



HAL
open science

Visiones cinematográficas del turismo costero: el punto de vista de los excluidos (El verdugo -1963-, Justino un asesino de la tercera edad -1994-, Barrio -1999-)

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. Visiones cinematográficas del turismo costero: el punto de vista de los excluidos (El verdugo -1963-, Justino un asesino de la tercera edad -1994-, Barrio -1999-). Cahiers de civilisation espagnole contemporaine (de 1808 au temps présent), Histoire politique, économique, sociale et culturelle, 2013, 11, <10.4000/ccec.4910>. <hal-03619504>

HAL Id: hal-03619504

<https://hal.science/hal-03619504v1>

Submitted on 18 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Cahiers de civilisation espagnole contemporaine

De 1808 au temps présent

11 | 2013
automne 2013
Études
Miscellanées

Visiones cinematográficas del turismo costero: el punto de vista de los excluidos (*El verdugo* *-1963-*, *Justino un asesino de la* *tercera edad -1994-*, *Barrio* *-1999-*)

Visions cinématographiques du tourisme côtier : le point de vue des exclus (El verdugo -1963-, Justino un asesino de la tercera edad -1994-, Barrio -1999-)

NANCY BERTHIER

<https://doi.org/10.4000/ccec.4910>

Résumés

Français English Español

L'examen attentif de trois films espagnols, centré sur la représentation de la signification du tourisme côtier pour ceux qui ne peuvent pas en profiter, nous révèle, au-delà de leurs différences incontestables, la permanence d'une réflexion, dans le cinéma national, sur l'exclusion. Dans les sociétés de consommation occidentales, le tourisme, économiquement rendu possible qu'une fois résolue la question des dépenses prioritaires de la vie quotidienne (nourriture, logement, vêtements), se révèle être ce qui distingue le plus les gens entre eux, sur un plan socioculturel,



dans leur mode de vie.

The careful examination of three Spanish films from a sharp focus on the representation of what means coastal tourism for those who can't enjoy it, reveals beyond its undoubted differences, the permanence of a reflection on the national cinema, a reflection on exclusion. In Western consumer societies, where tourism becomes economically possible only after solving the priority expenses of daily living (food, shelter, clothing), it appears to be what causes most people sociocultural difference in their lifestyle.

El examen atento de tres películas españolas a partir de un enfoque preciso, la representación en ellas de lo que significa el turismo costero para los que no pueden disfrutarlo, nos revela, más allá de sus indudables diferencias, la permanencia de una reflexión, en el cine nacional, sobre la exclusión. En las sociedades de consumo occidentales, al ser el turismo lo que económicamente se hace posible sólo después de haber resuelto los gastos prioritarios de la vida cotidiana (alimentación, vivienda, vestido), resulta ser lo que más diferencia socioculturalmente a la gente en sus modos de vida.

Entrées d'index

Mots clés : tourisme, cinéma, côte, voyage, espace, mer, Luis G. Berlanga, Fernando León de Aranoa, «La cuadrilla», Santiago Aguilar, Luís Guridi

Palabras claves: turismo, costa, cine, viaje, espacio, mar, Luis G. Berlanga, Fernando León de Aranoa, «La cuadrilla», Santiago Aguilar, Luís Guridi

Keywords: tourism, movies, coast, travel, space, sea, Fernando León de Aranoa, «La cuadrilla», Santiago Aguilar, Luís Guridi

Lieux : Spain, Espagne, España, Majorque, Mallorca, Madrid

Notes de l'auteur

Este texto es la versión escrita de una conferencia pronunciada en el marco del seminario «Las ciudades del ocio, el turismo y el comercio. Miradas desde el cine y otras artes visuales», organizado por José Costa Mas en la universidad de Alicante en septiembre de 2004.

Texte intégral

- 1 El turismo costero, es, sin lugar a dudas, en la historia occidental contemporánea, una de las formas turísticas más desarrolladas, incluso hoy en día, a pesar de que se hayan ido diversificando los comportamientos turísticos, desde la vertiente cultural de los *tour operators* hasta el «turismo verde». En España en particular, país bien dotado de zonas playeras por su situación geográfica y en sol por su clima, el turismo costero se ha impuesto, sobre todo a partir de su masificación, desde los años sesenta, como una realidad nacional que ha ido concerniendo a cada vez más gente. El país, que en el año 2002 alcanzaba el segundo puesto como destino turístico a nivel mundial, no sólo atrae anualmente a millones de extranjeros sino que sigue siendo el primer destino de los españoles que se van de vacaciones, a pesar de que hayan aumentado considerablemente los viajes al extranjero en los dos últimos decenios (un 6 % en 1978, un 11 % en 2003). Sus destinos favoritos en la península han sido tradicionalmente Cataluña, Andalucía y Levante¹, con sus abundantes zonas playeras. En el imaginario nacional, el turismo costero se ha impuesto tempranamente como el turismo por antonomasia, en un sistema bipolar que opone por una parte el mundo de lo cotidiano, el *aquí*, con un ritmo propio relacionado con el mundo laboral, a, por otra parte, el mundo del turismo costero, un *allí*, con sus propios ritos, bajo el signo de una máxima libertad. Son naturalmente abundantes las películas que escenifican el turismo costero y han sido muy variadas las formas de hacerlo. En el marco limitado de este estudio, he decidido atermnerme a una vertiente muy particular de las representaciones



cinematográficas de éste, la manera con la que el turismo costero se convierte en fuente de deseo para los que no pueden viajar. Recordemos en efecto que al final de los setenta, las vacaciones sólo concernían a un 34 % de la población y que todavía en el año 2003, sólo un 54 % de los españoles viajaba. En el *corpus* extensísimo de películas españolas en las que, sea en el relato principal, sea más bien de paso en la narración, se encuentran personajes que no pueden acceder al turismo costero, cualquiera que sea el motivo, y sufren por ello, he elegido tres títulos que ofrecen situaciones narrativas muy distintas en unos contextos históricos variados y con protagonistas con edades diferentes, pero cuyo punto en común es que se fundamentan en una configuración topográfica conflictiva que conjuga una articulación entre un *ser* y un *estar*: los personajes desean fuertemente no sólo *estar* en la playa sino también llegar a *ser* turistas, deseo que es la fuente de la dinámica narrativa. Se trata de *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), de *Justino, un asesino de la tercera edad* («La Cuadrilla», 1994) y por fin de *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1999).

- 2 Utilizo la noción de «topografía» en el sentido propuesto por André Gardies en su estudio sobre el espacio fílmico:

Diferente de la cartografía y de la topografía de los geómetros, en el sentido en que no pretende representar un espacio físico y real, sino el espacio del relato como sistema propio de una narración singular, «nuestra» topografía da cuenta de las relaciones fundamentales que se instauran por un parte entre los varios espacios y por otra parte entre éstos y los personajes².

- 3 La representación del turismo balneario se presta particularmente a un análisis topográfico entendido de esta manera. En efecto, se define ante todo por la presencia de un marco espacial: una zona playera, sea mediterránea, sea atlántica, más o menos urbanizada. Dicho espacio se vincula con cierta manera de actuar, con unos comportamientos. El *estar* en un lugar de turismo balneario determina por consiguiente el *ser* del turista. Fundamentalmente, el turismo costero se caracteriza por el predominio del ocio, siendo la playa el lugar por excelencia de éste, y puede tener matices distintos, en función de la edad, del nivel socioeconómico o cultural del turista: bañarse, pasear, tomar el sol, leer, ligar, conversar en una terraza, visitar sitios, etc. Pero cualquiera que sea la actividad elegida, y los esfuerzos que puede suponer, lo esencial es la libertad del turista en el momento de elegirla; o por lo menos la impresión de tenerla. En este sentido, desde un punto de vista topográfico, se trata del espacio abierto por excelencia, tal y como lo define Gardies: « Se puede definir el espacio cerrado como un espacio en el que los personajes padecen un sistema fuerte de prescripciones y el espacio abierto como uno en que casi no las hay»³. En realidad, se define como espacio abierto el del turismo balneario dentro de un sistema de oposición implícita: el ocio que permite bajo el signo de la libertad se opone, fundamentalmente, al espacio de lo cotidiano, espacio por excelencia cerrado por ordenarse a partir de un sistema fuerte de obligaciones: levantarse temprano, tener que someterse a los horarios laborales, etc. De ahí que la representación del espacio balneario conlleva siempre, aunque de modo más o menos explícito, una vinculación con su polo contrario. *El verdugo*, *Justino* y *Barrio* presentan, desde el punto de vista topográfico, un mismo modo de articulación entre espacio balneario y espacio de lo cotidiano, aunque sea con notables diferencias debidas al contexto sociocultural o económico y a la edad de los protagonistas.



***El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963):**

estar en Mallorca sin ser turista

- 4 En *El verdugo* de Luis García Berlanga, realizado en el año 1963, lo que se impone en las dos primeras partes de la película, desde un punto de vista topográfico, no es el espacio balneario, y eso, ni en sueños, sino el espacio de lo cotidiano. El protagonista, José Luis, un joven conductor de coches fúnebres, vive y trabaja en Madrid donde se ha casado con la hija del verdugo cuyo puesto ha tenido que aceptar, al jubilarse su suegro, para beneficiarse de una vivienda susceptible de acogerle a él y a su familia. Por su condición socioeconómica, aunque notablemente mejorada desde que es verdugo, ni puede entrar en sus proyectos el ir a veranear a la playa con su familia. Recordemos que a principios de los años sesenta, si el turismo de masas se va imponiendo en España, todavía concierne mayoritariamente o a los extranjeros o a los españoles de alta categoría socioprofesional. La realidad que, en la vida del protagonista, más se asemeja a lo que sería turismo, son las comidas del domingo con los amigos en la sierra, pero únicamente los días en que pueden utilizar el coche fúnebre. De modo que cuando, en la última parte de la película, llega el telegrama del ministerio indicando que José Luis ha de trasladarse a Mallorca para cumplir por primera vez con su oficio, la reacción de su esposa es lógicamente entusiasta porque lo considera como una oportunidad para viajar («Total, que me voy con él a Palma, que al fin y al cabo no hemos hecho viaje de novios») así como la de su suegro («¡Qué suerte!, yo no iba más que a sitios tristes»). En seguida opera la fuerza atractiva del espacio balneario deseado, del *allí*. Carmen saca con alegría una bañador del armario, como un símbolo de su futura condición de turista, prescindiendo por completo del motivo profesional macabro que los van a llevar a Baleares, el ajusticiamiento de un condenado.
- 5 La secuencia siguiente transporta al espectador a Mallorca, y la llegada de los personajes se construye bajo la forma de una oposición al espacio cotidiano. El ambiente es festivo, con la organización de un concurso internacional de belleza. El sol brilla, una banda toca una música alegre, y José Luis desembarca con sus gafas de sol, su camisa de cuadros. Está en Palma de Mallorca, listo para *ser* un turista. Pero muy rápidamente, la inadecuación entre *estar* y *ser* se impone: son unos guardias civiles los que le están esperando, recuerdo vivo del motivo por el cual está en la isla, su obligación profesional madrileña de verdugo nacional. Después de su ineficaz tentativa de vuelta atrás, es llevado en un coche oficial rodeado de los dos temibles guardias mientras que su esposa y su suegro le saludan. José Luis *está* pero sin *ser*. Y el marco turístico del muelle de Palma de Mallorca, con su animación y la despreocupación alegre de sus transeuntes, se presenta como un contrapunto cruel.
- 6 Sin embargo, la secuencia siguiente invierte momentáneamente el curso de la narración. José Luis vuelve de la prisión con una cara de felicidad, ya sosegado: el condenado no puede ser ajusticiado porque está enfermo, le han pagado al verdugo las dietas y lo único que tiene que hacer es quedarse esperando en Palma de Mallorca. En las dos secuencias siguientes, el *ser* y el *estar* van a poder conjugarse. A nivel de topografía fílmica, André Gardies define la conjunción topográfica –o integración– del modo siguiente:

La inclusión física no basta para establecer una conjunción: puedo estar físicamente en un lugar o un espacio y al mismo tiempo, sentirme excluido de él. La conjunción supone, claro está, una relación de inclusión física, pero también, y sobre todo, el hecho de que el Sujeto comparta unos valores relacionados con dicho espacio⁴.



Durante unos cinco minutos diegéticos, José Luis y su esposa acceden al estatuto de

turistas, en una relación de conjunción con el espacio balneario, compartiendo los comportamientos de los demás turistas.

8 La integración se hace mediante el acceso a dos actividades turísticas típicas. Primero, la parada en una tienda de souvenirs. La escenita de la foto que abre la secuencia funciona como un a modo de entronización. En efecto, después de haber sacado una foto de las norteamericanas, José Luis les pide que le saquen una a él y a su esposa. El hecho de haberse sacado una foto es para él una manera de asemejarse a las turistas de modo mimético. Hasta se le olvida darle su dirección para que se la mande, porque lo importante es el acto fotográfico que permite dar fe de la inclusión y conjunción, o sea, el cumplimiento de un ritual. Al proponerle la bonita rubia que escriba su dirección en un papel apoyándose en su espalda, incluso inicia un leve ligue que proseguirá en la secuencia siguiente, en las Cuevas del Drach, aunque bajo el control celoso de Carmen, un comportamiento que también se incluye en la serie de los tópicos relacionados con el *ser* turista. Luego, la pareja se mezcla con el grupo de extranjeros, compartiendo con ellos un mismo acto, el mirar los recuerdos; eligen entonces una postal para el compañero de trabajo de José Luis, acto altamente simbólico ya que, al igual que la foto, supone una voluntad de mandar hacia el espacio cotidiano, algo que lo vincule imaginariamente con el espacio de las vacaciones, un testimonio, en una relación topográficamente bipolar.

9 Aunque la conjunción se produzca en esta escena, no obstante, leves desfases se introducen: a nivel vestimentario, por ejemplo, si la pareja ofrece sin duda elementos de semejanza con los demás turistas, como una ropa más ligera para Carmen, una camisa abierta sin corbata para José Luis y, para ambos, un sombrero de paja, atributo por excelencia del turista, vendido en las tiendas, sin embargo, es una libertad del atuendo algo restringida con respecto a la de los demás turistas, de algunas mujeres con pantalones cortos sobre todo, que lucen piernas. Por otra parte, desde el punto de vista de los comportamientos, la riña con la cual termina la secuencia, en la que Carmen le reprocha a su marido sus modales con «estas sucias» revela los límites de la despreocupación y de la libertad de José Luis. De la misma manera, la prepotencia lingüística de idiomas extranjeros que no entienden pone de manifiesto el hecho de que la pareja está algo fuera de sitio en el decorado. Pero estos leves desfases no estorban de momento su conjunción con el espacio turístico.

10 En la primera parte de la secuencia siguiente, ésta alcanza su punto culminante. Los protagonistas se trasladan con el grupo de extranjeros en el lugar turístico por excelencia de Mallorca, las Cuevas del Drach, para asistir a un espectáculo que tiene como escenario el lago subterráneo. La pareja entra y se instala al igual que los demás, en un movimiento colectivo e integrador. La oscuridad deshinibe a José Luis y a Carmen que coquetea; la despreocupación se impone en sus conversaciones y en sus comportamientos. Para el espectador, como para los protagonistas, el otro espacio queda muy lejos y bien olvidado. De ahí el carácter brutal, violento, de la manera con la que se volverá a introducir en una relación conflictiva con el espacio turístico. Berlanga adopta una escenificación fundamentada en la oposición entre los dos. Inmediatamente después de un plano en que la complicidad entre José Luis y Carmen se ha sellado con un beso, en el plano siguiente, la oposición surge a nivel visual bajo la forma de un guardia civil con un altavoz cuya silueta destaca amenazadora sobre un trasfondo en que se ven el grupo compacto de los turistas y el espectáculo de las barcas. A un nivel sonoro, contrasta la ambientación sonora, una música dulce, con la voz grave del guardia que llama a «Don José Luis Rodríguez». Luego precisará, insistente: «Se ruega a don José Luis Rodríguez, si se encuentra entre los presentes, baje al embarcadero». El final de la secuencia marca el final del *ser-turista* de José Luis. La privación de la libertad es traducida visualmente por la salida del que ha recuperado su *ser-verdugo* en



una barca, rodeado por dos temibles guardias civiles, como si fuera un delincuente. En las secuencias siguientes, su vuelta a lo que se relaciona con el espacio de la cotidianidad, su estatuto socioprofesional madrileño, tomará la forma de su inclusión en el espacio «cerrado» por antonomasia, en el sentido que le otorga André Gardies, el de la cárcel mallorquina donde va a tener que officiar: «al nivel figurativo de los lugares, la prisión representa para el condenado un espacio con muy fuerte coeficiente de prescripciones, a menudo formuladas en forma de prohibiciones»⁵. En la ficción, aunque José Luis no sea en realidad un condenado en el sentido propio, sí que lo es en un sentido figurado al no querer ejercer su oficio. Hasta el tremendo plano en el que se le tiene que arrastrar hacia el lugar de la ejecución, su deseo es irse, huir. En el fuera de campo narrativo, el espacio turístico ofrece un trágico contrapunto de lo que hubiera podido ser y que le es negado. El *estar* ya se ha desvinculado totalmente del *ser*.

11 En la ficción berlanguiana, la oposición entre el espacio de la cotidianidad y el espacio turístico, articulada en torno a un eje cerrado/abierto, se debe leer en el marco sociopolítico del franquismo, del contexto en que se realizó la película. No se trata por supuesto de una obra frontalmente política, lo cual de hecho no podía suceder dada la presencia de una férrea censura. Sin embargo, en *El verdugo*, la definición del espacio turístico como potencialmente abierto, y, a la inversa, del espacio cotidiano (y sus sucedáneos), como cerrado, se puede leer como una crítica a un sistema sociopolítico fundamentado en la ausencia de la privación de libertades individuales. La posibilidad ofrecida a José Luis y a Carmen de *estar* en un espacio abierto y de *ser* turistas es una simple oportunidad de vivir momentáneamente de otra manera. Pero le aporta al largometraje un cariz crítico en un plano político.

12 En cambio, en películas contemporáneas, la topografía conflictiva remite a otra dimensión, totalmente distinta y más estrechamente vinculada con el aspecto socioeconómico. Nos detendremos en dos ejemplos, que conciernen a dos tipos de protagonistas muy diferentes, un recién jubilado en *Justino, un asesino de la tercera edad*, y un adolescente en *Barrio*.

***Justino, un asesino de la tercera edad* (Santiago Aguilar y Luís Guridi –«La Cuadrilla»–, 1994): hacia el «Paraíso de la tercera edad»**

13 En *Justino, un asesino de la tercera edad*, el espacio cotidiano no es un lugar de obligaciones de tipo profesional ya que, al contrario, la película se inicia con la jubilación del protagonista, puntillero en una plaza de toros. Lógicamente, el dejar de trabajar supone la posibilidad de vivir sin obligaciones, de modo que el personaje podría empezar una nueva vida despreocupada, bajo el signo de la libertad. Sin embargo, de entrada, el espacio cotidiano se va a presentar como un espacio sumamente cerrado, en el que el desarrollo del sujeto sufre límites. En efecto, al tener que alojarse en la vivienda de su hijo y de su nuera, debe adaptar su modo de vida al de ellos, volver temprano a casa, no emborracharse con los amigos, procurar no hacer ruido cuando duermen, portarse bien cuando invitan a la vecina formal con la que quisieran casarle, o ayudar en la cocina. Hasta su hijo le quiere dictar su conducta: «Ahora lo que tienes que hacer es centrarte en tu nueva situación. Hay un montón de cosas que puedes hacer: actividades artesanales, recreativas, culturales, la cocina por ejemplo». En resumidas cuentas, el espacio madrileño de la vida del recién jubilado Justino es un espacio



cerradísimo, en el sentido en que abundan en él las restricciones. De modo que, aunque se haya librado de lo que, teóricamente, es sinónimo de obligaciones, el trabajo, no puede gozar de su plena libertad. En la topografía filmica, la evocación de otro espacio va a suscitar un modo de articulación en forma de contrapunto, el *allí* funcionando como el *anti-aquí*. En el inicio de la película, su amigo Sansonito le da un nombre al otro espacio al declararle a Justino: «Ya puedes ir preparando las maletas. Este año, nos vamos a pasar las Navidades en Benidorm, como me llamo Sansonito». A partir de este proyecto inicial, la evocación de Benidorm va a ser un leit-motiv en el relato y convertirse, al terminar la película, en el objeto de un macabro final feliz ya que para alcanzar su meta, Justino habrá tenido que asesinar previamente a muchísimas personas para reunir el dinero suficiente.

14 ¿Cómo se define el espacio turístico para Justino y como se inserta en la topografía filmica? Si se evoca en varias ocasiones, una secuencia en particular es interesante de analizar a este respecto en la medida en que se presenta como una escenificación de lo que significa para él el *estar* en Benidorm y el *ser* turista. Se trata de la secuencia en la que, después de haber asesinado a su hijo y su nuera, en su calidad de principales estorbos a su plena libertad, organiza en casa una fiesta a la que invita a unos amigos. Con este motivo, transforma el apartamento de su hijo en un espacio abierto, desprovisto de prescripciones, sembrando en él un elocuente desorden. Plantea un decorado playero ficticio, evocador del *allí*, adornando el centro del salón con un cartel publicitario gráficamente elemental pero muy sugestivo: se trata de una fotografía de gran tamaño que representa una playa desierta con palmeras, un tipo de imagen perfectamente estereotipada, que podría de hecho funcionar publicitariamente para muchos otros lugares porque simboliza la quintaesencia del espacio turístico balneario en su función de contrapunto a la cotidianeidad. Representa el lugar abierto por excelencia, sin trabas y sin límites (vacío, con un horizonte que parece abrir al infinito). Un escenario que invita a un *estar*. En la parte inferior del cartel, el topónimo se especifica con letras mayúsculas: Benidorm. Pero dicha precisión toponímica funciona en realidad de manera tan tópica como la foto. Remite a un lugar común del imaginario turístico peninsular. Más que un lugar geográficamente determinado, lo que representa Benidorm para Justino y sus amigos es la fuerza evocadora de un nombre que significa el espacio turístico por antonomasia, es decir simplemente un *allí* o mejor dicho un *anti-aquí*.

15 Frente a este escenario, la pandilla de los amigos adopta enseguida un modo de ser apropiado a su imaginario turístico. No podía faltar en él el acto fotográfico, precisamente delante del cartel, que permite una forma de «collage» entre el primer plano de Sansón, y luego de la pareja de amigos, Sansón y Justino, y el trasfondo de la playa. Bebidas en la mano, sonrisa amplia; Sansoncito comenta, radiante: «Es como si ya estuviésemos en Benidorm, disfrutando ahora del tiempo libre, de nuestros mejores años». A partir de este momento, la secuencia se va a construir precisamente en torno a esta ilusión: harán como si estuvieran en el *allí* y se comportarán como tal. Ponen una música alegre, bailan, beben en un ambiente de despreocupación total. Cuando lleguen las dos compañeras del kiosko, perfectamente integradas al escenario con su piel artificialmente bronceada («agambaditas», según las caracteriza Sansón), sobre todo la sobrina con su atuendo playero, la fiesta alcanzará su punto culminante. Lo interesante aquí, desde el punto de vista topográfico, radica en el hecho de que la anulación momentánea de la oposición entre el *aquí* y el *allí* se hace mediante la integración del *allí* dentro del *aquí* sin la necesidad de hacer un viaje costoso. No obstante, la ficción dura poco tiempo ya que pronto el *aquí* recobra sus derechos interrumpiéndola. Las prescripciones de la cotidianeidad del piso madrileño según las cuales no se puede molestar al vecindario, que ya habían funcionado anteriormente en la película cuando



Sansón y Justino evocaban una noche en la cocina su deseo de ir a Benidorm y que un vecino les interrumpía brutalmente, reaparecen con la presencia de la vecina formal con la que los hijos querían casar a Justino. Primero, un plano en fuerte picado, insertado entre dos planos de la fiesta, la escenifica, temible. Luego se oyen los golpes amenazantes dados por su bastón en el techo. Por fin, llama a la puerta recordándole a Justino las normas habituales de convivencia del *aquí*: «Son las diez», «¿No está la música un poco alta?». Viendo lo que está pasando en el piso, comenta que «es una indecencia», réplica que subraya el carácter inadecuado de la ficción balnearia con respecto al *aquí*. Por fin, amenaza con llamar a la policía, lo cual ha de suponer el restablecimiento del orden topográfico: que se comporten en el *aquí* según las prescripciones adecuadas. A pesar de que Justino aparte sencillamente a la mujer matándola, su intervención marca el punto final del episodio. A partir de entonces, la pandilla de los amigos saldrá del piso e intentará proseguir la fiesta en vano en las calles madrileñas.

- 16 Después de este episodio, los personajes parecen abandonar momentáneamente su deseo de ir a Benidorm, trasladándose Justino a un hospicio para personas mayores y Sansón, ya jubilado también, poniéndose a vivir bajo el control de una novia celosa. Entre el *aquí* y el *allí*, el límite no es solamente espacial sino también y sobre todo económico. En una visita a Justino, Sansón, calificado por su amigo de «enamorado de la libertad» comenta desengañado: «que si comiera un bocadillo al día durante diez años, conseguiría ahorrar lo suficiente para el autobús, sólo el de ida». En este contexto, da por imposible lo que tenía planeado: «ocho meses al año en la playa tú y yo». Esta visita reanima sin embargo el deseo de Justino, al constatar que en el hospicio tiene la «vida de un recluso». Para Justino, el final de la película consiste en conseguir los medios económicos necesarios para poder al fin viajar a Benidorm, matando a todos los jubilados del hospicio. Termina con la llegada del autobús al *allí* tan deseado, es decir ya con un *estar* dispuestos a realizar el *ser* turista de la tercera edad. En la imagen final, un plano de conjunto enmarca en el nuevo espacio un cartel que reza: «Benidorm, paraíso de la tercera edad». A pesar del carácter muy específico de la película, una comedia macabra, en la cual la solución narrativa para salvar la distancia entre el espacio de lo cotidiano y el espacio turístico es extrema, la presencia de este cartel vincula al fin y al cabo la ficción con un contexto más amplio. La historia de Justino es extravagante en su forma, pero la topografía filmica que desarrolla, fundamentada en una estructura conflictiva, refleja una realidad social propia de la época contemporánea en la cual la designada «tercera edad» plantea nuevos problemas respecto a las sociedades tradicionales. El alargamiento de la vida así como los cambios de valores hacen que los ancianos ya no tengan un papel y un lugar propio dentro de la estructura familiar. Lo de «Benidorm, paraíso de la tercera edad» remite a un problema que no sólo concierne a Justino y a Sansón sino a todos los jubilados que sueñan con un paraíso terrestre capaz de brindarles la libertad después de existencias vividas bajo el signo de la prescripción. Ya no se trata, como en el caso de José Luis, o de otros personajes contemporáneos, de huir momentáneamente del espacio cotidiano para luego volver a él, sino que el *allí* se ofrece como la posibilidad de una nueva vida que se presenta como el contrapunto absoluto de la vida laboral. De hecho, cuando Sansón le dice a Justino que se le han olvidado las maletas, le contesta: «Eso, para los turistas». El turismo de la tercera edad llega a ser un turismo existencial, un turismo por antonomasia.



Barrio (Fernando León de Aranoa, 1999): el sueño turístico de unos adolescentes

madrileños

17 De la misma manera que en *Justino, un asesino de la tercera edad*, en *Barrio*, el espacio balneario funciona como un contrapunto con respecto al espacio cotidiano y es fuente de deseo. La película se centra principalmente en narrar las vagancias de tres adolescentes durante las vacaciones de verano en un barrio periférico de Madrid. La primera secuencia actualiza una topografía conflictiva. Los muchachos están comentando unas ofertas delante del escaparate de una agencia de viajes y expresan su deseo de irse hacia el *allí* turístico. La escenificación que, en varios planos medianos o de conjunto, le permite al espectador ver a la vez elementos del paisaje urbano (el *aquí*) y la decoración del escaparate (el *allí*) frente al cual están soñando en voz alta los chicos, se fundamenta en el contraste: la escenita playera representada detrás del cristal es como una pantalla de colores vivos incrustado en la ambientación grisácea del espacio cotidiano. Al igual que en el caso del cartel de Justino, a nivel gráfico, la decoración acartonada es a la vez elemental y sugestiva: un sol brillante, al que se le han dibujado unas gafas de sol, una playa con palmeras, un barco de cruceros, un papagayo y una atractiva mujer de piel morena en bikini, con una flor en el pelo, con un vaso en la mano y una sonrisa que es una invitación al viaje. En los comentarios de los muchachos, el *allí* es antes que todo un espacio de ocio («te suben [el desayuno] a la cama si quieres») y de libertad, esencialmente en su vertiente sexual («te la chupan» / «acostarse en la playa con un negra»). El toque exótico del *allí* acentúa el contraste con la cotidianeidad. Sin embargo, el deseo de los muchachos es fundamentalmente irse a una playa, donde sea que esté, como lo confirmará en adelante la participación de Rai a un concurso de verano en que «se regalan viajes», sin importar el destino. Para los muchachos, el *allí* se da de entrada como algo inasequible, pues Javi ha visto el mar una vez en su vida, y de muy pequeño y Manu nunca.

18 El dispositivo topográfico se confirma y acentúa en la secuencia siguiente que enlaza directamente con la primera mediante el *raccord* sonoro de la voz del presentador del telediario que introduce la escena de la comida familiar primero en casa de Javi y luego en la de Rai que están mirando la televisión mientras comen. La pequeña pantalla funciona de modo idéntico al del escaparate de la agencia de viaje, como la evocación de un *allí* introducido dentro del *aquí*, pero inalcanzable. Al igual que la decoración exótica, pero con formas distintas, la presencia del televisor engendra la frustración de los que no están en el *allí* representado. Tanto el comentario enfático, que se oye más o menos claramente a lo largo de la comida, como las varias imágenes de la pequeña pantalla insertadas en el montaje, insisten en el carácter masivo de lo que se presenta como el acontecimiento de la semana, a principios del mes de agosto:

En lo que respecta a la actualidad nacional, el comienzo de las vacaciones de verano constituye la principal noticia de la semana. Al menos dos millones de madrileños se han desplazado en lo que va de mes [...] a disfrutar de unas merecidas vacaciones [...]. Como todos los años, las playas de Levante han conocido un gran número de veraneantes. La industria hostelera ha visto desbordadas sus previsiones más optimistas [...]. La región valenciana cifra en seis millones el número de visitantes que recibirán sus playas este mes de agosto.

19 En cuanto a las imágenes evocadoras del *allí*, entran en fuerte oposición con el *aquí* de la comida familiar en casa de Javi. La visión de los cuerpos semi-desnudos y relajados, tumbados en las playas soleadas, contrasta con el interior cerrado del apartamento, por cuya ventana no se ven sino las fachadas de los edificios de enfrente. Y



la bronca que le echa el padre a la hermana de Javi por hacer *topless* en la piscina, en contrapunto con los planos de chicas con el pecho al aire del televisor recuerda que no se comporta en el *aquí* como en el *allí*.

- 20 Un poco más tarde en la película, se repite la escena de la comida familiar frente al televisor con un mismo sistema de oposición entre el reportaje y el ambiente cerrado del apartamento donde vive Javi, pero en ella se expresa de manera explícita la frustración que engendra. Empieza la comida con un reportaje sobre Benidorm, que representa, para los que no están allí, el espacio por excelencia del veraneo, ilustrado con imágenes de playas llenísimas, comentadas con la misma retórica enfática que en la secuencia anteriormente analizada:

Benidorm, una de las ciudades que registra una de las mayores concentración de plazas hoteleras de toda la costa levantina, recibe cada semana la visita de ciento setenta mil turistas, cifra récord en los últimos años. La población activa, esencialmente el sector hostelero, recibe con los brazos abiertos la que supone para su municipio la principal fuente de ingresos del año.

- 21 En la discusión siguiente entre la madre y el padre, la frustración de estar *aquí* y no *allí* se expresa concretamente:

–Todos están de vacaciones.
 –Todos menos nosotros.
 –Nosotros no tenemos dinero, en verano se está mejor en Madrid.
 –No sé, no puedo comparar, llevamos diez años sin salir.

- 22 Entre el *aquí* y el *allí* se alza la barrera insalvable de los recursos económicos. En esta secuencia, con muy pocos medios, la película muestra la crueldad de una sociedad con varios niveles de desarrollo económico, que alberga en su propio seno la exclusión. La exclusión respecto con el poder *estar allí* funciona como un revelador de la exclusión en la sociedad contemporánea española de una parte de la población a la que sólo le queda el poder asistir a la inclusión de los demás.

- 23 La frustración de no poder compartir el *estar allí* y el *ser* distintos con los demás españoles corresponde para los adultos, categoría representada por la madre de Javi, con el anhelo de cortar momentáneamente con un espacio lleno de prescripciones relativas a lo cotidiano y en este aspecto se asemejan de cierto modo a Justino. En el caso de los adolescentes de la película, es bastante distinta o, mejor dicho, más compleja la manera con la que se articulan topográficamente el *aquí* y el *allí*. En efecto, los adolescentes, en el período de las vacaciones escolares, disfrutaban teóricamente de un espacio de libertad que se caracteriza por la ausencia de las prescripciones habituales. Excepto Manu, quien elige ser repartidor de pizzas para ganar un poco de dinero, y cuyas vacaciones se ven limitadas parcialmente por esta obligación laboral, los muchachos se pasan el tiempo libre vagando a su aire en el espacio del barrio sin horarios muy definidos, de noche como de día. En una secuencia, por ejemplo, la madre de Rai le viene a despertar a las doce de la mañana. O sea que sí que disfrutaban ellos de lo que caracteriza el *ser* turista para la mayoría de la gente, es decir, el tiempo libre, el ocio. Sin embargo, el espacio del barrio no deja de ser un espacio cerrado, un espacio con límites, y como tal, frustrante. La secuencia en la que los chicos miran, desde el puente, los coches que pasan por la autopista, es harto evocadora de este encerramiento. Las barrandas entre las que han colocado sus cabezas se asemejan a unos barrotes. El plano medio corto de los muchachos simboliza una forma de encarcelamiento, reforzado por la presencia de un fuera de campo, el autopista, con los



coches, que representan la posibilidad negada de irse. Las letras de una canción que se oye cuando viajan en el metro, es reveladora de este encerramiento. Al ser cantada en primera persona en voz en off sobre imágenes de los niños callados, el espectador no puede sino asemejar lo que dice a una forma de monólogo interior:

Camino en círculos concéntricos. No soy dueño de mis sueños. Cada paso es un anhelo repetido [...].

Alguien ha abierto brechas y se ha escapado. Saltó el muro y cruzó el barrio.

Más allá del autopista y de este cerco cotidiano, hay salidas, lo he oído.

[...] No soy dueño de mis sueños, siempre están en la pantalla. Nunca puedo retenerlos, siempre en el escaparate. Son de otros y están lejos.

24 El malestar en el *aquí* se contrapone al sueño de un *estar allí*, cuyos modelos les proporciona la sociedad de consumo («la pantalla», «el escaparate»).

25 Un poco más tarde, cuando resulta que Rai ha ganado en los concursos de yogures una maravillosa motocicleta acuática, la frustración del protagonista culmina: este objeto tan codiciado en las playas, tan nuevo, tan blanco y tan brillante, desentona en el espacio urbano gris del barrio y, más adelante, en la habitación: es un objeto del otro mundo, del *allí* donde debería *estar*. Recuerda el maravilloso «fusil submarino para su próximo veraneo» ganado en su tiempo por la modesta pareja feliz de la película de Bardem y Berlanga, *Esa pareja feliz* (1952), que funcionaba también como una especie de estigma, de prueba concreta de que en el *allí*, otros tienen un modo de vida que les permite utilizarlo como turistas. No por azar ha sido elegida para el cartel de la película esta imagen de la motocicleta en el barrio, que simboliza por sí sola la topografía conflictiva en la que se asienta la película.

26 Al igual que en *Justino*, los muchachos van a organizar una fiesta que Rai presenta como «tropical, con bebidas y música», y a la que invitarán a «tías buenas»: es decir que intentan trasladar el *allí* dentro del marco espacial del *aquí*. Para ello, se convierten en pequeños delincuentes, robando los elementos de decoración del escaparate de la agencia de viaje, que le van a permitir plantear el decorado en un terreno del barrio que sirve de verdadero al lado de la autopista: el sol, la olas del mar, la palmera y la muchacha de cartón, nada falta. Hasta han colocado luces artificiales. Unos sillones de coche hacen de tumbonas, el caset emite una música caribeña y beben sangría. Sin embargo, en ningún momento funciona verdaderamente la ilusión, a diferencia de lo que pasa en *Justino*. Ni para ellos, que en vez de relajarse y disfrutar de su condición ficticia de turistas, pelean y no parecen para nada alegres. Ni para el espectador a quien le recuerda el realizador mediante una escenificación adecuada, con planos de conjunto, el carácter siniestro del entorno, del *aquí* de donde no se puede escapar ni en sueños.

27 Esta fiesta frustrada prefigura el fracaso final. Nunca podrán los muchachos cambiar el orden topográfico de la película y trasladarse al *allí*, en una relación de conjunción física con él. A diferencia de *Justino*, que era, al fin y al cabo, una comedia, aunque fuera macabra, *Barrio* se presenta bajo el signo de la tragedia en la cual la imposibilidad de conseguir los recursos económicos para salir del barrio adopta la forma de un destino ineludible. Hasta para uno de los tres, Rai, esta imposibilidad será definitiva ya que es matado por un policía al final de la película cuando estaba robando dentro de un coche. Justo después, en la penúltima secuencia, el telediario, en casa de Javi, después de comentar muy brevemente la noticia de su muerte convirtiéndola en uno de los «lamentables sucesos» del verano, anuncia la «operación retorno que se está desarrollando con total normalidad en nuestras carreteras» y se oye, mientras que la música empieza a cubrir su voz, la cifra de «siete millones», supuestamente referida a los que vuelven. La topografía conflictiva, en esta película, opera como un revelador



crítico de los disfuncionamientos de la sociedad contemporánea, fundamentada en el hecho de alimentar deseos para suscitar actitudes consumistas, siendo el turismo uno de los mayores creadores de sueños, pero sin que la posibilidad de realizarlos concierna a todos. Las imágenes del *allí*, sean gráficas o televisivas –o de cualquier otra índole– de la que se nutren los muchachos, al igual que los millones de españoles que tampoco pueden irse de vacaciones, circulan fácilmente y funcionan de manera repetitiva, perfectamente redundante (las dos secuencias dedicadas al reportaje televisivo lo evidencian), haciendo insoportable el *estar aquí*, incluso cuando se puede disfrutar del ocio. La sobrevaloración del *allí*, necesaria para la sociedad de consumo, produce lógicamente un efecto de infravaloración del *aquí*, traducido en la película por uno de los chavales con su propia manera de hablar: «¡mierda de barrio, joder!». En *Barrio*, a partir de la utilización de un dispositivo topográfico conflictivo, el director propone, al fin y al cabo, una reflexión sobre la frustración en las sociedades de consumo contemporáneas, y sobre el sentimiento de exclusión que engendra. Tratándose de adolescentes, particularmente permeables por su edad al discurso mediático proveedor de sueños, pero cuyo nivel socioeconómico resulta ser totalmente dependiente del de su padre, no se pueden vislumbrar horizontes de mejora a corto plazo, así que la frustración y el sentimiento de exclusión se agudizan. El tipo de cine social que hace en *Barrio* Fernando León de Aranoa se puede considerar como una lucha a nivel de imágenes contra el discurso dominante y positivo sobre turismo, revelador de sus consecuencias perversas, sean simplemente negativas en la sociedad (delincuencia), sean trágicas (muerte). A los que sólo se evocan unos segundos, anónimamente, en la rúbrica de los «lamentables sucesos» del verano, les dedica el director una película entera.

Conclusión

- 28 El examen atento de tres películas españolas a partir de un enfoque preciso, la representación en ellas de lo que significa el turismo costero para los que no pueden disfrutarlo, nos revela, más allá de sus indudables diferencias, la permanencia de una reflexión sobre la exclusión en el cine nacional. En las sociedades de consumo occidentales, al ser el turismo lo que económicamente se hace posible sólo después de haber resuelto los gastos prioritarios de la vida cotidiana (alimentación, vivienda, vestido), resulta ser lo que más diferencia socioculturalmente a la gente en sus modos de vida. La posibilidad de acceder fácil y reiteradamente a imágenes turísticas agudiza hoy en día, como lo evidencia *Barrio*, la percepción de barreras entre las capas sociales. Además a ello se añade el hecho de que, como lo hemos visto de paso en el análisis de las películas, el turismo, especialmente en su vertiente costero, no es idéntico a los demás bienes de consumo: corresponde con un deseo existencial de huir de lo cotidiano para trasladarse a un *allá*, un «paraíso», como lo reza el final de Justino, aspiración vital secular de los hombres desde un punto de vista antropológico. Si, en el marco de la religión católica, este «más allá» se situó topográficamente fuera de la vida terrestre, hoy en día, la posibilidad de encontrar el «edén» perdido se ha trasladado al «aquí y ahora» de la vida mundana, un aspecto sumamente aprovechado por los discursos publicitarios. No es mera casualidad el hecho de que, en el imaginario turístico de los muchachos de *Barrio*, a finales de los noventa, ocupe un lugar destacado el Caribe. Según se va democratizando el turismo, la necesidad de encontrar una fundamental otredad empuja cada vez más las fronteras geográficas. Algunos ya han podido viajar al espacio. Pero también otros, más numerosos, van buscando lo exótico más cerca, con el desarrollo de un turismo verde, o de un turismo temático, fundamentados también en la necesidad de buscar una otredad, pero más asequible económicamente. Tal vez este



actual fenómeno de diversificación de los comportamientos turísticos permita resolver parcialmente el problema de la exclusión en el porvenir. Pero ya es otra cuestión.

Notes

- 1 Fuente: *25 Años de turismo español en cifras. 1978-2003*, Ministerio de Economía, Instituto de Estudios Turísticos
- 2 André GARDIES, *L'espace au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 128.
- 3 *Idem*, p. 116.
- 4 *Idem*, p. 151.
- 5 *Idem*.

Pour citer cet article

Référence électronique

Nancy Berthier, « Visiones cinematográficas del turismo costero: el punto de vista de los excluidos (*El verdugo* -1963-, *Justino un asesino de la tercera edad* -1994-, *Barrio* -1999-) », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 18 août 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ccec/4910> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccec.4910>

Auteur

Nancy Berthier

Professeur, Université Paris-IV Sorbonne, CRIMIC EA 2561

Articles du même auteur

Un palimpsesto urbano: de la Puerta del Sol al 15-M [Texte intégral]

Un palimpseste urbain : de la Puerta del Sol au 15-M

An urban palimpsest: from Puerta del Sol to 15-M

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 28 | 2022

El Palacio de las Cortes de Madrid visto por Elías Andrés y Victoria Prego (*La Transición*, TVE, 1993) : un teatro para la Transición (1975-1981) [Texte intégral]

Le Palais des Cortès de Madrid vu par Elías Andrés et Victoria Prego (*La Transición*, TVE, 1993) : un théâtre pour la Transition (1975-1981)

The Palace of the Cortes of Madrid seen by Andrés & Victoria Prego (*La Transición*, TVE, 1993): a theater for the Spanish Democratic Transition (1975-1981)

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 3 | 2020

Le goût de la transmission [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 2 | 2015

Visions cinématographiques de Madrid [Texte intégral]

Visiones cinematográficas de Madrid

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 13 | 2014

El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil [Texte intégral]

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 9 | 2012

Thèses soutenues dans le domaine de l'image en France et en Espagne entre juin 2011 et septembre 2012 [Texte intégral]

Tesis defendidas sobre cine e imagen en España y Francia entre junio de 2011 y septiembre de 2012

Paru dans *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 1 | 2012

Tous les textes...



Droits d'auteur

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

