

La teta y la luna (1994): Cojones de Edipo

Carolina Sanabria
Universidad de Costa Rica
csanabriacr@yahoo.com

Recibido: 18-IV-07 / Aprobado: 27-III-08

Resumen

El artículo analiza desde un punto de vista iconográfico la última parte de la trilogía de Bigas Luna, *La teta y la luna* (1994), rodada en su Cataluña natal, con la que cierra (o abre, según se vea) los retratos de España que inició en 1992 y que le depararon una proyección internacional sin precedentes. El interés aquí se centra en focalizar la recuperación de los temas del Mediterráneo desde la rica simbología de una historia cuyo jovencísimo protagonista comparte rasgos de tipo biográfico con el director. Igualmente el artículo pretende dar cuenta de las generosas relaciones intertextuales –donde comparten lugar la cinematografía, lo culinario y la musicología– que inevitablemente tiñen la historia de sentidos resabios de nostalgia. Todos estos elementos que se estructuran a partir de la psicología de los personajes (la obsesión con la madre y el conflicto con el padre) se conjuntan con la coyuntura histórica de mediados de los años noventa: un contexto de unificación europea que le permite asimismo a Bigas considerar diferentes elementos culturales para un planteamiento integral en consonancia con los nuevos aires de la época para una convivencia de respeto.

PALABRAS CLAVE:

Bigas Luna, *La teta y la luna*, leche, teta, luna, estrella, andaluz, catalán.

KEY WORDS:

Bigas Luna, *The Tit and the Moon*, milk, tit, moon, star, Catalan, Andalusian.

Abstract

The Tit and the Moon (1994): Oedipus Balls

Carolina Sanabria

The aim of this article is to analyze from an iconographic perspective the last part of Bigas Luna's trilogy *The Tit and the Moon* (1994). This movie was filmed in Catalonia, Bigas Luna's hometown and depicts Spain since 1992, and this gave international recognition. This article focuses on compiling Mediterranean themes through a rich symbolism where the young main character shares biographic features with the director.

Furthermore, this essay presents intertextual relationships in which film-making, culinary aspects and musicology take place in order to give a nostalgic feeling to the story. These elements are structured from the character's psychology (the obsession with the mother and the conflict with the father) and link with the historical situation of the mid 90's: a context of union in which Bigas considers different cultural elements for an integral planning in harmony with the new tendencies of the time to get a coexistence of respect.



INTRODUCCIÓN

Tras haber abordado las relaciones focalizadas en las pasiones de tipo shakesperiano en *Jamón jamón* (1992) (Sanabria 2007) y el enriquecimiento ilícito de un trepador en *Huevos de oro* (1993) (Sanabria, 2008), Bigas Luna propone, en la última parte de su trilogía ibérica, *La teta y la luna* (1994), una vuelta a sus orígenes, a su infancia. Es el filme más candoroso y probablemente el más personal de toda su obra, pleno de alusiones, recuerdos, colores e imaginación que encarna el pequeño protago-

nista, Tete. El común denominador de los tres films lo conforman las enrevesadas relaciones entre los personajes, las cuales han sido diseñadas en distintas figuras por Bigas –como corresponde a su vocación gráfica–: en *Jamón jamón* les asigna la forma de una estrella de seis puntas con dos triángulos generacionales que se entrecruzan; en *Huevos de oro*, un falo con una cruz en aspa (el protagonista con las cuatro mujeres que atraviesan su vida) y en *La teta y la luna*, un triángulo (tres vértices masculinos) cuyo interior contiene

un óvalo: el órgano sexual femenino (Vidal, 1994: 2).

MARCAS (AFECTIVAS) IDENTITARIAS

Pionero desde 1897 de la producción de cine en España (Gubern *et al.*, 1997: 378), el país catalán se ha insertado en la dinámica cultural de la industria cinematográfica que tiene importantes antecedentes en la Escuela de Barcelona. En la segunda mitad de la década de los sesenta, su quehacer artístico trascendió en el exterior –básicamente a través de la presencia en festivales internacionales– (Rimbau y Torreiro, 1999b: 283). Tras las elecciones de 1977, con el establecimiento de las comunidades autónomas, la Generalitat vino a impulsar iniciativas para desarrollar la producción autóctona con estímulos como becas a guionistas, premios a los mejores films, directores, etc. –que sin embargo no lograron una continuidad y estabilidad definitivas para la producción catalana– (Monterde, 1993: 118-119). En su momento, tales propósitos se extremaron al punto de que supusieron el confinamiento dentro de un gueto –como el alquiler de una sala que proyectara cintas exclusivamente en catalán– cuando, por el contrario, la esperanza del cine de esta región se ha inscrito, como apunta Monterde, en *una cierta tradición de cine independiente y personal, más allá de cualquier obsesión nacionalista* (1993: 121).

Justamente la lengua ha sido el principal componente por el que los sectores más fundamentalistas han puesto en duda la catalanidad de los films que se producen. El franquismo había generado una resistencia activa donde un porcentaje importante de las industrias culturales priorizaban la identidad lingüística sobre la reivindica-

ción política (Riambau y Torreiro, 1999b: 37). En el caso de Bigas Luna, la lengua prioritaria ha sido el castellano¹, tomando en cuenta las ocasionales excepciones en inglés (*Renacer*, 1980 y *Angustia*, 1986), italiano (*Bambola*, 1996) y francés (*La camarera del Titanic*, 1997) –decisión en la que habría de influir la coproductora–. “El cine rodado en castellano por catalanes [...] es tan catalán como el hablado en catalán”, llegaría él mismo a manifestar (en Fondevila, 1994: 29), coherente con su intención de acceder a las grandes masas, propiedad estructural del fenómeno fílmico.

En este contexto Bigas produce la tercera y última entrega de las partes de la trilogía mediterránea, *La teta y la luna*, sin lugar a dudas, emocionalmente la más cercana de la trilogía a Cataluña, su tierra natal: un film que tiene la particularidad de conciliar –como Federico Fellini en *Amarcord* (*Amarcord*, 1973)– las marcas afectivas con las señas de identidad. En efecto: está colmado de reminiscencias a la niñez y a la adolescencia del director –encarnado en su protagonista, el pequeño Tete–. Para Cuca Canals, su coguionista más persistente², la historia se construye a partir del retrato y las anécdotas de Bigas durante su infancia (en Riambau y Torreiro, 1999: 78) –como la convicción de que las tetas estaban llenas de leche o la relevancia que su padre le daba a la ascendencia catalana (“romanos de espíritu”)–.

En cuanto a los rasgos distintivos de la identidad local, éstos comprenden, por un lado, los signos representativos de la región, como la barretina, el recital de habaneras en Calella –afamada por su tradicional escenificación de ron quemado–, los monumentos romanos en Figueres y Tarragona o

las fiestas nacionales con los *castellers* –nueva obsesión de construir torres, pero esta vez humanas y desde un espíritu diferente: festivo e identitario– que coronan *enxanetes* como Tete³. Pero también el film recalca la presencia gastronómica: los porrones con leche –en vez de vino– que rompe el abuelo cada vez que se enfada (“decía que era la mejor manera de sacarse la *mala leche*”) –a diferencia de John Hoffmann, el protagonista de *Angustia*, que se la bebe antes de perpetrar los asesinatos–, los *calçots* que consumen los asistentes del *Cava Park* o –desde un primerísimo plano– el *pa amb tomàquet* y aceite de oliva –seña nutricia de identidad catalana desde el siglo XIX– que prepara el abuelo (su antecesor, la tradición) en la playa de la Barceloneta. Este conjunto de signos representativos se articula desde una narrativa onírica y surreal –como corresponde a la tierra de Dalí– a partir de los dos colores básicos de la narración: el amarillo vivo –que se identifica con la arena– y el azul intenso –el cielo, el mar–. La utilización de ambas tonalidades responde más que a razones realistas a una descripción del estado emocional –cuya textura conjuga la evocación con lo artístico–, además de que son muy frecuentes en las más emblemáticas pinturas de otro artista catalán con carácter internacional, Joan Miró.

A partir de esta iconografía, la cinta asume una posición más cercana a la catalanidad, no sólo por las alusiones a tradiciones y a elementos de identidad cultural, sino porque guarda una simpatía próxima a un concepto afín a la autonomía, como se manifiesta a nivel de discurso, en el que Tete alude en varias ocasiones a Cataluña como una región independiente (un país): “Algún día te

iré a ver”, le dice candorosamente a la luna, “Te llevaré la bandera de Europa que seguro que te gusta, porque tiene muchas estrellas, y la catalana, que es la de mi país, que es muy pequeño pero muy bonito. Seguro que la americana la tienes muy vieja y sucia”. La figura que corresponde a estas palabras es la del pequeño cuyo espíritu de *enxaneta* lo hace imaginarse vestido de astronauta coronando a la luna con dos banderas, la de Cataluña y la de la Comunidad Europea, sin vestigio alguno –posible exiguo desdén– de la estadounidense. No hay, contra lo que un intempestivo visionado podría derivar, identificación con un nacionalismo radical y excluyente: el film incluye signos que indican un reconocimiento de otras culturas, como uno de los amigos del niño, de castizo nombre (Jordi), pero conocido, por su fuerza física, como “Stallone” –al igual que el actor de ascendencia italiana identificado con las *hollywoodenses* películas de acción–, que además sueña con ir a California. Se trata de una apropiación (aceptación) de influencia mediática a nivel afectivo que no sólo opera con respecto a la gran nación de los estados de América. Y al interior de Europa, *La teta y la luna* también integra el componente transcultural, puesto que cuenta con el cancionero regional, como *Callejón del sueño*, una de las melodías flamencas que entona Miguel, la cual literalmente se confunde con *Les mots de l'amour* –interpretada por Edith Piaf–: música respectiva de las tradiciones del sur (Andalucía) y del norte (Francia)–.

Tampoco es en modo alguno síntoma de chauvinismo el que Tete llame *país* a Cataluña ni respectiva su alusión a los *charnegos* –lo que reafirma el carácter pluriétnico de esta región carac-

terizada por el alto porcentaje de inmigración, según lo refuerza la presencia europea (la artista portuguesa a la que persigue y su esperpéntico esposo, el gabacho Maurice)–, porque el epíteto está dirigido exclusivamente a Miguel –también inmigrante, aunque del interior–: es un comentario que surge motivado exclusivamente por los celos. Su irritación se debe a que –una vez más en su corta vida– se ve desplazado en el terreno afectivo, y precisamente por un joven al que considera extranjero –un andaluz–, que logra seducir a Estrellita cada vez que le canta melodías identificadas con su zona de procedencia. No era la primera vez que Bigas recuperaba la presencia inmigrante en el entorno barcelonés: en su primera adaptación figuraba como personaje principal el detective de origen gallego Carvalho, y en los secundarios se incluía a la prostituta apodada “la Andaluza” –cuyo mote hace deducir su región de proveniencia, lo mismo que la protagonista del siguiente film, de nombre homónimo al de la ciudad vasca–. Pero en contra de cualquier opción política propiamente nacionalista, la propuesta se dirige a una expansión no sólo en términos económicos (traslado de la fuerza productiva), sino de vivificación de la oferta cultural del país catalán:

su visión de Catalunya y sus atávicas costumbres podrá no agradar a las autoridades nacionalistas o a la gent assenyada, pero no cabe duda de que su reivindicación de una Catalunya que cante flamenco y eleve castells al cielo, charnega y plurilingüe, es la más sana y radical que se ha permitido nuestro cine en los últimos tiempos (Torreiro, 1994: 36).

Es más: el propio Tete comparte rasgos de esta hibridación, pues, aunque hijo de un catalan(ista), su madre procede de Andalucía –él mismo reconoce ser, como Miguel, un charnego (aunque su situación no se problematiza porque, salvo esa única mención, se asume a sí mismo como catalán)–, idéntica condición de la que participa, por cierto, el propio Bigas –de padre catalán y madre aragonesa con ascendencia sueca y canaria (Sánchez, 1999: 15)–. De ahí que según la crítica *La teta y la luna* configura más bien *el sentimiento nacional sin radicalismos* (Sánchez Costa, 09.09.1994: 47), un *homenaje a una Catalunya por encima de los nacionalismos* (en Muñoz, 06.10.1994: 47). Así que antes que propugnar por una reivindicación nacionalista, próxima a las relaciones endogámicas que se metaforizan en *Bilbao* (1978) o a las incestuosas que se explicitan en *Caniche* (1979), el film propone a Cataluña, por su posición estratégica, como un punto de contacto entre España y el resto de Europa –anteriormente explicitado en *Lola* (1985), donde Robert opina que su capital es lugar estratégico para la inserción del país en la Comunidad Europea–. La observación de Marvin D’Lugo apunta a esa idea:

Bigas’s emphasis on the folkloric marks of identity of Catalan culture, while coinciding with claims by regional chauvinists of a historically distinctive cultural tradition, also advances a contrary project: a conceptualization of Spanish identity in which Catalonia, because of its strategic geographic position ‘near Europe’, serves as a mediation between as well as the paradigm of economic and cultural modernization for Spain’s potential shift

*toward Europe*⁴ (en Kinder, 1997: 199).

La imagen de la bandera de la Comunidad Europea –que coronaba la luna en la imaginación de Tete– se repetirá más tarde en el escatológico espectáculo de Maurice⁵, donde la pareja, junto con los concurrentes del *Cava Park*, terminan la función cantando y bailando al ritmo de la música con un par de banderines de esta nueva comunidad política y económica. Es inevitable asociar las imágenes del nuevo estandar con los banderines (de España y Estados Unidos) en la anterior *Huevos de oro*. Mientras que en ese film se cuestionan los mitos que la constituyen, personificados en el macho ibérico, *La teta y la luna* se suma, desde un ambiente festivo, como estado miembro a la propuesta política del nuevo milenio –la integración europea–. De este modo, es un film que recupera el rechazo del anterior al prototipo que evocaba (encarnaba) el reciente y autocrático pasado, inscribiéndose, por contraste, en el futuro de un nuevo orden mundial, producto de referéndums y negociaciones internacionales, de mayor participación democrática.

LA OBSESIÓN POR LA TETA

A lo largo de la filmografía anterior de Bigas Luna, una de las constantes giraba en torno al derramamiento de sangre. En general, sus films venían a ser dramas que implicaban la presencia o la latencia de la muerte. Ciertamente *La teta y la luna* incorpora el elemento dramático –con el accidente mortal de uno de los personajes secundarios, “Stallone”–, pero adquiere un sentido muy diferente porque, como homenaje a la lactancia y a los senos maternos, se articula alrededor de otra sensibilidad⁶. “Le cinéaste”, dice Seguin

al respecto, *ne cesse de jouer sur les polysémies conceptuelles et va de la blancheur du lait à la rougeur du sang. L'ambivalence des concepts transforme l'un et l'autre en expression de vie, de sexe et de mort en fonction des contextualisations. Si La teta y la luna est un vibrant hommage aux seins de la femme et au lait maternel, Angustia/Anguish pourrait être lu comme une réflexion intense sur la question du sang*⁷ (en VV. AA., 2001: 36). Leche, vida; sangre, muerte.

Tete, el pequeño protagonista, tiene la inocencia que caracteriza a los niños y el encanto de la ingenuidad en sus singulares interpretaciones de la vida, lo cual, unido a la recurrencia de la leche, sigue la huella de *Bilbao*⁸: *Gairebé són la mateixa pel·lícula. A totes dues hi ha un nen explicant la història. A Bilbao és un adult amb mentalitat de nen i a La teta i la lluna és un nen bastant adult, intel·ligent. A totes dues hi ha la dona com a objecte*⁹, ha manifestado el mismo director en una entrevista (Jaén, 1994: 34). Como en *Bilbao*, aquí se registra una nueva dimensión de la leche, pero en este caso ligada a los pechos que la prodigan. La diferencia radica en que Tete es el que recibe la leche de Estrellita, mientras que en *Bilbao* es Leo quien controla el flujo, de extracción industrial (derramándolo sobre los cuerpos de dos mujeres que no están en condiciones de donarla: una por haber superado la edad de reproducción y otra porque está asediada por la muerte).

La obsesión hacia la glándula mamaria determina el itinerario edípico de un niño que no ha rebasado una etapa muy temprana, pregenital: la del erotismo oral, donde se asocia esta zona erógena con la absorción de alimentos

para la satisfacción del hambre: *La actividad sexual se apoya primeramente en una de las funciones puestas al servicio de la conservación de la vida, pero luego se hace independiente de ella*, explica Freud (1975: 47). La perturbación que suscita el seno femenino puede rastrearse en las más impensadas figuras históricas, como Cristóbal Colón –del que por cierto se ha sugerido su ascendencia catalana–, que en su tercer viaje de navegación llega a la suposición que la tierra no tiene forma de esfera, como había afirmado Ptolomeo, sino de pera o de teta de mujer¹⁰.

Tete –sobrenombre cuya aliteración acusa una referencia a la demanda– cree que la leche proviene del progenitor –por primera y única vez con una aparición significativa en la filmografía de Bigas–, según una singular interpretación en consonancia con la popular expresión de referirse al semen: “Mi padre llenaba a mi madre de leche. Ella se la pedía [...] Mi padre tenía mucha leche”. La leche es el punto de referencia que le permite categorizar a su familia (madre: alimento / padre: esperma / abuelo: disgusto). Si en *Jamón jamón* el juego lingüístico se articulaba en torno a los sentidos del cerdo y en *Huevos de oro* sobre los genitales (huevos), en *La teta y la luna* se desplaza a la leche: tres elementos básicos de la dieta mediterránea que conforman la trilogía ibérica.

El desencadenante de la crisis de Tete es, al igual que ocurría con la Lulú de Almudena Grandes también adaptada por Bigas (*Las edades de Lulú*, 1990), el desplazamiento de su posición favorable (en su caso de hijo único) a raíz del nacimiento del hermano. Tete añora volver a la etapa de identificación primaria, donde se reins-

taure la indiferenciación con el otro (la madre), el vínculo afectivo con el lazo originario para así recuperar el objeto de su primer amor: el pecho de la madre. Este deseo es parte de los efectos de la fase siguiente –la llamada crisis edípica– que se canaliza, por un lado, bajo la forma de los celos hacia su hermano en tanto interferencia con la relación materna que lo ha desplazado de su lugar de privilegio (“No entendía por qué yo tenía que tomar leche de vaca y el monstruo mamaba de su teta”). Por otro lado, esta crisis se manifiesta como hostilidad abierta con esa estructura por definición represora que es la instancia paterna, la ley. Desde la primera secuencia, el padre se presenta apremiándolo a ascender a la cima del *casteller* mediante una agresiva apelación a su condición viril (“¡Vamos, Tete, con dos cojones! ¡Échale pelotas!”), que suscita una reacción típicamente temerosa en el niño (“A veces no me atrevo a bajar porque abajo está el bestia de mi padre y no sé qué es peor, si caer o aguantar sus broncas”). La relación conflictiva hacia el progenitor ya había sido desarrollada por Freud, quien partía de la tragedia de Sófocles para plantear el inconsciente deseo de eliminar al rival. Este sentimiento de rivalidad provoca que Tete se exprese bajo la inofensiva calificación de *bestia* y *monstruo* al padre y hermano respectivamente, porque son obstáculos para recuperar ese estado de integración plena o unificación con la madre una vez fuera del vientre materno (gracias al hilo de leche, húmedo cordón umbilical). René Girard amplía esta idea al manifestar que el hijo se identifica con el padre en tanto dirige su energía hace el mismo objeto; es decir, que las relaciones conflictivas filiales son consecuencia de lo que llama la *naturaleza mimética*

del deseo, la cual convierte al deseo en copia de otro deseo y que desemboca en la rivalidad:

La identificación es un deseo de ser que intenta naturalmente realizarse por un poseer, o sea, por la apropiación de los objetos del padre. El hijo, escribe Freud, intenta sustituir al padre a todos los respectos; intenta, pues, sustituirlo en sus deseos, desear lo que él desea [...] Existe aquí una indudable tendencia a subordinar cualquier deseo filial a un efecto de mimesis. Ya aparece, por consiguiente, un conflicto latente, en el pensamiento de Freud, entre esta mimesis de la identificación paterna y el arraigo objetual del deseo, la autonomía de la inclinación libidinal hacia la madre (1983: 177-178).

Al fracasar en la re-unión con su objeto de deseo, el hijo compensa su falta identificándolo en otro –procedimiento que se conoce como *sublimación*–, que en la película se resuelve por mediación del elemento astral. Es tradicional la relación de la leche con la luna (cuya luz es *lechosa*), asimilación explícita en la mitología sumeria, explican Chevalier y Gheerbrant (1998: 632). Si bien el imaginario popular es proclive a creer que las estrellas fugaces son la que conceden deseos personales, Tete se dirige a otro elemento celeste para que le cumpla el suyo: una teta para él solo. Se trata de un astro que cobra su mayor explicitud en esta cinta, tras haber permanecido constante en la filmografía del director, en tanto condicionante de las conductas de sus personajes –las caprichosas o maniáticas (*Lunáticas*), como las de Mario o Furio de *Bambola*– o en símbolos lunares –el perro, la espiral, los caracoles y el toro–. Hasta la

rana –*Wally*, que Tete le regala a Estrellita– es un animal lunar (Eliade, 1988: 156). En *La teta y la luna* la luna menguará, pero en su lugar aparecerá la bella feriante, aunque no se trata de un astro celeste, sino artístico: la *balletista* del espectáculo peregrino –que, como la luna misma, cumple un itinerario cíclico– en quien el niño proyectará a la madre que le falta y encontrará la teta sustitutoria¹¹. Estrellita la subroga y le ofrece lo que aquella se niega a darle: cuando Tete le pide leche, ésta oprime su seno y, como un surtidor, el líquido mana del pródigo pecho que va a caer directamente a la ávida boca del pequeño. Se está así ante una construcción visual –por primera vez fílmica– de la *lactatio*, constante en la sucesiva creación visual de Bigas. Esta representación se basa en la imagen en la que la virgen le da de mamar, desde la distancia (¿mecanismo de preservación de su estado immaculado?), al niño Jesús¹². Tal icono ha tenido seguimiento en la tradición catalana (tarragonense) y se configura integrante de un imaginario que ya se constituye en personal de Bigas: *en mi opinión, es la virgen más sensual, feliz y mediterránea que jamás he visto* (en Pisano, 2001: 217).

Sin embargo, el acto está desprovisto de la función productora de placer que incluye el contacto físico: lo que Freud llama el *chupeteo* (1975: 46). Además, en el transcurso de esta búsqueda, Tete se encuentra con un nuevo obstáculo: Miguel, el joven *cantaor* que también se ha obsesionado con Estrellita: “Si no puedo tenerte voy a suicidarme”, le declaraba a la salida del espectáculo, y en otro momento se lamentaba ante su amigo “Stallone”: “La necesito. No puedo sacármela de la cabeza. Lo mejor que podría hacer es

matarme”. Aunque fracasa en su propósito, este comentario romántico-obsesivo encuentra su fundamento en que la muerte se define básicamente como la ausencia del deseo –que es lo que busca suprimir–, por lo que intenta suicidarse ahogándose en el Mediterráneo –ese “mar para niños”, según “Stallone”–. La imagen solitaria de Miguel, completamente desnudo, bajo la luz de la luna llena, no es sino una variación de la práctica taurina –aunque sin el toro– de *hacer la luna*: en ambos casos se trata de un enfrentamiento en el que el hombre se presenta despojado y manifiesto ante la muerte.

Por su parte, Tete logra ascender a la cima de la pirámide humana –figura fálica–, cuyo premio es la succión directa del seno de Estrellita. La recreación de esta imagen la asimila con una virgen, que, lo mismo que las estrellas, forman parte de la bóveda celeste. Es ella efectivamente quien, desde un balcón a la misma altura de la cima del *casteller*, recibe al niño y, premio a su esfuerzo, le ofrece su pecho para luego apartarse y ceder lugar a quien en realidad corresponde –el originario objeto de deseo–: la madre. Sin embargo, Tete no sólo obtiene el ansiado pecho materno –el cumplimiento del deseo–, cuya leche admite preferir antes que a la de cualquier otra, sino que accede por fin a la aceptación y reconocimiento de la ley del padre, lo que le permite adquirir, desde la cumbre de esa figura fálica, la recompensa: “Fue el día más feliz de mi vida. Y mi padre ahora dice que tiene un hijo con unos cojones como un toro. ¡He pasado de no tenerlos a tenerlos como un toro!”¹³. Estrellita –en clara alusión a su nombre– ha cumplido su función: ha servido de guía para reinstaurar el orden.

De naturaleza efímera, el deseo satisfecho da paso a la integración a la vida adulta, que tiene como precio la renuncia del objeto, castración simbólica (Aumont y Marie, 1993: 234); por eso el discurso final de Tete, con su padre al lado, excluye a la madre: se reemplaza el deseo por la Ley. Lo que en la mayoría de las películas anteriores culminaba en tragedia, aquí se cierra con un *happy ending*. El trauma del nacimiento y la angustia de la separación ya han sido superados: la aceptación del padre ha tenido lugar. En este sentido, la principal diferencia con respecto a *Bilbao* reside en el conflicto edípico: el cambio viene dado por la ausencia de la figura paterna, pues la que personificaría el tío de Leo carecía del suficiente peso –en buena parte por su ausencia– como para representar un rival. Finalmente, la superación de la crisis se completa con la aparición, tras la pérdida del llamado

diente de leche, de un nuevo signo: la muela definitiva.

El tránsito de Tete culmina con la coronación del *casteller*, práctica cultural que por un lado revela la supervivencia, en la época contemporánea, del modelo ancestral de masculinidad (el honor de grupo, la *catalanidad*): una suerte de rito de pasaje iniciático que hará de él un hombre (Berthier en VV. AA., 2001: 68). El concepto de torres parece compartir las connotaciones de otras construcciones como los rascacielos de Benito, aunque poco tienen que ver en realidad: unos son vistos como materialmente humanos, construidos en ocasiones de tipo festivo, los otros encarnan la ambición individual del protagonista. Por su parte, los *castellers* implican también una ascensión hacia el firmamento, forman parte de un ritual festivo vinculado con la misma sensibilidad del porrón y los *calçots*: identificados con la tradición ca-

talana, son tres signos culturales que obligan a mirar al cielo, según el propio Bigas, sin perder arraigo en la tierra (en Sánchez Costa, 02.10.1994: 54). En su esencia hay un rito de ascensión, que corresponde a una *sublimación del espacio profano*, dice Eliade sobre los mitos de subida de los pueblos védicos (1988: 116). Las *colles* –y en especial los *enxanetes*, que consuman la obra– suponen, como consta en infinidad de tradiciones de carácter religioso, una inserción de sus practicantes en una región superior celeste cuyas escalaciones, necesariamente duras, son parte de una iniciación: *significan siempre la trascendencia de la condición humana y la penetración en niveles cósmicos superiores* (1988: 120)–. Así pues, la coronación de la torre le permite a Tete acceder al orden simbólico –ha iniciado la edad adulta– y Bigas Luna cierra –o abre, si se sigue a D’Lugo (en Kinder, 1997: 211-212)– su trilogía mediterránea.



nea con la historia de la pérdida de la inocencia.

CONCLUSIÓN

El film presenta diferentes búsquedas hacia un mismo objeto imposible (de ahí el nombre del personaje, que hace referencia a las alturas), las cuales corresponden con las distintas edades (etapas) del hombre –no en vano selene es la medición universal, por su periodicidad sin fin, el astro por excelencia, como afirma Eliade, de los ritmos de vida [énfasis agregado] (1988: 150)–: la ingenua del *enxaneta*, la apasionada del charnego y la decadente del *petoman*, todas marcadas por el voyeurismo, la obsesión y/o la persecución –como corresponde a las realizaciones del director–. La imagen del varón en esta película muestra, así pues, a un ser entre patético y conmovedor que pasa su vida buscando (vanamente) a una mujer. Y en el caso de Tete, la advertencia del reclamo conjunto hacia un mismo deseo (y la imposibilidad de lograrlo) es lo que le permite reconocerse en las otras imágenes masculinas (que no son sino él mismo de mayor) para proyectar en ellas su propio conflicto y gozar de las prerrogativas –la teta–, hasta terminar, en última instancia, identificándose con su padre: *Le spectacle de la rivalité amoureuse entre Maurice et Miguel le renvoie à sa propre identité générique et c'est naturellement vers le modèle paternel –rejecté tout au long du film– qu'il finit par se retourner*¹⁴, apunta Berthier (en VV. AA., 2001: 71). Se trata de la ambivalencia fundamental de la crisis edípica que señalan Aumont y otros: el niño, que empieza a dirigir hacia su madre sus deseos libidinosos, siente hacia su padre un sentimiento hostil, pero la falta de satisfacción de ese deseo sobre un objeto prohibido

le lleva a identificarse con aquel (1996: 251-252). Con todo ello quizá pueda entonces decirse que *La teta y la luna* tenga la particularidad de ser, dentro de la trilogía, la más rotundamente freudiana de todas.

FICHA TÉCNICA

La teta y la luna

Otros títulos: *La teta i la lluna* (catalán)

1994

Coproducción española (80%) y francesa (20%)

Estreno en España: 07.10.1994

Productoras:
Lola Films, Creativos Asociados de Radio y Televisión,

Hugo Films (Francia)

Productor ejecutivo:
Andrés Vicente Gómez

Dirección:
Bigas Luna

Guión:
Bigas Luna, Cuca Canals

Fotografía:
José Luis Alcaine (color)

Ambientación/Decoración:
Aimé Deudé

Vestuario:
Patricia Monne

Montaje:
Carmen Frías

Música:
Nicola Piovani

Sonido: Marc Beldent, José Antonio Bermúdez

Principales intérpretes: Biel Duran (Tete), Mathilda May

(Estrellita), Gérard Darmon (Maurice), Miguel Poveda (Miguel), Abel Folk (padre de Tete), Laura Mañà (madre de Tete), Genís Sánchez (“Stallone”), Xavier Massé (el abuelo), Jane Harvey (la Caballé)

Premios:
Ossella de oro del Festival de Venecia (mejor guión),

1994

Ondas a la mejor película, Barcelona, 1994

Jurado Juvenil Europeo del Festival Internacional de

Mons, 1995

Duración:
90 min

SINOPSIS:

Tras el nacimiento de su hermano menor, el *enxaneta* Tete se siente desplazado del núcleo familiar. Su obsesión se vuelca al seno materno que su madre le niega por la dedicación al recién nacido, además de los conflictos cotidianos que tiene con su padre, en especial los que atañen a la formación de *castellers*. Una noche, Tete le pide a la luna una teta para él, y cree encontrarla cuando llega al pueblo un espectáculo conformado por Estrellita, una joven bailarina, acompañada de su esposo Maurice, un *petoman*. Pero pronto aparece un nuevo obstáculo, Miguel, un joven electricista que también se ha enamorado de la artista, por quien es correspondido cuando le canta flamenco. La situación produce una crisis entre la joven y su marido. Finalmente, Tete accede a la teta de Estrellita y de inmediato la de su madre cuando alcanza la cúspide del *casteller*, lo que no hace sino satisfacer los deseos paternos. Miguel, por

su parte, termina integrándose a la relación de Estrellita y Maurice y a su espectáculo itinerante.

NOTAS

1. En la presentación de *Lola*, Bigas reconoció la presencia de elementos extralingüísticos en la construcción identitaria (“‘Lola es una mujer que tiene mucho de mí misma’ dice Ángela Molina”, 29.01.1986: 30). Según sus declaraciones, a pesar de que había rodado *Lola* en castellano, la consideraba un producto absolutamente catalán por el equipo y la ambientación.
2. Por un prolongado período –de 1992 a 1999–, Cuca Canals colaboró en la escritura de los guiones de los films de Bigas Luna, a excepción de *Bambola*. Su caso es el de una mujer en un cine muy sexualizado –un matrimonio intelectual que se rompe con el transcurso del tiempo (Gubern, 18.11.2002)–.
3. Una de las expresiones de la tradición catalana consiste en la elevación, a nivel colectivo, de torres humanas (*castellers*) que se forman por *colles* (grupos) donde los más robustos y grandes se ubican a la base y los siguientes van ascendiendo al ritmo de una melodía de música de flauta. Suelen llegar a varios pisos (niveles), y culminan con un niño pequeño (*enxaneta*) que es el último en subir y coronar la torre con un levantamiento del brazo. Si bien son de carácter competitivo entre distintas agrupaciones, el carácter festivo es innegable.
4. *El énfasis de Bigas en las marcas folclóricas de identidad de la cultura catalana coincide con las pretensiones de los chauvinistas regionales de una tradición cultural históricamente distintiva pero también anticipa el proyecto contrario: una conceptualización de la identidad española donde Cataluña, por su estratégica posición geográfica ‘cerca de Europa’, sirve de mediación entre el paradigma de modernización económica y cultural para el cambio potencial español hacia Europa* [traducción personal] (en Kinder, 1997: 199).
5. El film también incluye los ruidos intestinales y las lágrimas de tal personaje (inverso a la función del *Cava Park*, donde, al contrario de las representaciones públicas, se espectacularizan las ventosidades). Estas emanaciones hacen de *La teta y la luna* el lugar donde (con)fluyen las secreciones corporales (Seguin en VV. AA., 2001: 35): una nueva vuelta a la parcela animal del hombre –aunque también en *Bambola* se incluye la alusión al aspecto odorífico–.
6. La leche, sin embargo, no era un elemento ausente en la trilogía negra: se incluía en *Bilbao y Angustia* –con la mala leche que bebe Hoffmann al salir de su albergue materno (¿acaso para infundirse ánimos?)–.
7. El cineasta no deja de jugar sobre las polisemias conceptuales y va de la blancura de la leche al rojo de la sangre. La ambivalencia de conceptos transforma uno u otro en expresiones de vida, de sexo y de muerte, en función de las contextualizaciones.
8. Utilizando el cromatismo que lo caracteriza para singularizar sus películas, Bigas afirma: *Es claro que La teta i la lluna és una pel·lícula blanca i Bilbao és una pel·lícula negra, però a nivel psicològic és el mateix argument: Es claro que La teta y la luna es una película ‘blanca’ y Bilbao es una película ‘negra’, pero a nivel psicológico es el mismo argumento* [traducción personal] (en Llinares y Moltó 2000: 33).
9. *Casi son la misma película. En las dos hay un niño explicando la historia. En Bilbao es un adulto con mentalidad de niño y en La teta y la luna es un niño bastante adulto, inteligente. En ambas aparece la mujer como objeto* [traducción personal] (Bigas Luna en Jaén, 1994: 34).
10. Las turbulencias en el mar por la desembocadura del Orinoco y la inclinación de las aguas –que hacían parecer una pendiente en la zona de Paria– son fenómenos geográficos que Colón explica a partir de los referentes de las lecturas de su época, como escribe en su diario de navegación: *Y Ptolomeo y los otros sabios qu’escrivieron d’este mundo creyeron que era espérico, creyendo qu’este hemisperio que fuese redondo como aquél de allá donde ellos estaban [...] Mas este otro digo que es como sería la mitad de la pera bien redonda, la cua(l) toviere el peçón alto, como ya dixen, o como una teta de mugger en una pelota redonda. Así que d’esta media parte non ovo notiçia Ptolomeo ni los otros que escrivieron del mundo, por ser muy ignoto* (1985: 199).
11. Es conocida en la mitología universal la relación entre la mujer y la luna (que controla los ciclos, el menstrual entre ellos) (Eliade, 1988: 159).
12. Es una estampa que también está presente en otros pueblos como Indostán con la representación de la diosa hindú Maya, de cuyos senos brota un manantial de leche (Chevalier y Gheerbrant, 1998: 632). Pero es una representación que también se presenta en la arquitectura colonial que subsiste en Centroamérica: en la plaza central de La Antigua, Guatemala, hay una fuente con un motivo semejante.
13. Autores como D’Lugo han visto en esta analogía un énfasis en la circularidad de la trilogía, pues la mención final del órgano sexual de este animal revive la imagen inicial de *Jamón jamón* (en Kinder, 1997: 202).
14. *El espectáculo de la rivalidad amorosa entre Maurice y Miguel lo reenvía a su propia identidad genérica y es naturalmente hacia el modelo paterno –rechazado a lo largo del film– que él termina por encontrar* [traducción personal] (Berthier en VV. AA., 2001: 71).

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Aumont, Jacques y Marie, Michel. 1993. 2ª Ed.. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques et al.. *Estética del cine*. 2ª Ed.. Barcelona: Paidós.

Chevalier, Jean y Gheebant, Alain. 1988. 2ª Ed.. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Colón, Cristóbal. 1985. *Diario. Relaciones de viajes*. Madrid: Sarpe.

D'Lugo, Marvin: "La teta i la lluna: The Form of Transnational". En Marsha Kinder (ed.). 1997. *Refiguring Spain: Cinema/Media. Representation*. Durham & London: Duke University Press.

Eliade, Mircea. 1988. 6ª Ed.. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.

Freud, Sigmund. 1975. 3ª Ed.. *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza.

Girard, René. 1983. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

Gubern, Román et al. (1997). 2ª Ed.. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

Monterde, José Enrique. 1993. *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Barcelona: Paidós.

Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro. 1999a. *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*. Madrid: XXIX Festival de Cine de Alcalá de Henares.

Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro. 1999b. *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Anagrama.

Sanabria, Carolina. 2007. "Jamón jamón (1992): de jamones y cuernos".

En *Revista Comunicación*, Edición No. 2.

Sanabria, Carolina. 2008. "Huevos de oro (1993): El declive del macho ibérico". En *Revista Comunicación*, Edición No. 1

Sánchez, Alberto (ed.). 1999. *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*. Huesca, España: Gráficas Alós.

Seguin, Jean-Claude: "La métamorphose des corps". En VV. AA. (2001), *Le cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

PRENSA

Fondevila, Santiago. 07.03.1994: 29. "Se le da dinero al cine en catalán para callar a unos cuantos", *La Vanguardia*, España.

Jaén, María. 1994: 33-35. "Bigas Luna. 'La vida es un drama terrible'", *Avui*, Catalunya.

Llinares, Mònica i Moltó, Daniel. 2000: 29-37. "Bigas Luna", *Imatges*, (22), Catalunya.

"Lola es una mujer que tiene mucho de mí misma", dice Ángela Molina". 29.01.1986: 30. *La Vanguardia*, España.

Muñoz, José Luis. 06.10.1994: 47. "La teta i la lluna es mi homenaje a Catalunya por encima de los nacionalismos", *La Vanguardia*, España.

SánchezCosta, Joan Josep. 09.09.1994: 47. "Bigas gusta con su cinta más personal", *El Periódico*, España

Sánchez Costa, Joan Josep. 02.10.1994: 54. "Bigas Luna: 'No me gustan las banderas ni las patrias'", *El Periódico*, España.

Torreiro, Mirito. 16.10.1994: 36. "Dolça Catalunya", *El País*, España.

Vidal, Núria. 26.02.1994: 2. "En Catalunya siempre se ha ignorado el cine", *El Mundo*, España.

FUENTES ORALES

Conversaciones con el Dr. Román Gubern en el despacho de la Universitat Autònoma de Barcelona, 07.03.2002, 18.11.2002.

