

La València imaginada entre París i Timbuctu

Vicente J. Benet
Universitat Jaume I
Castelló de la Plana

París Tombuctú, l'última pel·lícula de Luis García Berlanga, planteja un viatge impossible, encara que, més que d'un viatge, podríem parlar d'una fugida desesperada. Un madur cirurgià plàstic parisenc, fastiguejat de la seua vida intenta suïcidar-se; però, en l'últim moment, decideix partir cap a Timbuctu amb bicicleta. Òbviament, es tracta d'una destinació inassolible, un trajecte que no és més que una consumació lenta del suïcidi previst cap a un lloc que, com a manifesta el personatge, en un moment determinat de la pel·lícula, no existeix. Per tant, el viatge és el pretext per a un conscient procés d'autodestrucció, de buidament desesperat, nihilista i descregut, dels valors i dels objectius que han justificat la seua acomodada vida fins aqueix moment. La clau que condensa aquest punt de no retorn és l'assumpció definitiva de la seua impotència sexual, una cosa que no pot superar ni amb l'ajuda de la tecnologia informàtica ni dels efectes de realitat virtual a què acudeix com a última possibilitat.

El breu pròleg de la pel·lícula dóna pas als títols de crèdit que se superposen a un mapa. Ací podem comprovar el recorregut que fa el personatge des de París fins al lloc que significarà, probablement, l'inesperat punt d'arribada i final del recorregut. Més tard, sabrem que es tracta de Calabuch, un poble imaginari al nord de la Comunitat Valenciana que, com és ben conegut, ja va servir de marc per a una pel·lícula anterior de Berlanga. Mentrestant, la cançó de fons ens parla que el viatge que emprèn condueix, per descomptat, enlloc.

Arribats al punt en què la història s'ha de posar en marxa, reprenem la narració amb un pla que ens presenta el rostre del protagonista que es desperta, després de passar la nit a un banc. Partint d'aquesta figura, que ja s'ha convertit en la d'un vagabund, el pla s'obri per situar-nos davant d'un emplaçament molt significatiu. El marc és l'Hemisfèric de la Ciutat dels Arts i les Ciències, a València. Una hostessa li dóna la benvinguda perquè el confon (i ací comença la cadena d'humor càustic, tan habitual als films de Berlanga) amb un

participant en un congrés sobre l'excés alimentari, que se celebra al complex dissenyat per Santiago Calatrava. El despertar surrealista del son en un espai tan aclaparador es consuma amb una traca que acaba per definir l'ambient amb què s'ha topat l'obstinat viatger.

Semblaria molt significatiu que l'única imatge que es presenta de la ciutat de València al film siga la d'aquest espai, que vol mostrar la cúspide de la modernitat al País Valencià. Es tracta, com probablement coneix tothom, d'una arquitectura que intenta condensar un somni futurista, que no pretén dialogar amb la tradició ni amb l'espai que l'envolta, sinó que s'imposa com un indiscutible projecte de modernitat, lligat a la tecnologia. La funció del l'edifici està a mitjan camí entre el parc temàtic o l'atracció turística i l'espai cultural ostentós per a la promoció política, sense oblidar, per descomptat, el descarnat negoci dels constructors. Però, particularment interessant em sembla la funció com a quelcom que podrà expressar-se amb una fórmula emprada per l'antropòleg Marc Auge (1998): en certa manera, es tracta d'un enlloc. Més que espai per contindre alguna funció social, ja siga lúdica, cultural o simbòlica, s'imposa com a ruta, com a lloc de transició o de pas, com un espai per recórrer-lo, més que per utilitzar-lo o gaudir-lo estèticament, com els centres comercials dels afores de les ciutats o els aeroports. Aqueix enlloc expressa el buit perfecte davant del que es troba el cirurgià Michel des Assantes (Michel Piccoli) i l'eleva simbòlicament. Sobretot, si tenim en compte un tema que ja hem mencionat del breu pròleg de la pel·lícula: la tecnologia i la modernitat no poden donar resposta a l'angoixa fonamental del protagonista (i podríem dir de la pel·lícula) quan la vida i la sexualitat s'escapen i l'única cosa que es contempla des de la vellesa és un món desbocat i sense plaers.

I davant d'aquest buit, expressat amb la metàfora de la ciutat de Calatrava, es produeix el salt a l'abisme que ens condueix, al meu parer, a l'altra cara de la moneda, la que tanca l'aprenentatge que ha d'assumir Michel, ja que tot viatge, considerat com a tal, per suïcida que siga, ha de deixar quelcom d'experiència i alguna lliçó en qui l'emprèn. Aqueixa cara s'identifica amb un altre vessant tòpic de la cultura valenciana que troba complit reflex a través de les traques, la paella gegant, la desfilada de moros i cristians, l'excés barroc i un cert desenfrenament carnavalesc en les relacions socials del poble de

Calabuch. D'aquesta manera, l'arribada a Calabuch suposa una caiguda en una realitat carnal, caòtica, instintiva i, com s'explicarà a continuació, grotesca. El paisatge de Calabuch està poblat d'arquetips rigorosament invertits, des del capellà assassí fins a les comares del poble llançades als seus instints. A més, per l'espai simbòlic de Calabuch pul·lulen alguns dels malsons que amenacen la confortable vida de les societats desenvolupades: immigrants desobedients, polítics i empresaris corruptes, anarquistes velats però perillosos en les seues vel·leïtats terroristes i una gamma completa de perversions de distint tipus. Tot aquest disseny de l'atmosfera narrativa s'uneix, al mateix temps, a un referent temporal mil·lenarista i apocalíptic: el compte enrere cap a l'any 2000 que serveix de coartada, en part, a aqueixa realitat. En certa manera, tota aqueixa celebració de la carnalitat i el caos adopta un valor inquietant, quan no sinistre, relacionada amb un final pròxim i inevitable.

L'entrada a Calabuch del protagonista no està exempta d'un minuciós ritual. Entre altres coses, produeix una trobada molt directa per a l'espectador amb un tema essencial per entendre l'angoixa del personatge: el cos envellit, travessat pel temps. La nuesa de Michel des Assantes, mentre el renten Trini i Encarna (Concha Velasco i Amparo Soler Leal) en una espècie de baptisme simbòlic, és tan cridanera com aclaparadora. Després d'aquest ritual, el protagonista es trobarà amb una nova realitat, definida per una galeria de personatges i situacions delirants. D'aqueix xoc, incompreensible, entre el suïcida racionalista parisenc i els embogits valencians, sorgirà, en part, l'humor grotesc del film.

I aquest és l'aspecte essencial per comprendre la dimensió corrosiva i l'amargor. Per dir-ho breument, podria postular-se que l'humor de Berlanga entronca en la tradició cultural del grotesc per diverses raons. Mikhaïl Bajtin (1987) ja va assenyalar la relació profunda que existeix entre certes manifestacions de l'humor o la rialla i el grotesc com a elements que, dins de la cultura popular, permetien contrarestar els horrors i temors primigenis amb el poder alliberador d'aquests. En unes altres paraules, hi ha un lloc on l'humor o la rialla pretenen alliberar de la por a allò més transcendental: la mort, la malaltia, allò desconegut. Aqueix tipus d'humor parteix de dos principis: per un costat la por, que és l'element que hi ha en

l'origen. Per un altre, ser una experiència col·lectiva, que sorgeix en el moment en què és compartida amb altres i que es refereix als elements culturals o antropològics que doten d'unitat simbòlica al grup.

Aqueix caràcter col·lectiu està instal·lat en la descripció de l'ambient que construeix la pel·lícula. L'humor grotesc va entelant l'àmbit de la quotidianitat i el condiciona. Els personatges es deixen portar pels seus instints sense preocupar-se d'emascarar-los. Aqueixa explosió instintiva es tradueix en un procés d'(interlocutòria) destrucció col·lectiva latent que, més que relacionar-se amb una posició política nihilista, podríem comparar-la amb la freudiana pulsio de mort. El caràcter subversiu del film radica, per tant, en una rialla que té com a rerefons la mort. El temple familiar dedicat al torero Manolete, l'omnipresent mare morta de la família que acull el protagonista, el passat macabre del capellà del poble, la constant presència de la bomba preparada pel mecànic anarquista són rastres de la mort que està darrere de les motivacions dels personatges. El revers d'aqueixa situació no és més que la rialla que pretén la protecció davant de l'horror, però que no es pot desentendre d'aquest, ja que li dona sentit i està en l'origen d'aquest. Com diu, amb precisió, Hans Robert Jauss (1986: 321): "les figures del grotesc [...] no són còmiques per contrast amb el bell, sinó que ho són com a signe de la por superada."

Per tant, és una condició de partida admetre que el carnavalesc, l'ostentació del cos i el plaer, tenen una correlació immediata amb un sentiment de col·lectivitat, amb una sensació que la rialla és poderosa i venç l'horror i la mort en la mesura que és compartida, que forma part d'un ritu on tots participen. Aqueix esperit permet, per exemple, que es puguin trencar en l'apoteosi catàrtica de la festa, almenys momentàniament, les barreres de l'ordre social.

I el principal tema de l'humor grotesc és allò que afecta el més íntim de cada ser humà: la corrupció i desaparició del cos després de la mort. Açò fa recordar una entrevista de televisió a l'actriu Concha Velasco, que interpreta un dels personatges principals del film, en la que manifestava que li havia demanat, moltes vegades, a Berlanga, aparèixer en alguna de les seues pel·lícules. No obstant, durant anys, ell es va negar galantment dient-li que ell treballava amb monstres, i ella no entrava dins d'aqueixa categoria. No obstant, a

París Tombuctú, Berlanga va voler fer monstruosa la bellesa crepuscular de l'actriu en recórrer, entre altres coses, com fa amb Piccoli, a l'exhibició del seu cos nu com un eix narratiu del film. El fet que el personatge de Michel des Assantes siga un cirurgià plàstic és coherent i fins i tot necessari per revelar la impossibilitat de salvar el cos de les empremtes del temps i de la mort. En certa manera, aqueixa és la lliçó que el viatger diposita en els habitants de Calabuch, alhora que aprèn d'ells el valor catàrtic de la rialla. El punt àlgid d'aqueix aprenentatge es revela en l'intent final de suïcidi de Michel amb les botes de transvestit dissenyades per Gaby. En aqueix moment culminant d'entrega a la mort, el personatge aconseguirà una erecció que condensa la visió, ridícula i tràgica al mateix temps, del seu cos penjant amb aqueixes botes, la qual cosa permet resoldre la història amb absoluta coherència respecte a la poètica grotesca del film. S'emfatitza, així, un moment de trànsit, un desbordament del cos, com ens indica Mikhaïl Bajtin (1987: 285):

... el cos grotesc és un cos en moviment. No està preparat ni acabat: està sempre en estat de construcció, de creació i ell mateix construeix un altre cos; a més aqueix cos absorbeix el món i està absorbit per aquest. [...] Heus ací perquè el rol essencial és atribuït, en el cos grotesc, a les parts i costats per on ell es desborda, sobrepassa els propis límits, i activa la formació d'un altre (o segon) cos: el ventre i el fal·lus [...] Totes aqueixes excrescències i orificis estan caracteritzats pel fet que són el lloc on se superen les fronteres entre dos cossos i entre el cos i el món.

En incidir en la dimensió estrictament corporal del procés, *París Tombuctú* ens presenta monstres que tanquen un por declarada. Com observava Leslie Fiedler (1978: 20), la paraula monstre es relaciona, etimològicament, amb *monstro* (mostrar) i *moneo* (advertir), i el caràcter constantment fronterer i resistent a les classificacions que té respon a unes característiques purament imaginàries, visuals, que sobrepassen el control del llenguatge i del sentit.¹ Això ha sigut

¹ Per a un desenvolupament més profund del nivell imaginari dels monstres, vegeu Vicente J. Benet (1995: 294-305).

expressat, metafòricament, per Peter Brooks (1993: 217) quan afirma que els monstres són quelcom que se situa entre allò postnatural i allò precultural. Un punt intermedi, que potser pot projectar-se en la dimensió fronterera dels personatges i el propi lloc simbòlic de Calabuch.

El pla final del film és, per tant, tan explícit com conseqüent amb el que se'ns mostra. D'una banda, Michel des Assantes queda atrapat en aqueix espai després del nou intent fallit de suïcidi. En certa manera, a Calabuch ja està al regne de la mort, en un infern particular sota l'aparença del carnestoltes perpetu. El narrador l'abandona allí i persegueix alguns dels desesperats (l'empresari de vàters, l'immigrant...) que intenten fugir cap aqueixa destinació impossible: Timbuctu. Però, en la darrera imatge, la càmera també els abandona i el narrador ens deixa un missatge nítid i terminatiu encara que, al mateix temps, tinga una complexa formulació simbòlica. Sobre el bou que adorna el paisatge de les carreteres espanyoles, muntat per una figura femenina apareixen unes paraules: "Tinc por. L." Luis García Berlanga, amb la pròpia firma, sembla voler dir-nos així que, encara que no ho parega, l'espectacle que hem vist ha sigut produït per l'horror. Més enllà dels somiejos i les celebracions hedonistes de la festa i la cultura valenciana, podem entendre un altre missatge, que tanca una profunda angoixa.

Bibliografia

- Augé, Marc. 1998. *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Bajtin, Mikhaïl. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Benet, Vicent. 1995. "Narrative and the Visible." *Archivos*, 21, 294-305.
- Jauss, Hans Robert. 1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus.
- Fiedler, Leslie. 1978. *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, Nova York, Simon and Schuster.

Peter Brooks. 1993. "What Is a Monster? (According to Frankenstein)" en *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge Ma., Harvard UP, pàg. 217.