más elaborado de sus posibilidades expresivas por parte del realizador. Recuérdese que el plano se inicia con un encuadre cerrado de Piccoli tumbado en un banco, durmiendo junto a su bicicleta. Una azafata del I Congreso del Excedente Alimentario le despierta y le entrega una bolsa con el kit para asistentes al Congreso —su aspecto desaliñado le hace pensar que pertenece a una ONG acreditada—, mientras el plano se abre un poco, pero solo para permitir ver un reducido fondo de agua. El escaso valor expresivo del encuadre se mantiene hasta que el crepitar ruidoso de unos fuegos artificiales motiva un reencuadre del plano, que se amplía en profundidad de espacio y contenido visual, hasta incluir al fondo las formas orgánicas del Hemisfèric. La belleza de la composición resulta aparentemente perfecta, pero no lo es para la aguda mirada del realizador, que todavía impone otra modificación al plano. Con ella entra en campo el feísmo de otras siluetas urbanas y, lo que a nuestro juicio

12 La función identificadora a través de paisajes urbanos únicos está largamente consolidada en la industria del cine. Ver, por ejemplo, la Torre Eiffel en cualquier secuencia identifica inequívocamente la localización parisina o francesa de un rodaje.

es más relevante, unas figuras elegantemente vestidas de hombres y mujeres que, protocolariamente alineados, centran toda su atención en contemplar lo que simplemente deberían escuchar (el ruido). En primer término y de espaldas a ellos, ajeno a la ostentación de las personas y la arquitectura, un des Assantes desgreñado da buena cuenta del bocadillo que le acaban de regalar, mientras los gestos de su rostro ridiculizan el estruendo del espectáculo pirotécnico. Culmina con ello el contraste de personajes, actitudes, espacios e intereses: mundos dispares e incomunicados que están condenados a compartir tanto la mediación turística del territorio como sus escandalosas muestras de tipismo local.

La segunda escala del viaje a ninguna parte es causada por un problema de salud, un doloroso forúnculo, que impide al protagonista seguir su camino. Des Assantes encuentra los primeros auxilios necesarios en un club de carretera. Lo más interesante de esta secuencia para nuestros propósitos es el discurso de Navidad, atribuido al Rey Juan Carlos I (Julio Silva), que se emite en directo por televisión. Mientras el maltrecho viajero negocia lo que debe pagar por la mercromina que ha empleado en su cura, puede oírse al Jefe de Estado exponer un absurdo parlamento sobre España y los españoles que, sin embargo, contiene algún destello de lucidez. Por razones diversas, esta reflexión metafísica sobre la esencia de lo español suscita gran interés tanto entre sus trabajadoras —interesadas sobre todo en el atractivo físico del monarca—, como entre los clientes, en particular entre los militares —que exhiben un solemne saludo militar ante el Capitán General de las Fuerzas Armadas visible en la pantalla televisiva—, pero no en el protagonista, aunque paradójicamente también lo involucre. Alude Don Juan Carlos a la “denodada lucha de todos los españoles por llegar a ser lo que somos, es decir, algo que nadie sabe lo que es y que voy a intentar explicaros”¹³. Y justo cuando Conchi (Malena Gutiérrez), la prostituta, reacomoda sus pechos ante la desolada mirada del francés, se oye la voz del Rey afirmar que Felipe II respondió a la pregunta de qué es España “con singular clarividencia: España es todo lo que pueda contribuir a fastidiar a los extranjeros”¹⁴. Se aleja, así, Berlanga, de los discursos más frecuentes sobre la identidad española que apelan a la España pasional, al doble sentido (positivo y negativo) de la expresión *Spain is different*, al mito de las dos Españas, o a la más moderna imagen de la España europeísta y multicultural¹⁵.

La enunciación filmica se decanta por una sarcástica alternativa al atribuir al monarca del siglo XVI una ontología de España que no es sino una parodia de las rancias pretensiones autárquicas de un franquismo no tan lejano. Precisamente aquel que en los años 40 acogió con grandes reticencias el objetivo

13 *Paris-Tombuctú* (1999).

14 *Ibíd.*

15 Fernando León Solís: *Negotiating Spain and Catalonia. Competing Narratives of National Identity*, intellect, Bristol UK-Portland OR, USA, 2003; y Eugenia Afinoguénova y Jaume Martí-Olivella: *Spain is (still) different: tourism and discourse in Spanish identity*, Lexington Books, 2008.



París-Tombuctú (J.L. García Berlanga, 1999)

de combatir la opinión pública antiespañola dando impulso a un negocio, el turístico, “que muchos consideraban corruptor de los valores nacionales”¹⁶. En *París-Tombuctú* des Assantes no se da por aludido, pero la “maldición” parece cumplirse, porque su viaje a Tombuctú quedará definitivamente truncado en España, un país inmerso todavía en la gestión salvaje de sus recursos turísticos.

Turismo institucionalizado

La ambigua mirada española hacia lo extranjero y la imagen inmadura de su industria turística son un componente nodal de las referencias al turismo de masas que también contiene *París-Tombuctú*. El grupo que llega en autobús a Calabuch¹⁷ desde Praga introduce la modalidad de turista que E. Cohen identifica con el modelo institucionalizado o de masas, en el que “el gestor turístico se hace totalmente cargo del turista desde el principio hasta el final”¹⁸. En lo relativo a su percepción de la experiencia turística, son individuos en los que pesa más la seguridad de lo familiar que el riesgo de lo extraño, por lo que acometen sus viajes mediados por la necesidad de protegerse del nuevo entorno. Aceptan las atracciones y los servicios que les proporciona el destino, pero acceden a ellos protegidos bajo una especie de burbuja ambiental (*environment bubble*) conformada por elementos de su propia cultura. Para ellos es más importante ver que experimentar.

16 Sasha D. Pack: *Los turistas y la España de Franco*, Turner Publications S. L., Madrid, 2009.

17 En *París-Tombuctú* Berlanga recupera el nombre ficticio de la ciudad costera donde emplazó la acción de otro filme suyo, *Calabuch* (1956), con rodaje en la ciudad castellanense de Peñíscola en ambos casos.

18 E. Cohen: op. cit., p. 169.

Por lo tanto, es imperativo que la experiencia del turista, por muy novedosa que pueda parecerle, sea lo más ordenada, previsible y controlable posible. En resumen, el turista tiene que tener la ilusión de la aventura, pero esta debe estar exenta de riesgos e incertidumbres. En este sentido, la calidad de la experiencia turística de masas es cercana a la de la participación indirecta en la vida de otras personas, y similar a la lectura de la ficción o el visionado de películas.¹⁹

Al mismo tiempo, las peripecias que estos personajes secundarios sufren en la película evocan la España del *boom* turístico producido durante los años setenta en las costas españolas y representado por el propio Berlanga en *Vivan los novios* (1970). Las consecuencias de la sobreexplotación turística de la etapa fordista²⁰ eran parodiadas en la excepcional cinta de Berlanga, y en diversas producciones de los años sesenta y setenta, a través de la llegada masiva de turistas ricos y liberales procedentes de otros países, el interés desmesurado de los varones españoles por las extranjeras rubias, altas y delgadas, o las molestias que las hordas foráneas causaban a los oriundos, entre otros estereotipos²¹. A estos “clásicos” del cine “desarrollista” también presentes en *París-Tombuctú* se suman ahora otras pinceladas, más ácidas y crueles, como la del turista que fallece en el autobús sin que nadie se aperciba de ello. Igualmente memorable es la información que el párroco (Santiago Segura) proporciona a los turistas interesados por el patrimonio histórico de orden religioso existente en la localidad: la historia del santo patrón, “el buen ladrón” San Dimas, “precursor de lo que ahora se conoce como corrupción”²². El rechazo a “pasar por taquilla” después de contemplar el “espectáculo”, como afirma el propio sacerdote, provoca su ira e intensifica su descortesía hacia los visitantes del “país excomunista”.

Junto a estas reminiscencias del turismo de otros tiempos, *París-Tombuctú* incluye también alusiones muy actuales al tratamiento poco amable que reciben los extranjeros que llegan a nuestro país con escasos recursos económicos, ya sea en la versión del emigrante —representado por los extranjeros ilegales que sobreviven en condiciones precarias mientras esperan el milagro de la integración, por si alguna vez los eligen para formar parte de un equipo de fútbol—, ya sea en la del turista. Del segundo caso es llamativa la identificación del grupo de turistas checos mediante un gran número adosado a su ropa en el pecho y otro en la espalda. La guía turística (Pilar Ortega) parece simplificar su trabajo de control del grupo sirviéndose de un “marcado del género” que, en la puesta en escena berlanguiana, se encuentra a caballo entre el dorsal que portan los participantes

¹⁹ *Ibid.*, p. 169.

²⁰ Se entiende por etapa fordista el periodo de gran crecimiento y democratización del acceso a los servicios turísticos desarrollado entre los años cincuenta y los setenta en España. En estas décadas se consolida la industrialización de la oferta gracias a una implicación de los sectores público y privado para responder a la demanda masiva. Se produce una gran especialización sectorial en los mercados de sol y playa, en un marco de servicios altamente estandarizados y homogeneizados. Se evidencian indicios de los principales efectos negativos generados por este modelo: la sobreexplotación de los recursos naturales (playa y montaña), los desequilibrios medioambientales (explotación no sostenible) y geográficos (descompensación en la distribución turística de las zonas interiores frente a las costeras), como han señalado L. A. Garay y G. Cánoves: “El desarrollo turístico en Cataluña en los dos últimos siglos: una perspectiva transversal”, *Documents d’anàlisi geogràfica*, n° 53, 2009, pp. 29-46; y A. Moreno Garrido: *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2007.

²¹ De ello se han ocupado en profundidad varios de los trabajos incluidos en Antonia del Rey Reguillo (ed.): op. cit.; el estudio de Justin Crumbaugh: *Destination Dictatorship: The Spectacle of Spain’s Tourist Boom and the Reinvention of Difference*, Albany, State University of New York Press, 2009; así como varios de los textos incluidos en Antonia del Rey Reguillo (ed.): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2007.

²² *París-Tombuctú* (1999).



París-Tombuctú (J.L. García Berlanga, 1999)

en una competición deportiva y la numeración que recibe la mercancía transportada al punto de destino. Numerados, amontonados y conducidos por una guía que desconoce su lengua, los confusos visitantes son “agasajados” con muestras de productos locales tales como una malla de naranjas y un collar de conchas. Con esta parodia del tratamiento que reciben los foráneos en nuestro país, Berlanga da una vuelta de tuerca al estereotipo de la baja tolerancia española a lo extranjero y la aún más baja profesionalidad dominante en la industria turística española, como si el tiempo solo hubiera pasado por los destinos costeros del Mediterráneo para empeorar la situación de la etapa fordista.

París-Tombuctú incluye otras muestras de tipismo local promocionadas como oferta turística cultural con el fin de “hacerla “adecuada” para el consumo del turismo de masas”²³, tanto nacional como extranjero: paellas gigantes o fiestas singulares (Moros y Cristianos) son las destacadas aportaciones de Calabuch. La eficacia de esta “autenticidad representada” (*“staged” authenticity*) para los turistas —en expresión acuñada por el sociólogo Dean Maccannell²⁴— queda revalidada por el importante apoyo institucional con que cuenta. En su crítica a la sociedad del fin del milenio, no se le escapa a Berlanga el importante papel que los representantes políticos juegan en la promoción de este tipo de actos. Especialmente dura es, en este sentido, la representación de la Alcaldesa (Cristina Collado) de Calabuch, que aprovecha cualquier oportunidad para obtener ren-

²³ E. Cohen: op. cit., p. 170.

²⁴ Dean Maccannell: *The Tourist. A new theory of the leisure class*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1999.



París-Tombuctú (J.L. García Berlanga, 1999)

68

tabilidad partidista de la atracción de flujos turísticos y la organización de eventos. La dirigente local hace valer su cargo para formar parte de la comitiva del desfile de Moros y Cristianos, y exhibirse al lado del maltrecho Federico Bahamontes (Luis Ciges), el invitado estrella de la fiesta. Sentada a su lado, derrocha sonrisas y saludos ante el gentío, pero manifiesta total indiferencia por el frío y la incomodidad que siente su anciano acompañante tras bañarse en el mar en el mes de diciembre.

Igualmente satírica es la escena de la fiesta con la paella gigante que tiene lugar en el incomparable marco del castillo. La Alcaldesa de pelirrojos cabellos se esfuerza por controlar todos los detalles de este baño de multitudes con la connivencia del Concejal de Turismo (José María Sacristán) y algunos agentes de la Guardia Civil. Tanto es así, que, para no dejarla en mal lugar, el sargento Peñarrocha (Josu Ormaetxe) se vale de la autoridad que impone su uniforme para hacer pasar por salmonetes los langostinos incluidos en la paella, cuando un joven denuncia que el uso culinario del crustáceo es ilegal por hallarse en periodo de veda para la pesca. También recae sobre la representante de la corporación municipal la decisión final sobre la pancarta institucional expuesta en el acto y a ella consultan si debe satisfacerse el deseo de los turistas checos de beber vodka con la paella... Estresada por las dificultades que encuentra en el ejercicio populista del poder, la Alcaldesa aún deberá sufrir el acto de defensa pública del

nudismo, ejecutado por un grupo de residentes locales que predicán con el ejemplo y está capitaneado por Boronat, el mecánico anarquista (Juan Diego²⁵), precisamente el mismo personaje que en otra secuencia agradece al exciclista homenajado con una gran llave de la ciudad. Mediante estas pequeñas sublevaciones populares contra los actos institucionales parece ejecutar Berlanga su propia *vendetta* contra los abusos de la clase política, representada en *París-Tombuctú* por la Alcaldesa, sus fastos locales y su propensión a confundir la gestión de los recursos públicos con la explotación partidista del patrimonio cultural, incluido el de interés turístico. Se trata, por otra parte, de una instrumentalización política del negocio turístico que parece persistir tras el interesado impulso que la gestión turística de nuestro país recibiera de la administración franquista a mediados del pasado siglo²⁶.

Conclusiones

Luis García Berlanga prácticamente pone el broche final a su producción fílmica con *París-Tombuctú*, una película que es considerada por algunos autores —tal es el caso del co-guionista y amigo Antonio Gómez Rufo— como el pesimista testamento cinematográfico del realizador. Afirma el escritor que *París-Tombuctú* “no es nada más que la vida entendida como una prisión ineludible; la condición humana condenada a repetirse una y otra vez. La conclusión, por tanto, es aterradora: la libertad no existe, el libre albedrío es imposible”²⁷. En opinión de otros críticos, como Juan Miguel Company²⁸, “nada hay de testamento en este film”, pero sí suele haber coincidencia a la hora de detectar en la película una recapitulación de los temas que más le han interesado a lo largo de su producción cinematográfica. Así lo apunta J. M. Company, para quien “la virulencia del discurso que pone en pie enlaza con las propuestas más radicales de su filmografía, convirtiéndose así en una suerte de compendio y resumen de su universo social y existencial”²⁹; y también el propio Berlanga, al afirmar que en *París-Tombuctú* “estaban juntas muchas de mis ideas sobre la disección de la sociedad, la destrucción de lo que no me gusta de ella”³⁰.

La huida desesperada del cirujano que no acierta a suicidarse ni, por supuesto, consigue llegar a Tombuctú; la soltura con que des Assantes se desenvuelve en el grotesco universo³¹ que le acoge en su escala española; y la inquietante pintada “Tengo miedo” firmada por “L.” bajo un pintoresco icono de España al estilo berlanguiano³² que cierra el filme desprenden, sin duda, un aliento desesperanzado. Precisamente en este turbador y sombrío universo recreado para represen-

25 Por su memorable actuación en la película fue galardonado con el premio Goya a la mejor interpretación masculina de reparto en 2010 por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

26 S. Pack: op. cit. y Ana Moreno Garrido: *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2007.

27 Antonio Gómez Rufo: *Luis García Berlanga. La biografía*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2009, p. 318.

28 Juan Miguel Company: “Crepúsculos para un nuevo siglo”, en José Luís Castro de Paz y Julio Pérez Perucha (dirs.): *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, Ourense, Rodi Artes Gráficas, 2005, p. 121.

29 *Ibid.*, pp. 121-122.

30 Jose Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha: “Entrevista a Luis García Berlanga”, *ibid.*, p. 176.

31 V. Benet: op. cit.

32 La popular silueta del toro de Osborne aparece en el filme con una figura femenina ataviada con traje de flamenca encima y una señera rota debajo, con la franja azul desplazada.

tar la esterilidad de la huida existencial, el director y guionista valenciano reserva un espacio para el incómodo recorrido que diversos personajes realizan por la geografía española.

En los albores del globalizado siglo XXI, cuando existen innumerables formas por las que enormes cantidades de personas y lugares quedan atrapados en la vorágine del turismo global³³, el viaje de los extranjeros que visitan España solo puede ser el viaje turístico, entendido como un fenómeno complejo y heterogéneo. A través de dos modalidades muy distintas, el turismo no institucionalizado del vagabundo protagonista y el institucionalizado del grupo de checos, Berlanga también proyecta su tragicómica mirada finisecular sobre la ambivalente relación que los españoles siguen manteniendo con “lo otro” extranjero y con su propio modelo de explotación turística: hospitalidad y hostilidad, desarrollo y primitivismo, parecen ser la marca de la casa de un país condenado a vivir del turismo sin resolver de manera sostenible las contradicciones inherentes del sector.

33 John Urry: *Mobilities*, Cambridge, Polity, 2007.

Turismo existencial y de masas en *París-Tombuctú*

Este trabajo analiza la representación crítica del turismo español construida por Luis García-Berlanga en *París-Tombuctú*. Sirviéndose tanto del viaje interior del francés protagonista como de la visita de un grupo de turistas checos, el filme aprovecha la toma de contacto de estos personajes con la geografía valenciana y sus habitantes para parodiar tanto la ambigüedad con que los españoles se relacionan con lo extranjero como las contradicciones persistentes en la gestión turística en nuestro país. La hospitalidad con que se acoge al protagonista contrasta con el maltrato que reciben los checos, al tiempo que los grandes eventos e infraestructuras espectaculares que tantos turistas atraen se muestran como elementos de instrumentalización propagandística al servicio de los dirigentes políticos.

Palabras clave: Cine español, turismo, Berlanga, imaginario, extranjero, crítica socio-política

Existential and popular tourism in *Paris-Timbuktu*

This article analyzes the critical representation of Spanish tourism as constructed by Luis García-Berlanga in *Paris-Timbuktu*. He uses a French character's journey to inland Spain who coincides with a group of Czech tourists. The film develops as the characters come into contact with Valencian geography and its inhabitants in order to parody the ambiguity in how the Spaniards relate to the foreigners and reveal persistent contradictions in how tourism is managed there. While the French character is welcomed with open arms, the Czech tourists are treated with disdain, and this all occurs against the backdrop of grand events and spectacular infrastructures supposedly set up to attract tourists but whose real purpose is shown to have been mere propaganda for political leaders.

Key words: Spanish film, tourism, Berlanga, collective imaginary, foreigner, social-political critique

Fecha de recepción: 28/10/2011 Fecha de aceptación: 23/11/2011

> ANTONIA DEL REY REGUILLO

es profesora titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universidad de Valencia. Entre sus libros destacan *Orson Welles. Ciudadano Kane* (2002) y *Los borrosos años diez. Crónica de un cine ignorado* (2005). Asimismo, ha coordinado el texto colectivo *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción* (2007). Ha publicado diversos trabajos sobre los modos de representación en el cine español mudo y clásico, así como sobre las relaciones entre el cine y el turismo. En torno a estas últimas y al imaginario sobre España proyectado desde el cine gira la investigación del grupo internacional de I+D CITur, del que es directora.

> EUGENIA AFINOQUÉNOVA

es autora de *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la "muerte del hombre"*, 1969-1990 (2003) y co-editora (con Jaume Martí-Olivella) de *Spain Is (Still) Different. Tourism and Discourse in Spanish Identity* (2008). Ha publicado artículos sobre literatura, turismo y el Museo del Prado en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, *Revista Hispánica Moderna*, *Journal of Spanish Cultural Studies*, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, *Nineteenth-century Contexts* y *Hispanic Review*. Licenciada en filología por la Universidad Estatal de Moscú (Rusia) y doctora en literatura española y estudios culturales por la Universidad Georgetown (EEUU), es profesora titular de español en la Marquette University de Milwaukee, Wisconsin (EE UU).

> ROSANNA MESTRE PÉREZ

es doctora y profesora de la Universitat de València. Ha sido profesora en Longwood College (EEUU). Tiene dos líneas de investigación: cine español y comunicación interactiva. Miembro del grupo CITur (Cine, Imaginario y Turismo) ha participado en diversos proyectos de investigación sobre discurso audiovisual (cine y televisión) y ha dirigido proyectos de innovación educativa de ámbito universitario. Cuenta con diversas publicaciones relacionadas con la representación del imaginario turístico español en el cine, como *"Anime español para otaku japoneses"* (Biblioteca Nueva, 2007) o *"El turismo en Berlanga: cinco visiones ejemplares"* (Universidad Miguel Hernández, 2012).

> JOSEP M. CATALÀ DOMÈNECH

es Catedrático de Comunicación Audiovisual. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona. *Master of Arts in Film Theory* por la *San Francisco State University* de California. Premio Fundesco de ensayo por "La violación de la mirada" y premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún por "Elogio de la paranoia". Premio de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Es coeditor del volumen *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, así como autor de *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*, *La imagen compleja*, *La forma de lo real*, *Pasión y conocimiento* y *La imagen-interfaz*. Profesor de Estética de la Imagen y Narrativa Audiovisual de la UAB. Director académico del Máster de Documental Creativo. Actualmente es decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UAB.

> RAFAEL R. TRANCHE

es Profesor Titular en la Universidad Complutense de Madrid. Cuenta con una dilatada experiencia en el campo audiovisual como realizador y guionista de publicidad, cine y televisión. Como historiador y teórico cinematográfico ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y libros colectivos. Coautor, con Vicente Sánchez Biosca, de *NO-DO el tiempo y la memoria* (2001) y, recientemente, de *El pasado es el destino* (Filmoteca Española/Cátedra, 2011).

> ALFONSO PUYAL

es Profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus publicaciones se encuentran los libros *Arte y Radiovisión: Experiencias de los Movimientos Históricos de Vanguardia con la Televisión* (Editorial Complutense, 2011), *Teoría de la Comunicación Audiovisual* (Fragua, 2006) y *Cinema y Arte Nuevo: La Recepción Filmica en la Vanguardia Española* (Biblioteca Nueva, 2003). Entre sus contribuciones en revistas académicas se cuentan *Archivos de la filmoteca*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Russian Literature*, *Revista de Occidente*, *Arbor*, *Secuencias*, *Cuadernos de la Academia* y *Goya*.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.