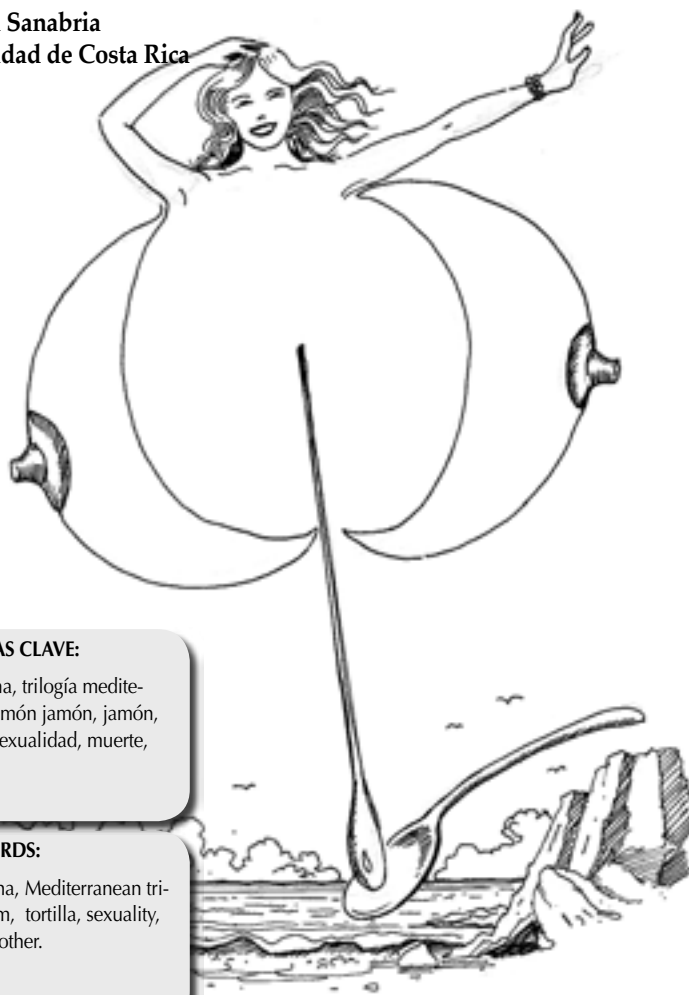


Jamón jamón (1992): De jamones y cuernos

Carolina Sanabria
Universidad de Costa Rica



PALABRAS CLAVE:

Bigas Luna, trilogía mediterránea, Jamón jamón, jamón, tortilla, sexualidad, muerte, madre.

KEY WORDS:

Bigas Luna, Mediterranean trilogy, Ham, tortilla, sexuality, death, mother.

Resumen

Entrados los años 90 y tras una recién inaugurada carrera cinematográfica que le merecería premios y buenas críticas, el director Bigas Luna rodó una trilogía llamada ibérica, compuesta por *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994). *Jamón jamón*, la que lo catapultó a la fama, es una historia de relaciones complejas entre personajes diferentes pero marcados por instintos pulsionales que determinan el curso de sus vidas. El artículo pretende analizar desde una perspectiva semiótica, la película que ancla su alta riqueza simbólica, desde un contexto local, a significaciones (imágenes, locuciones, prácticas, etc.) arraigadas en el rico universo de la mitología clásica.

Abstract

Ham ham: About hams and horns

The director Bigas Luna who won prizes and good reviews in the 90's due to his career, filmed a trilogy named Iberian made up by *Jamón Jamón*(1992), *Huevos de Oro* (1993) and *La Teta y la Luna* (1994). *Jamón jamón* is the one who made him internationally famous. It is a story of complex relations between characters of different generations but marked by impulsive instincts which define their lives. This article pretends to analyze the movie from its semiotic perspective, taking into account the local context as well as meanings (imagines, slangs, practices and so fort), rooted in the richest universe of classic mythology.

INTRODUCCIÓN

La producción fílmica de Bigas Luna se destaca por su trilogía, a la que la crítica ha llamado mediterránea: *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994). Decisiva en la escritura cinematográfica del director catalán, en esta trilogía se delinearán elementos, se estilizarán formas que se constituirán en *leit-motifs* de su universo visual. Estas características estilísticas son las que interesa destacar en un director que ha descollado a nivel mundial precisamente por esta trilogía.

En un intento por construir el siempre complejo –y elusivo– concepto de especificidad (hispanica), cada película aborda una región distinta de la Península –muestra de la fragmentación política y económica– a partir de una serie de marcas identitarias: la tauromaquia en los Monegros, la (cada vez más *demodée*) virilidad ibérica, los *castellers*¹ de Cataluña. Por tal razón, el texto de fotografías que da seguimiento al proceso de los rodajes ha sido denominado *Retratos ibéricos* (1994), son films que dan cuenta de la interculturalidad de la zona. Se trata, pues, de una serie que termina de marcar una inflexión con respecto a la trilogía anterior, puesto que al explicitar una situación geopolítica interesa, tanto como el desarrollo de los personajes, mostrar la trascendencia del medio, lo que contribuye a explicar el des-punte de un mayor empleo de planos largos. Todo ello supone una modificación del modo de contar, de las

técnicas de filmación, como explica Larraz:

“Si los planos cercanos eran muy numerosos en sus primeras películas él se interesaba sobre todo en los objetos, se han tornado muy raros a partir de los años 90, reemplazados por los planos más largos que muestran a los personajes en su entorno” [traducción personal] (Berthier, 2001: 50).

Esta trilogía no sólo se inscribe en la temática hedonista y mediterránea, sino que se compone como un ejercicio de reflexión consciente en el redescubrimiento de lo local, cuya génesis probablemente se pueda rastrear en las más íntimas razones del director: el desencanto –que a su vez prueba ser una experiencia milenaria– de la aciaga gesta española por *hacer las Américas*. El desaliento tras la aventura americana debió probablemente de conducir a Bigas a replantear sus producciones más inmediatas alrededor de un nuevo giro temático y técnico. Al fin y al cabo, algo de cierto habrá en el aforismo de que toda distancia impone una *re/visión*. Plena por tanto de sensualidad y vitalidad, también se le conoce a esta producción como *trilogía roja* porque es la tonalidad que mejor se adecua para describir los ambientes pasionales, los ardores viscerales, heredados del momento anterior, *Lola* (1985) y *Las edades de Lulú* (1990), como lo recoge Jean-Claude Seguin de un interesante texto de Éloïse Mozzani:

“El rojo, asociado al fuego y a la sangre, está considerado universalmente como el símbolo fundamental del

principio de la vida, con su fuerza, su potencia y su esplendor. De todas maneras, hay igualmente un aspecto negativo: color de sangre derramada, el rojo está ligado a los compates –era el atributo de Marte, el dios de la Guerra–, a la crueldad, a la violencia o a la cólera” [traducción personal] (Berthier, 2001: 14).

Claro que si hay alguna película donde las gradaciones cálidas están especialmente presentes es en la primera, *Jamón jamón*, en consonancia con el entorno reseco de los Monegros que contrasta con los pasionales personajes, porque en *Huevos de oro*, en sintonía con la virilidad en declive de su protagonista, se van decolorando, y finalmente en *La teta y la luna* predomina, junto con el amarillo, una tendencia más intimista y evocadora que favorece la presencia del azul del mar.

COJONES DE TORO

Jamón jamón, el film que inauguró el ciclo, resultó un éxito de taquilla tanto dentro como fuera del país, obtuvo el honoroso *León de Plata* en el Festival de Venecia. *“Mis películas ya no gustan sólo a la crítica”* (Torreiro, 21.12.1992: 34), declaraba entonces Bigas, exultante por la acogida de la película. Lo cierto es que el film permite apreciar más claramente la modificación en el modelo de narración, caracterizado por la agilidad en el ritmo y las acciones, una iluminación con marcado predominio de luces altas y una narración sencilla, diáfana, a veces irónica, que convierte en un recuerdo las elucubraciones

conceptuales de la anterior etapa negra.

TORTILLA DE PATATAS Y COCA-COLA

La película se enmarca en un ambiente árido que contrasta con la fertilidad de Carmen y sus hijas, como la mayor, Silvia, así como con la vitalidad de sus innumerables ingredientes comestibles (nutritivos) que adquieren un predominio notable en la creación audiovisual de su autor. En tanto construcción social, la satisfacción del apetito parte de un imaginario y una ritualidad que en la cultura española se vincula con la sensualidad. *“El nexo entre gastronomía y erotismo está en nuestras bases étnicas”*, reconoce Bigas (Agulló, 13.09.1992: 3). Aunque la cocina funciona como forma de congregación –la gran paella de la empresa *Sansón* a sus empleados jubilados, la caracolada alrededor de la cual gira la conversación entre Manuel y su hijo– también se revela constitutiva de todo proceso de construcción identitaria: el jamón, la tortilla de patatas, el ajo, las olivas... Pero a partir de aquí en lo que corresponde a su trayectoria fílmica, Bigas propone una concomitancia más directa con el erotismo. Comida y sexo derivan en la consumación de un placer: ambas retienen al hombre como un ser no sólo de necesidades, sino de instintos. Y precisamente como tal es que en *Jamón jamón* estas pasiones convergen en la tragedia final.

Por lo demás, el conflicto (una vez más) familiar man-

tiene la constancia del director en cuanto a la privación del padre: Manuel, el de José Luis, está prácticamente ausente, anulado por el carácter dominante de Conchita, mientras que el de Silvia y sus hermanas apenas se presenta; de él sólo se sabe que es un alcohólico agresor, y la inconstancia amorosa de su hija mayor no revela más que una búsqueda en alguien que asuma el compromiso afectivo del que ha carecido desde pequeña. De ahí el fracaso de su relación con José Luis, un joven indeterminado, económica y afectivamente dependiente de su posesiva madre, quien desde el principio aparece controlándolo (telefoneándolo bajo cualquier pretexto). La dependencia de José Luis se proyecta en su relación con Silvia, quien le reprocha su inmadurez (“*Eres muy crío para mí*”), el desinterés y la falta de compromiso (“*¡Lo que pasa es que nunca te has preocupado de mí! ¡Ni de mi embarazo!*”). Esta actitud vacilante se plasma también en el aro de compromiso que se encuentra en el camino y que le ofrece a su novia como alianza de pedida: la anilla de una lata presumiblemente de *Coca-Cola* sobre la cual, si se enlaza con uno de los planos posteriores, más tarde orina –literalmente en “*el símbolo más universal de la cultura americana* [sic]” (Bigas Luna y Canals, 1994: 16) (sutilísima y probablemente inadvertida vindicta del director que depurará en las siguientes películas de la trilogía)–.

Como caracteriza a las obras de Bigas, la asociación por contraste se opera entre

los personajes protagónicos cuyo deseo, nuevamente, se cierne en torno a un mismo objeto: la mujer. El otro personaje que adelanta el perfil del macho ibérico es Raúl, poseedor de una sexualidad desbordante: como el toro, es más fornido que José Luis y sus prácticas cotidianas están socialmente enlazadas con la virilidad (*hacer la luna*, conducir en motocicleta). Hasta en la forma de *comerse* los senos de Silvia, se establece una diferencia: mientras que para José Luis no saben a nada, Raúl –más pasional– dice que saben “*a tortilla de patatas, a guindilla, a jamón, a todo*”. La virilidad de José Luis, un *hijo de papá*, en cambio, se ha asentado en un estadio pre-viril, esencialmente bucal (Berthier, 2001: 59) –de ahí que su actividad sexual preferente sea besar los senos de su novia–. Bigas establece de este modo una correspondencia entre la integración de funciones (sexualidad y nutrición) en relación con lo que Freud llamaba la dualidad de funciones de la zona bucal (1975).

EL BESTIARIO DE BIGAS

Junto con la tradición culinaria, *Jamón jamón* es un retrato de la sociedad hispánica en donde se describen costumbres propias –y limitadas al género masculino– del ámbito mediterráneo, como la utilización del tiempo de ocio, con retirados burdeles a la orilla de la carretera, máquinas tragaperras de juegos de azar o la usanza taurina de *hacer la luna* –de la que según el propio director, “*una leyenda dice que cuando los toreros*

lidian a la luz de la luna tienen erecciones” (Bigas Luna y Canals, 1994: 17), probablemente por subsistencia de un primitivo valor ritual de iniciación que algunas culturas le atribuyen a la luna–. Signo emblemático inscrito en la más inmediata tradición local, la práctica de los ruedos entraña, en alguna medida, la violencia histórica que ha particularizado a la Península Ibérica del resto de Europa. Y aunque la película no contiene un cuestionamiento *per se* de esta popular afición², sí se plantea en quienes participan de unas relaciones sociales marcadas por la agresividad que esta costumbre lleva implícita.

Poseedor de una riquísima y antiquísima tradición mitológica que data desde el 2.400 a.C. y se extiende a las culturas indias, africanas y asiáticas, el toro es un animal lunar: sus cuernos recuerdan la luna creciente y su mugido se ha equiparado al sonido del huracán y del trueno (Eliade, 1988: 101-102). “Se sobreentiende”, dice Hentze, “*que los cuernos dobles deben representar dos lunas crecientes, es decir la evolución astral total*” (Eliade, 1988: 159). Afirmar Chevalier y Gheerbrant que las divinidades lunares mediterráneo-orientales se representaban en forma de toro y estaban investidas de atributos taurinos: “*Es así como el dios de la luna de Ur era calificado de ‘poderoso novillo del cielo’ o de ‘poderoso novillo de cuernos robustos’*” (1998: 1002). De ahí su inscripción en la astronomía: por eso, en la película, la enumeración de los créditos iniciales se

lleva a cabo sobre un fondo negro fijo que intencionalmente crea una ilusión óptica –una noche con estrellas–, aunque el *travelling* inmediato lo desmiente, al revelarlo como un plano de detalle de la gran valla publicitaria, justo encima de su órgano sexual, con una incipiente rotura que más tarde se desprenderá (o mejor, desprenderá un enfurecido José Luis)³.

Muchas culturas representan el toro como una divinidad que reúne los dominios celestes con la fertilidad (Eliade, 1988: 101-102). Su potencia reproductora “*da cuenta de manera satisfactoria del sacrificio en el conjunto de las ceremonias agrarias; la energía fertilizadora, concentrada en esos animales, es liberada y esparcida sobre los campos*” (Eliade, 1988: 450). Todo ello lo convierte en símbolo de una sexualidad exacerbada que aún subsiste, como el espectáculo de lidia en plaza cerrada, al que se le denomina *corrida*, una forma popular (local) de referirse a la eyaculación (no en vano hay un episodio en la mitología griega donde Europa es fecundada por el inagotable Zeus metamorfoseado en toro).

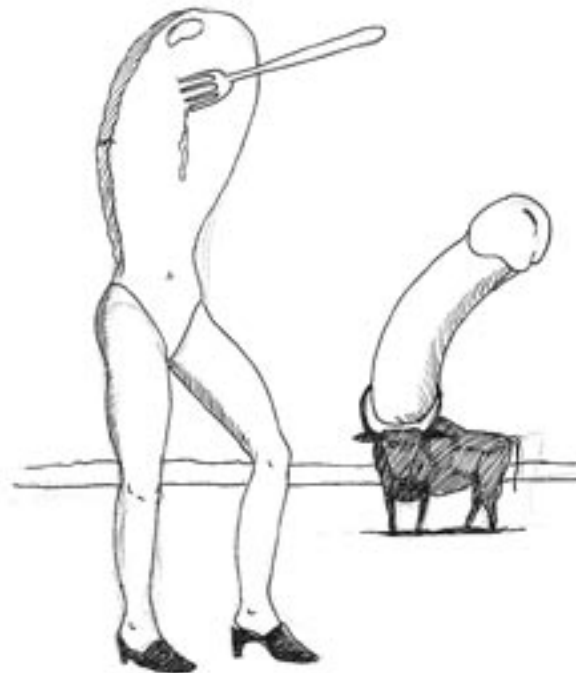
El toro recoge esta simbología ancestral y mitológica para representar la masculinidad, el macho ibérico por excelencia. Para la tradición griega, base de la occidental, “*los toros indómitos simbolizan el desencadenamiento sin freno de la violencia*” (Chevalier y Gheerbrant, 1998: 1001) –de donde proviene el temible Minotauro–. Y en la usanza española, el

tiempo de vida del animal es limitado: se le cría para los ruedos –es decir, para el combate–, lo que expresa, de acuerdo con Bigas, una analogía con el hombre (al que, en contraste con la mujer, se le exige competir y triunfar): “Los hombres nacemos bajo el estigma de tener que ser el primero de clase, edificar, triunfar, tener erecciones. En cambio la mujer es la tierra, el desierto, el sexo, la menstruación, tener hijos” (Iborra, 10.10.1993: 16). Nancy Berthier amplía la analogía explicando que la relación entre este animal y el hombre se define por sus componentes físicos: la fuerza y la sexualidad.

“El toro es la figura de la masculinidad por antonomasia, el macho por excelencia en la cultura hispánica. Por su impresionante masa, hecha de una fuerte musculatura capaz nada menos que de la mayor agilidad y de

una gracia casi danzante en el ataque. Por su color trágicamente oscuro, realzado, gracias a un contraste cromático intenso, por el rojo de su sangre derramada al final de la corrida. Por sus cuernos dirigidos como una amenaza por debajo de su negra mirada. En fin, por su sexo impudicamente expuesto y animado de movimientos durante la corrida” [traducción personal] (Seguin, 2001: 57).

De la fuerza física del toro se deslindan los genitales, en la sabiduría popular, vinculados con el coraje. Precisamente es su falta lo que le reclama Silvia a José Luis a raíz de su falta de voluntad para imponer su decisión de casamiento ante su madre: “¡Lo que pasa es que nunca has tenido cojones para nada!”. Indignado por los celos, su novio se ensaña en los órganos reproductores de metal del gran toro y los



golpea hasta desprenderlos, puesto que intuye su sentido simbólico en tanto engañado por su pareja: *cornudo*, reza la conocida expresión –lo que introduce otra forma popular relacionada con los bovinos esta vez para aludir a la infidelidad⁴–. El enorme miembro representa la seguridad y el resguardo (viril) de los que la misma Silvia ha carecido y que busca en su acomodado novio, cree hallar en Raúl, pero finalmente descubre en Manuel. Su búsqueda de protección se plasma como metáfora en la secuencia donde, tras la discusión con José Luis, cae una fuerte tormenta y, para ampararse de la lluvia, se sirve del genital desprendido. Su necesidad la conduce hacia un hombre que, en su determinación (inicialmente monetaria) por conquistarla, no admite, como un pusilánime José Luis, la menor duda (en este sentido es alegórico el nombre de la distribuidora para la que Raúl trabaja, *Los conquistadores* –a la vez que coincide con la conmemoración, por la fecha de edición de la cinta, del Quinto Centenario–). Así lo refuerza el primerísimo plano de la fotografía de la alegórica valla publicitaria de calzoncillos *Sansón* que, jactancioso, exhibe ante ella. “En tu interior hay un Sansón”, reza el eslogan que resume el principal valor de Raúl González (y también el de sus sucesores en los siguientes films, Benito y, en menor medida, el padre de Tete): la masculinidad que, en la tradición hispánica, tiene su representación bajo la figura universal del donjuanismo. De este modo, Bigas resemantiza este símbolo que conjuga lo mitológico

(la fecundidad y lo celeste) adecuándolo a la contemporaneidad y a la localidad: en *Jamón jamón* representa la pasión, el pasado, el macho (Bigas Luna y Canals, 1994: 13).

Junto con otros animales de crianza –como el macho cabrío y el cerdo que la película recupera en su mismo título, el cerdo–, el toro es poseedor de un sentido mítico que se remonta a la prehistoria mediterránea en el marco del ceremonial agrario de los sacrificios. Por tal razón, todos estos animales aparecen ligados a la muerte: el toro en los ruedos (su fin es espectacular) y el cerdo en la cocina (el suyo es culinario). Pero en la compleja red de interrelaciones, el animal no basta: es necesaria una inmolación de uno de estos personajes –una precaución ritual (Girard, 1983: 39)– para que se mantenga el acto cíclico de la creación, y es José Luis en quien recae esa función.

Si el toro se asocia entonces con el signo de virilidad, el vínculo con la mujer viene a ser el cerdo. Esta concomitancia ya había sido sugerida en *Bilbao* (1978) –uno de sus primeros que figura dentro de los más importantes films de la cinematografía española– donde el cuerpo de la prostituta termina en la cámara de descuartizamiento porcino: en tanto hay una correspondencia de los cuerpos, suspendidos y sangrantes, es un animal, como afirma Seguin, en el que ha sido privilegiado el sufrimiento (Seguin, 2001: 27): no es azaroso que aquí sea a la vez el motivo y el instrumento de lucha. Pero

tampoco se puede obviar que es un elemento relacionado con la suciedad⁵, ante lo cual se estaría ante extrapolación, en el plano femenino, con el pecado original. Como representación cultural, su significación actúa en consonancia con las tradiciones judías y musulmanas para las que el cerdo es un animal proscrito: en tal sentido, su simbología se amplía a las tendencias oscuras que revisten las formas de ignorancia, gula, lujuria y egoísmo, cuyo uso señala a quienes viven sensualmente (Chevalier y Gheerbrant, 1998: 275), en contraste con los pueblos considerados paganos donde es símbolo de fecundidad y riqueza (Seguin, 2001: 28).

Casi tres lustros después de la primera vinculación del cerdo como imagen equivalente al sufrimiento humano, Bigas inserta este animal en un mundo dominado por las pasiones, aunque desde otra forma de tratamiento. Es conocido el paralelismo con la mujer que el imaginario popular (local) le asigna en correspondencia a este animal más doméstico, más pacífico y comestible. Una vez destazado para su consumo, se constituye en una metáfora de lo femenino: es una situación muy frecuente, para referirse a una mujer de atractivo sexual, expresar su similitud con el pernil. "*Jamona*", "*Me gustas tanto como el jamón*", le dice Raúl a Silvia. La utilización de las referencias comestibles a personas son, en efecto, abundantes en locuciones eróticas y apuntan a un instinto antropófago que subyace a la especie, del cual el mismo Bigas participa, al comparar,

en numerosas entrevistas –la de Weinrichter (1992: 87) entre ellas–, a sus actrices protagónicas con alimentos. Pero el personaje de Silvia se construye, además, a partir del modelo de Lulú-Lolita que había trabajado con escasa anterioridad el director y que basa su atractivo en su carácter infantil, reforzado por la carencia del padre, imagen protectora por excelencia. Hay un plano muy elocuente construido a partir de una serie de códigos iconográficos –ella ataviada con un corto vestido rojo y una cesta de alimentos– que recuerdan a la Capercucita Roja (Weinrichter, 1992: 87), próxima a ser devorada por el lobo feroz que esta vez viene en motocicleta.

La historia misma está, por lo demás, invadida de referencias porcinas: Raúl trabaja en un almacén que distribuye patas de jamón y más tarde se vale de un cerdo del corral de Carmen para introducirse en la vida de su hija; la mascota es un lechón (Pablito) con el que se establece un claro paralelismo en el accidente⁶; incluso los mismos Silvia –una *jamona*, según Raúl– o Raúl –un *guarero*, según ésta, y un *chorizo* (es decir, un comestible derivado que en el habla coloquial significa ladrón), según los créditos finales–. Una vez *conquistada* la chica, ambos parten en busca de la intimidad que precede al desborde pasional, con *cunnilingus* incluido, lo que da pie a un diálogo en el que se repite el anterior intercambio de epítetos –*guarero* y *jamona*–: Bigas Luna, apunta Seguin, propone una (nueva) asimilación de los seres humanos a los animales (Seguin, 2001:

28) y, una vez más, la sexualidad se propone como uno de sus lugares comunes.

Como extensión, por un lado, al cerdo que se sacrifica y como remanente, por otro, al prototipo de Eva o de Pandora, la mujer no deja de ligarse con la muerte: no es casual que, manteniéndose en la tradición de mujer-objeto que caracteriza la producción de Bigas, sea el motivo de la disputa final. En tanto encarna el deseo prohibido y la pasión pecadora, la mujer se vuelve portadora de la tragedia para el hombre, pero a la manera de un *boomerang*, se revierte sobre ella misma, como variación de *Lola*. De modo que la imagen dominante de la mujer sigue siendo la de la tentación (involuntaria) que desestructura el orden del que también es víctima. No es la primera vez (ni será la última) que lo femenino aparezca asociado al conflicto. En *Jamón jamón* funge como catalizador para que se produzca la tragedia final, con la contienda (de jamones) entre Raúl y José Luis. Esta escena, con alta carga de intertextualidad, contiene una clara referencia a la almodovariana *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) –en la que, próximo al desenlace, la protagonista asesina a su marido golpeándolo con una pata de jamón–, cuyo antecedente inmediato es el especial de televisión *Cordero para cenar* (*Lamb to the Slaughter*, 1958) de Alfred Hitchcock. La referencialidad trasciende el factor cinematográfico y, como se ajusta a un diseñador reconvertido en director, se retrotrae a la plástica: la escena, que evoca directa-

mente una imagen goyesca construida a partir de *Duelo a garrotazos* (1821-1823)⁷, culmina con la muerte de José Luis en la arena, ensangrentado y además comudo como un toro: el sacrificio ha sido por fin consumado.

MADRES Y PUTAS

La variante femenina que constituye la contrapartida edípica se insinúa en el abrazo de la última secuencia entre Manuel y Silvia –lo que viene a proponerse como una recuperación de la relación paidófila del mencionado film *Las edades de Lulú*–. Queda así reinstaurada la disposición de las pasiones: cada personaje termina enlazado a la pareja que en realidad el hado le ha dispuesto, como se muestra en la imagen final desde un movimiento de cámara en *dolly* que, para subrayar la atmósfera global y trágica, los recorre uno a uno hasta ascender y abarcarlos finalmente en un encuadre de un plano de conjunto⁸.

La dicotomía que Bigas emplea para caracterizar a los personajes masculinos también se extiende a sus madres: Conchita, la empresaria, es manipuladora, caprichosa, dominante ("*Mamá, no empieces*", le dice José Luis. "*Estoy harto de que te metas conmigo. Nada de lo que hago te parece bien. Me trata como a un niño*"). Ejerce sobre él riguroso control: lo mima como si fuera pequeño⁹, precisa cuál es la mujer que le conviene –o, más bien, la que no le conviene–. Su dominio se dirige a conformar una relación que manifiesta rasgos incestuosos ("*Eres lo*

único que me importa en este mundo [...] ¿es que ya no me quieres?") que consume con Raúl, al tiempo que tampoco se sugiere de ella el menor contacto (sexual o afectivo) con su esposo.

En contraste, Carmen –que recupera, aunque sólo parcialmente, la herencia cultural de su nombre–, obligada a trabajar como prostituta en su bar para mantener a las hijas por la ausencia del padre, sigue unos principios éticos que rechazan cualquier destino determinista para sus hijas: "¡No quiero que pases por lo que he pasado yo!", le recuerda a Silvia. Además mantiene cierta postura ética: en el momento en que José Luis le anuncia que piensa casarse con su hija, decide evitar, a pesar de que se ha enamorado de él, todo contacto sexual. Y aunque desconoce que su novio es cliente de su madre, mantiene comunicación abierta con ella y valora su esfuerzo: "Eres la mejor madre del mundo". En otro momento, la misma Silvia le comenta a José Luis: "Y es más buena... Cuando yo tenía trece años, [ella] tenía que hacer barras americanas y reservados, y la pobrecilla no sabía ni servir copas, pero tenía que alimentarnos a las tres".

Como si no fuera suficiente con el desarrollo de los personajes, la diferencia queda zanjada en la calificación de los créditos finales, a partir de una divertida y popular forma de adjetivación mediante una perspicaz estructura apositiva. Se trata de la utilización de dos sustantivos, uno de los cuales modifica a otro sin que

medie ningún elemento, con lo que cumple la función de un adjetivo puro. Sin embargo, el trastrueque entre ambos da lugar a un cambio semántico, porque el sustantivo pospuesto corresponde a una función especificativa o determinativa de la significación del primer sustantivo. Así, en el caso de la *madre puta*, "puta" introduce un matiz que establece una diferenciación entre las mujeres que son madres –en este caso, descalificadora de Conchita– con un término que eclipsa la ocupación y cuyas alusiones sociales son inequívocamente peyorativas. En cambio, en la *puta madre*, la operación funciona a la inversa, puesto que se explica o se insiste en el tipo de puta que es el personaje: "madre"¹⁰. En Carmen queda entonces recalada la función maternal que ejerce, de clara connotación positiva y que se refuerza en uno de los planos de la secuencia final, evocadora de *La Piedad* (1499) del artista mediterráneo Miguel Ángel (al tiempo que reactualiza las relaciones edípicas de los personajes). Esta misma locución constituye también una popular expresión local de carácter celebrativo que matiza el tono peyorativo del adjetivo, en la que –al anteponerse el verbo *estar* (y en menor medida *ser*) más la preposición *de*– indica calidad o estado óptimo de cualquier hecho o situación.

CONCLUSIÓN

Jamón jamón constituye una primera elaboración de los retratos ibéricos de Bigas Luna donde se describen las relaciones interpersonales ambientadas en un árido en-

torno. Este ambiente resulta contrastante con la sexualidad latente que conduce a los personajes, dominados por una suerte de mezcla entre las pulsiones y un destino no menos fatal, a la consecución de la tragedia. El desarrollo de los acontecimientos mantiene, en efecto, la estructura clásica del melodrama, pero ambientada en un medio con características locales muy precisas –locuciones, imágenes, prácticas culinarias en especial– que la renuevan y le dan, a la luz de las relaciones culturales que se establecen, un sentido de actualización.

SINOPSIS:

En la región de los Monegros, vive Silvia con sus hermanas pequeñas y su madre, una prostituta que ha abandonado al padre de sus hijas, un alcohólico agresor. Silvia trabaja como obrera en una empresa de ropa interior masculina, de la que son propietarios los padres de su novio, José Luis, de quien queda embarazada. Conchita, la madre del joven, se resiste a la relación, así que contrata a Raúl, un trabajador de una distribuidora de patas de jamón, para que enamore a Silvia y la separe de su hijo, al mismo tiempo que se involucra sexualmente con él. Con persistencia, Raúl consigue que Silvia rompa su noviazgo y se involucre con él. A raíz de esta situación, se produce un enfrentamiento entre ambos con patas de jamón del almacén. Ante la presencia de Silvia y Conchita, José Luis muere.

FICHA TÉCNICA

Jamón jamón 1992

Estreno en España:
04.09.1992

Productora:
Lola Films

Productor ejecutivo:
Andrés Vicente Gómez

Dirección:
Bigas Luna

Argumento y guión:
Bigas Luna, Cuca Canals

Diálogos adicionales:
Quim Monzó

Fotografía:
José Luis Alcaine (color)

Ambientación/ Decoración:
Julio Esteban

Montaje:
Teresa Font

Música:
Nicola Piovani

Sonido:
Miguel Rejas

Principales intérpretes:
Stefania Sandrelli (Conchita), Anna Galiena (Carmen), Juan Diego (Manuel), Javier Bardem (Raúl), Penélope Cruz (Silvia), Jordi Mollà (José Luis)

Premios:
León de Plata del Festival de Venecia, 1992

Sant Jordi de Cinematografía de Radio Nacional de España (mejor actor, Javier Bardem), 1993

Duración: 94 min.

NOTAS

¹ Torres humanas típicas de las actividades festivas de pueblos de Cataluña que participan, normalmente en competición. Las asociaciones de sus integrantes se conocen como *colles*

y agrupan a personas de edades variadas, con los adultos más fornidos en las bases, los jóvenes en medio y los niños en la parte superior. El más pequeño de todos es el que corona la torre, que recibe el nombre de *enxaneta*.

² Antes bien, en tanto síntoma folclórico sustancialmente inocuo, parece haber sido sujeta a iniciativas de recuperación (desde las vallas publicitarias del toro de la marca de bodega de jerez de Osborne, las cuales han pasado a constituirse en parte de los inveterados paisajes que se avistan desde las carreteras). En efecto: durante la primera parte de la década de los noventa, grupos nacionalistas autonómicos abocaron sus esfuerzos al desmantelamiento de estos paneles publicitarios instalados desde 1957, pero, según el diseñador Quim Larrea, fue precisamente Bigas Luna quien con su película encabezó la recuperación de este símbolo hispánico (Hevia, 24.07.2002: 8), hoy considerado signo de identidad nacional (Sánchez, 1999: 93).

³ Es un desprendimiento muy diferente de la mutilación de la cornamenta en el sueño de Silvia, un tópico que sugiere un guiño a la iconografía de la etapa negra relacionada con la castración, la cual, si bien solamente se producía como tal en el irrealizado relato *El niño del estanque*, sí se lleva a cabo (simbólicamente) también en anteriores películas a partir de otras construcciones visuales como la salchicha partida

en *Bilbao* o la extracción de ojos en *Angustia* (Espelt, 1989: 56). La influencia surrealista de Bigas, presente desde construcciones visuales de aquella trilogía, se manifiesta a través de lo onírico, que es donde fluye lo inconsciente. “*Se conoce la trascendental importancia que los surrealistas daban a los sueños donde aflora el yo profundo, expresándose de manera más o menos enigmática*” [traducción personal], explica Emmanuel Larraz (Seguin, 2001: 48).

⁴ La película contiene varias imágenes (metafóricas) relativas a la cornamenta, como la que Silvia corta en su sueño. También, decorando la fachada del motel donde se reúnen por primera vez Raúl y Conchita, hay una cabeza disecada de venado, al lado de la cual se posa un cuervo —en una suerte de prefiguración del desastre que se avecina—.

⁵ La imagen más clara está probablemente contenida en *La teta y la luna*, en la escena donde Tete identifica al bebé con un cerdito por la repulsión que su pequeño hermano le inspira.

⁶ Lo culinario, como es de esperar, también está incluido: cuando Pablito muere, Carmen dice que hará tocino de cielo con nata, y en una secuencia posterior se fotografía desde un primer plano al cerdito asado.

⁷ De alta referencialidad en el imaginario cultural, como lo había hecho Carlos Saura en *Llanto por un bandido* (1963).

⁸ Esta flagrante desmembración familiar ya venía anticipada en una de las secuencias iniciales que se repetía próxima al final, con el desprendimiento de las perlas del collar de Conchita.

⁹ Es significativa la escena en la que Conchita le ayuda a desvestirse antes de dormir, no sólo por el trato, sino porque el *travelling* de su habitación permite ver una decoración muy pueril.

¹⁰ “[H]e querido representar [...] a una madre con personalidad de puta y a una puta con personalidad de madre”, dice Bigas (Pisano, 2001: 184).

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Berthier, Nancy. “Splendeurs et misères du mâle hispanique”. En VV. AA. 2001. *Le cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

Bigas Luna, José Juan y Canals, Cuca. 1994. *Retratos ibéricos*. Madrid: Lunewerg.

Chevalier, Jean y Gheebant, Alain. 1998. *Diccionario de los símbolos*. 2ª Ed. Barcelona: Herder.

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

Espelt, Ramon (introducción). 1989. *Mirada al món de Bigas Luna*. Barcelona: Laertes.

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

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

Larraz, Emmanuel. “Bigas Luna, le dernier surréaliste”. En VV. AA. 2001. *Le cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

Pisano, Isabel. 2001. *Bigas Luna: sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

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.

Weinrichter, Antonio. 1992. *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*. España: La Versal.

PRENSA

Agulló, Xavier. “La comida y el sexo son inseparables”. *El Periódico*, 13.09.1992: 3-4.

Hevia, Elena. “El torito bravo invade las calles de Barcelona”. *El Periódico*, 24.07.2002: 8-9.

Iborra, Juan Ramón. “Bigas Luna. Edipo en un burdel”. *El Dominical*, 10.10.1993: 12-19.

Torreiro, Mirito. “‘Mis películas ya no gustan sólo a la crítica’, afirma Bigas Luna”. *El País*, 21.12.1992: 34.