

DE MARÍA A LOLA Y LULÚ: DESCENSO DEL CIELO A LOS INFIERNOS EN LA OBRA DE TRANSICIÓN DE BIGAS LUNA

*Carolina Sanabria**

RESUMEN

El presente artículo analiza la etapa intermedia entre lo que se ha considerado la trilogía ibérica o roja –caracterizada básicamente por la luminosidad de la imagen– y la trilogía negra –de imagen con grano, sombría– de Bigas Luna, donde queda constancia que los filmes del director catalán tienen huellas híbridas. El nexo de unión, aun en esta etapa de transición, sigue siendo la figura femenina. En un primer caso (Renacer) se trata de una imagen virginal –aunque siempre marcada por una sexualidad irresistible– que lleva al protagonista a una culminación que comprende igualmente la dimensión espiritual, pero en los filmes sucesivos (Lola y Las edades de Lulú), esta figura femenina evoluciona a otra de carácter abiertamente erótico cuya relación induce igualmente a la condena –cercana a la muerte– de quien la trata pero también de ella misma.

Palabras clave: Bigas Luna – Renacer – Lola – Las edades de Lulú – high key – low key – sexualidad

ABSTRACT

This article analyses the intermediate stage between what has been considered the Iberian or red trilogy, which is basically characterized by the image's luminosity, and Bigas Luna's black trilogy- of grainy and gloomy images, where it is evident that the films from the Catalan director have hybrid footprints. The link continues to be the feminine figure of a virginal image, though marked by sexuality. In a first case, (Reborn) we are dealing with a virginal image-though always marked by an irresistible sexuality-that leads the protagonist to a climax that encloses the spiritual dimension. Nevertheless, in the successive films (Lola and Lulu's Ages, for example,) this feminine figure changes to one who portrays an erotic temper, and whose relation provokes her and those who surround her, a penalty, nearly a death penalty.

Key Words: Bigas Luna- Lola – Lulú's Ages – high-key – low key – sexuality

0. Introducción

Antes del ciclo de películas más definidas y diferenciadas a las que el mismo Bigas Luna ha dado por nombre trilogía del Mediterráneo –compuesta por Jamón jamón (1992), Huevos de oro (1993) y La teta y la luna (1994)– que insertó al director catalán en el circuito comercial, se opera una etapa intermedia en donde se aprecia una disposición de llegar al gran público y penetrar mercados alternos. Ya

había conquistado la crítica: ahora correspondía Bigas Luna enfocarse en el público. La estancia en Estados Unidos, a mediados de los ochenta, supondría un giro temático y formal en su producción fílmica. A partir de aquí hay una variación en tres híbridos que comparten rasgos de lo que la crítica y el mismo director han denominado la etapa negra y roja: por un lado, Lola y Las edades de Lulú, que mantienen vestigios del tratamiento de la temática negra –la atmósfera underground y el tratamiento sexual–.

* Catedrática de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica.

* Recepción: 04/12/07 - Aceptación: 15/01/08

No obstante, a nivel de lenguaje audiovisual se inclinan a una iluminación *high key* –con una abundancia de fondos luminosos y una mayor variedad tonal en el color (técnica de la que el director hará amplio despliegue en la siguiente trilogía)–.

Por otro lado, el film *Renacer*¹ es oscuro a nivel visual, pero en ningún modo temático, porque la propuesta, de indiscutibles tintes bíblicos, carece de una intensidad semejante de transgresión característica de la trilogía negra. Sin duda, prevalece una línea fervorosa –es “menos cerrada, más mística”, según Bigas Luna (en Llaudradó 13.11.1981: 13)– en la que subyace una visión redentora, confortadora de la humanidad, donde todo ser humano está siempre en condición de un renacimiento espiritual, aun en situaciones de ausencia de fe. El alejamiento, en tal caso, sería a nivel de trama, tal vez por tratarse de la única película que aborda el siempre polémico asunto de la religión (y sus sectas) con un leve matiz de erotismo, dos tópicos que en su momento el director consideró “muy unidos y aún hoy pendientes” (en Vall 2001: 126), pero que ha rescatado más tarde para otro tipo de creaciones.

1. La virgen sangrienta

Renacer (1980-1982) es, según se ha mencionado, el resultado de la experiencia de “hacer las Américas”: una etapa en la que Bigas Luna se mudó durante cuatro años a Estados Unidos y donde conoció la diferencia de modos –de hacer cine y de vivir–. En vista del alcance que suponía la película, hubo grandes dificultades de organización: traslados de localización del rodaje (de Los Angeles a Houston) debido a las presiones sindicales en cuanto a horas extras, salarios y alto número de técnicos, según se imponía en California (de Comingues 03.12.1980: 31). Los principales problemas fueron de financiamiento para la distribución, al punto de que en su época fue la película más cara del cine español, aunque finalmente los costos fueron asumidos por Manson International, compañía que exigió a cambio un reeditaje a fin

de aumentar la comercialidad de la cinta en el mercado estadounidense (Ordóñez 23.06.1983: 34) –todo un encadenamiento de imprevistos que supusieron tres años de dedicación a *Renacer* (Torres 17.06.1983: 32)–. El film también se vio intervenido, a su modo, por otro tipo de censura: entre las modificaciones figuraron un corte de diez minutos, un cambio en la banda sonora y la supresión de las escenas “sangrientas” –como la de la protagonista aseándose y limpiando las sábanas manchadas en el lavabo–, porque, como no sin ironía comenta Bigas Luna, el público estadounidense no soporta la sangre mística, sólo la de los disparos (en Sánchez 1999: 108). Como resultado, se produjeron dos copias: una versión para la mayor parte de los países donde se vendió –Alemania, Gran Bretaña y Estados Unidos– y otra para Italia y España (Bonet Mojica 22.06.1983: 56)–. A nivel de recepción, *Renacer* no fue bien acogida, ni siquiera a nivel nacional –tres semanas de exhibición en Barcelona y dos en Madrid (Balló, Espelt y Lorente 1990: 302)–. Su presentación en festivales tampoco resultó del todo satisfactoria: seleccionada para participar en algunos –como en el de Montreal y el de Taormina–, en el de San Sebastián fue recibida con reservas por una crítica que la calificó de irreverente (Cantero, 04.10.1981: 31) y de “demasiado americana” (“Bigas Luna, un catalán en Hollywood” s. f.: 43).

La película está basada en un relato escrito por el propio Bigas Luna –“Blessed Bloody Mary”²–, donde desde el título se aprecia la utilización de los signos divinos –con una doble referencia: cristiana y pagana (al referirse al popular cóctel)–. Las imágenes iniciales corresponden a los primeros planos de unas manos y unos ojos. De inmediato se sabrá que pertenecen a los de la mujer que escenificará públicamente la curación (ficticia) de su ceguera a cargo del reverendo protestante Tom Harley. Los acompaña Mark, uno de los *comisionistas* (proveedor de milagros, como más tarde le *confesará* a Lola, la puta, en pleno estado etílico –in vino veritas–: “Soy un hombre que hace milagros. Él [Harley] cree que hace milagros, pero soy yo [Mark] el que los hace”). La diégesis se estructura en torno a la organización que ha

tomado parte en la transformación de la religión y la fe en una industria, fenómeno mundial de gran fuerza particularmente en los Estados Unidos durante los años setenta y ochenta –como lo corroboraría, en la década de los ochenta, el célebre escándalo de la caída del imperio de Jimmy Swaggart–. No en vano, ya se dijo que la película fue producida y ambientada en ese país con un reparto pensado para el difícil mercado estadounidense, aunque más ampliamente coincide con el rebrote de la religiosidad en otras sociedades contemporáneas.

En esas latitudes, el negocio de la religión ve en los medios electrónicos una de sus bazas más potentes. Así, en otra de las escenas iniciales, Harley aparece en televisión pronunciando un vehemente discurso en el que –ordinario en los predicadores– se afirma como portador de una divinidad, de una totalidad: “¡Soy la luz que está por encima de todo! ¡Soy el todo! ¡El todo se ha realizado en mí y proviene de mí! [...] ¡Cristo habla a través mío!”. La puesta en escena de su secta parareligiosa *Los cruzados de Harley* evidencia las tácticas de mercadeo y proyección de imagen corporativa de la organización: emisión televisiva por vía satélite con traducción simultánea para sordos –en procura de una mayor cobertura posible de *target*–. La demostración del interés de lucro alcanza su paroxismo con la tarjeta ¡del Banco de Cristo!: “Ahorra con Cristo”, dice, persuasiva, la voz *off-screen* del presentador, que combina metáforas bíblicas con un tono semejante al de las televentas: “Y recuerda, regalo número 115 si la pides por correo. Deja que Cristo se haga cargo de tu vida. Válida para la eternidad”. El reconocimiento de la secta cuenta incluso con la legitimación del estado, el cual avala –en la trama– las contribuciones monetarias como parte de la declaración para la renta.

Pero como toda empresa, el desgaste corroe a esta secta –la cual no dista en nada de cualquier negocio empresarial³– que se ve obligada a recurrir a un elemento diferente para potenciar la demanda. Harley insiste en un astronauta, pero Reed, su promotor, delega en Giacomo y Mark la venida de una mujer proveniente de Sicilia –sintomáticamente llamada María– que,

como Cristo, posee estigmas en pies y manos y que pertenece a una cultura en cuyo seno se gestó la religión occidental. Con la llegada de María, la organización despliega una campaña de presentación en una gira multitudinaria –que se asemeja más bien a la de cualquier cantante moderno–: festival con bocadillos y refrescos, música alegre y pegajosa –*Mary is Coming*– entonada por un coro de cantantes al estilo de los olvidables Donnie y Marie Osmond, con venta de afiches y camisetas, puestos de información, apelación mediante altoparlantes ubicuos: “Lo tenemos todo para vosotros”. Todo está medido, controlado, incluso la elección y retransmisión de las imágenes televisivas están en función de los intereses de la secta –con el manejo visual se construye una artificiosa atmósfera de felicidad entre los asistentes: “Mal, muy mal. Búscame caras más alegres”, le dice un técnico a otro que ha fotografiado el primer plano de una mujer adusta–. Y de pronto, el ansiado milagro tiene lugar: la recuperación del habla de un pequeño asistente a partir del solo contacto físico, una caricia de María, sin que haya mediado, como con Harley, el uso de la retórica o la preplanificación de un solo discurso. El resultado es la venta total de afiches y cassettes (“Un gran éxito. La gente se ha vuelto loca. Los posters se han agotado por completo y los cassettes también”), que produce un retraso de la gira para la edificación de un templo de peregrinación.

Bigas Luna contrapone así una religiosidad telúrica, visceral, asociada al Mediterráneo, con la devoción tecnificada de las sectas estadounidenses (Espelt 1989: 57). “Toda religión tiene dos vertientes: la espiritual-mística y la de supermercado o multinacional. Una que iconográficamente responde a los cuadros de Leonardo da Vinci y otra vía TV”, ha declarado (en Bonet Mojica 22.06.1983: 56). Ambas, pero con mayor fuerza la última, responden a la instrumentalización de la fe –la iglesia italiana, junto con el padre de María, se dividen las ganancias de la venta–, a la manipulación (mercantilización) de los signos religiosos (“La organización ha comprado una virgen y eso es lo que tendremos: una virgen”, dice Giacomo).

Esta contraposición de modos de entender la fe está encarnada en dos figuras: Harley, esa suerte de demiurgo mediático, y la joven italiana que ejerce milagros de sanación. María, la mujer ángel –nunca mejor dicho– de Bigas Luna, es la virgen que a partir del encuentro con Mark deja de serlo (Fig 1), pero sólo fisiológicamente –aunque, tomando en consideración los films restantes, la imagen ofrece un sutil paralelismo con su contraparte (la puta) en la escena del afeitado de sus axilas (Weinrichter 1992: 43)–. Y de igual modo comparte con aquella la ligazón telúrica de una carnalidad que, desde el título del relato, raya en lo animal: la escena de la fusión tras el coito con Mark-José se propone como una correspondencia con los perros, lejos de toda sublimación que le resta carácter no sólo divino, sino humano. Tras el *reconocimiento* de Mark, María se muestra exaltada: celebra con efusión el –“¡sei tu!” (“¡eres tú!”), pronuncia reiteradas veces– y disfruta de su sexualidad, tras la cual –como ocurrirá con personajes posteriores (la camarera Marie y la duquesa de Alba)– sufrirá un desvanecimiento momentáneo. Se trata, en suma, de una virgen que “contraviene el Dogma y se acuesta con José ante la presencia, realmente iluminadora, de un ‘espíritu santo’ convertido en helicóptero como conviene a la premisa de tecnologización de (cierta) religión que propone la película” (Weinrichter 1992: 43). Poco antes del encuentro, Mark había escuchado voces y percibido sensaciones anómalas. En realidad, ello no estaba sino en función de una transformación (preparación): él es elegido –un *travelling* del altar personal de María muestra la fotografía de Mark al lado de otros signos convencionalizados como bíblicos (el crucifijo, la figura de un ángel y algunas velas)–. Una vez juntos, tiene lugar la persecución –una suerte de recreación bíblica– en la que escapan de Giacomo (¿Herodes?), para terminar amparados por tres empleados (¿los tres reyes magos?) en una vieja gasolinera (¿el pesebre?) donde se produce la venida del hijo. Este alumbramiento culminará el proceso que redima por fin a Mark del pecado –que lo aleje de la secta–: él es el auténtico renacido (*reborn*) que tiene la oportunidad de recomponer su vida junto a María y su hijo.

Pero del renacer participa, a su modo, también Harley que, como acto de redención no sólo le da la libertad a María, sino que admite –con una facilidad no convincente para el espectador– su propia implicación en el timo mediático (Fig 2): ¡“Voy a lavarme las manos!”; había exclamado después de despedir a Mark y a María, en una clara evocación a Poncio Pilatos, “Hay mucha porquería por aquí”. Se trata de un reconocimiento de una impostura que busca redimir en sus fieles: “Sé perfectamente que soy un farsante. ¡No puedo andar sobre el agua! Jesús, si no fueras un ser tan distante, sabes una cosa, podríamos haber caminado juntos sobre el agua. Sabes, podríamos haber encontrado un sitio, cogernos de la mano... sí, podríamos haber caminado juntos”. Su discurso contiene una clara autocrítica, un reconocimiento de la estafa que ha venido cometiendo, pero asimismo un sutil sermón a la divinidad cristiana –ese *deus* tan *otiosus*– por su trascendencia –por su distanciamiento y desinterés para los asuntos que atañen al reino de este mundo–. A pesar de que dentro de los agradecimientos finales se incluye a Dios, es probable que el mismo director comparta al menos parte de este reclamo hacia esa entidad demasiado lejana, desentendida de su creación, inaccesible al hombre.

La penúltima escena –añadida al relato original– presenta a Harley de nuevo por televisión (a través del Canal de Cristo, por supuesto) al lado del astronauta Steve Sapiro –interpretado por Robert Dunn, el coguionista del film, de rasgos físicos que sintonizan con el prototipo del viajero espacial cuyos antecedentes se pueden rastrear en los paradigmáticos personajes interpretados por David Bowman en 2001: *Una odisea del espacio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, y por Luke Skywalker en la saga de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), de George Lucas–. Sapiro, después de su presentación, expresa: “He luchado contra el ángel de la muerte durante toda mi carrera en espera de este momento. A los astronautas nos enseñan a conocer a fondo nuestra misión, a nosotros mismos y a nuestras naves. Pero cada vez que subo allá arriba y vuelvo la vista hacia nuestro planeta me doy cuenta de que ningún

hombre puede hacer las cosas solo. Es un hermoso planeta el que Dios nos ha dado para vivir y me considero a mí mismo el más afortunado de los hombres por *haber renacido*. No entiendo a Dios de la misma forma que entiendo a mis naves, pero sé que no sería nada hasta el momento en que le dejé entrar en mi vida”. Este comentario final puede tener varias interpretaciones, no necesariamente excluyentes entre sí. Por un lado, una redefinición de la voluntad inicial de Harley, en la que, tras ceder a su virgen, cambia de táctica al reemplazarla por la ansiada figura: un astronauta, la más reciente adquisición para continuar la explotación lucrativa de la fe. Darle una nueva legitimación a la secta, no por la fe misma –que a partir del siglo XVI ha supuesto un freno a la investigación– sino por medio de la ciencia –demostrando que no sólo se define como razón–. Por otro lado, se zanja la histórica –y aun hoy irresuelta– confrontación entre ciencia (que opera sobre el nivel de los conocimientos empíricos) y religión (que lo hace sobre los actos de fe) como necesidad humana de admitir la existencia de un más allá que le dé sentido a una realidad que se percibe discontinua –la búsqueda de la continuidad perdida en la divinidad (Bataille 1997: 124)– y cuya conciencia de finitud arroja al hombre a la más conmovedora y absoluta de las precariedades. De ser así, se estaría planteando el deseo (utópico) de un renacer tanto humano como divino que sepa conjugar las dos disciplinas irreconciliadas.

Acaso por eso *Renacer* abunda en contrastes tanto a nivel narrativo –de ciencia y fe, de fraude y milagro, de humanidad y divinidad– como formal –de luces y sombras, de choques de sonido en los planos que van del silencio que envuelve a María hasta los que cubren las hélices del helicóptero, expresión a su vez “de un poder impersonal, distante pero no menos concreto y coercitivo” [traducción personal] (Balló, Espelt y Lorente 1990: 301)–, estrategia muy funcional para una temática –y una estructura de pensamiento– que con dificultad se exime de posiciones apasionadamente bipolares. En definitiva, el film devela los mecanismos que tienen que ver con la representación mediática de la fe (una instrumentalización que opera,

en este caso, a nivel de lo divino) y apunta a una sociedad cuyo perfeccionamiento científico-tecnológico está lejos de ser suficiente para finiquitar la profunda ansiedad. Así que, sea con la presencia de objetos o de animales, sea con los predicadores electrónicos –que constituyen la forma de combinar prácticas y necesidades atávicas con el desarrollo mediático–, el hombre ha tenido la necesidad de recurrir a medios diferentes para hacer frente a una misma soledad, para intentar colmar la carencia en una crisis finisecular. Dios termina sellando así el elemento que faltaba en el círculo de relaciones –lo objectual y lo animal– del hombre: el espiritual (Espelt 1989: 57).

2. **Lola y Lulú: sexualidad con sangre**

Los siguientes dos films procuran, en contraste con la producción anterior, un acercamiento más frontal a la pulsión sexual, un tratamiento directo al erotismo desde el arquetipo de la mujer depredadora, pasional y carnal, de condición cercana a lo animal, dominada por las leyes del instinto antes que de la razón. Y tras la construcción antecedente, en *Renacer*, de la mujer redentora del hombre, en *Lola* (1985) se articula a partir del modelo opuesto, de una Eva que tienta, de una mujer que figura como contraparte del mundo de salvación, conducente a las antípodas de la espiritualidad: esta vez el viraje es un descenso a los infiernos.

Lola es un personaje emblemático surgido como una variación de la mujer depredadora que tiene su paradigma en Carmen (1845), el mítico personaje de origen gitano de la pluma de Prosper Mérimée con base en las anécdotas que la futura condesa de Montijo le relatara al escritor francés en sus años de contacto con la cultura española –tres décadas más tarde adaptado como texto operístico por Georges Bizet–. Es un personaje que asimismo ha atraído a Bigas Luna, quien en varias ocasiones llegó a expresar su interés por una versión fílmica la cual, sin embargo, terminó realizando Vicente Aranda (*Carmen*, 2003). Importantes directores como Josef von Sternberg en *El Ángel Azul*

(*The Blue Angel*, 1930), Max Ophuls en *Lola Montès* (*Lola Montes*, 1955), Jacques Demy en *Lola* (*Lola*, 1960) y Rainer Wender Fassbinder en *Lola* (*Lola*, 1981) han articulado también sus producciones alrededor de este mito de la mujer desencadenante de pasiones letales –cabaretera, su común denominador–. Junto con Carmen, esta femme fatale, es un patrón que se inserta en la tradición mítica de la mujer pandórica, motivo de todos los males, el prototipo que personifica el delirio que enreda al hombre hacia un destino fatal. Ya desde los inicios de la filmografía de Bigas Luna estaba latente este prototipo en uno de los personajes de *Tatuaje* (1977): Queta, la mujer de Ramón, primero su amante por la cual aquel abandona a su esposa e hijos. Queta es el principio de un camino de degradación que culminará con la muerte de aquel⁴. Sólo que Lola resulta más débil, más víctima –incluso de sí misma– antes que manipuladora (Bigas Luna en Rovira 22.06.1985: 27).

Con base en *The Stab* (*La puñalada*), un relato escrito con Luis Herce, Lola profundiza más las consecuencias al poner en escena un “claustrofóbico melodrama erótico sin erotismo” (Guarner 06.02.1986: 42) sobre el *amour fou*, desmesurado e incluso sadomasoquista de una mujer que no puede renunciar al hombre agresor con el que ha vivido. Pero también es una película de obsesiones y contrastes. Por un lado destacan las históricas diferencias culturales entre norte y sur, como suscribe la primera secuencia, cuando aún no ha concluido la presentación de créditos. El encuadre parte de una panorámica horizontal que se funde a una vertical desde un punto común que es la Torre Eiffel, movimiento cuya intención parece ser la de mostrar la organización de las construcciones aledañas a la vivienda, las metódicas calles transitadas de coches: es decir, el alcance ideológico de la llamada ciudad luz –el orden, la civilización–. Luego la cámara se detiene en una ventana que, a ritmo de vals en *over*, conduce a un plano de conjunto de una informal pero elegante cena donde dos parejas brindan por el viaje de negocios de uno de ellos –Robert Lafont– a Barcelona. En la conversación que sostienen, comentan los rasgos prototípicos del país: el clima, la comida,

las mujeres españolas –que cuando llegan a los cuarenta años “se les pone un culo así”, dice Jeanine, la esposa de Robert, con un ademán de manos que indica amplitud de tamaño–. Este escenario activa una asociación por contraste con la siguiente secuencia que presenta el lugar en cuestión. Se trata de un plano de conjunto en el que se visualizan dos mujeres de espaldas a la cámara –con dimensiones semejantes a las referidas por Jeanine– mientras cruzan una autopista a cuya vera están plantadas unas palmeras bajo un incandescente sol y el movido pasodoble –igualmente en *over*– de unas alegres trompetas. Parecen dirigirse a la curtidora donde trabaja Lola. Y es precisamente ésta quien subvierte ese prejuicio cultural, porque toda vez que Robert la conoce, se enamora de ella y se queda en España.

Como la historia de Merimée, *Lola* se presta para ahondar en las diferencias culturales que en este caso se encarnan en dos personalidades con un nexo de contraste, Mario y Robert: dos prototipos opuestos e inconciliables que además responden a las opciones políticas del momento. El primero es el salvaje, el obsesivo, el hombre del sur⁵: la personificación del pasado, del *atraso cultural* –producto de una historia de “barbarie” de la Península con respecto al resto de Europa que se remonta siglos atrás (la pervivencia tardía de la Inquisición, la genocida Conquista de América, las guerras contra Inglaterra, contra Francia y contra Franco...)–. Los objetos de los que este personaje se rodea contribuyen a reforzar esa imagen, como la botella entre las piernas –alegoría fálica del macho ibérico y al mismo tiempo signo de su alcoholismo– y el par de pequeñas esferas de vidrio que suele portar consigo, símbolo, para Bigas Luna, de los cojones de España (en Pisano 2001: 163) –en referencia a la expresión popular–. Este personaje es el germen del macho ibérico, el punto de donde parte con más claridad la figura que su autor estilizará con posterioridad en los personajes de Raúl y –sobre todo– Benito González. Pero Mario mantiene una relación de agresión con una mujer que, aunque lo abandona, ha quedado marcada por la pasión irrefrenada. “Y ahora debo escupir ese veneno que sin quererlo yo

se me ha metido dentro/ Y ahora debo escupir ese veneno que quema con su amor todo mi cuerpo”, entona ese coro moderno desde una pieza musical kitsch que escucha en el autobús y que anuncia el trayecto sentimental de Lola, la humilde obrera industrial, a partir del momento en que toma la decisión de abandonar a su pareja. Mario encarna, pues, la resistencia de suprimir esta mentalidad asentada desde siglos –de ahí la dificultad de ruptura– aun cuando exista una posibilidad de cambio, de mejora.

Esa posibilidad es Robert, cuya sola presencia denota una disparidad con el otro: viste pulcro, de traje entero, bien peinado y afeitado, mientras que Mario luce físicamente deteriorado, sin rasurar, vestido con una camiseta que deja ver su tatuaje –en ese entonces todavía signo marginal–. Ambos comparten ese oscuro objeto del deseo que desde la última producción de Buñuel se reencarna bajo las mismas facciones de otro personaje. Sus disparidades se plasman en el trato hacia Lola: Mario la golpea y humilla, en contraste con el empresario francés, que renuncia a su familia en París, de modo que su esposa Jeanine pasa a recibir un tratamiento semejante al de amante –le proporciona dinero a cambio de que se mantenga alejada–. Como lo desarrollará su director posteriormente en *La camarera del Titanic* (1997), se le concede a la amante la condición de esposa y viceversa.

Los dos personajes evidencian el abismo tradicional entre España y Francia: Robert representa el norte, el refinamiento, la civilización, la racionalidad –esto es, la importancia de formar parte de la Europa democrática y *desarrollada*–, lo cual cobra especial relevancia al considerar que el país estaba en vísperas a cumplir el por largo tiempo acariciado deseo de integración a la Comunidad Económica Europea (CEE). No por azar afirma Robert en la cena de despedida de la primera secuencia que el único camino de la Unión Europea pasa inevitablemente por la regionalización y su viaje a Barcelona –ciudad estratégica– responde a ese fin. Además, la focalización de gran parte de la cinta está dada desde la perspectiva precisamente del otro, desde los ojos de Robert.

Sin embargo, la dicotomía que asocia a Europa a la civilización y relega a España a la barbarie aparece cuestionada. Todos los personajes están envueltos en una red de obsesiones entrecruzadas y no correspondidas en intensidad proporcional, empezando por Jeanine, quien sigue esperando y buscando a Robert habiendo transcurrido más de tres años, además de ser quien promueve los hechos que se desbordan y terminan costándole la vida a la protagonista. En contra del estereotipo cultural, los personajes del norte también rigen sus vidas por lo pasional-obsesivo. Bajo la apariencia de un enamoramiento medido y definitivamente más aséptico (Fig 3), el mismo Robert participa de la obsesión hacia Lola: “Cuando pienso que puedo perderte, no sé de lo que sería capaz”, resuena su voz en el contestador telefónico, una grabación que por un momento contribuye a desestabilizar al espectador sobre su posible participación en el asesinato –de hecho, constituye una prueba incriminadora en su contra utilizada en el posterior juicio– por su coincidente llegada al lugar de los hechos. La obsesión y la pasión no son pues excluyentes a los personajes hispánicos: al fin de cuentas, la comunidad francesa fue la promotora, desde el siglo XIX, de esa denominación cuasi publicitaria conocida como *latinidad* (Marras 1992: 15). La idea de que esta sociedad, precisamente cuna del racionalismo cartesiano, contenga (velados) signos de irracionalidad se expresa en detalles como el que tiene lugar durante la cena de la primera secuencia, cuando, en el momento del brindis, se derrama la copa del amigo de Robert. “Ah, esto trae buena suerte”, dice su mujer, y de inmediato humedece los dedos en el líquido vertido para impregnarlo a cada uno de los comensales, ante lo cual su marido le reprocha: “No comprendo cómo puedes creer en esas tonterías”.

Pero sin lugar a dudas, el más apasionado y obsesivo de los personajes es la propia Lola, que, como dice Weinrichter, aspiraba a figurar en las páginas de la prensa del corazón, pero su furor desbordado la lleva a terminar sus días en la crónica de sucesos (1992: 50): el cuento de Cenicienta con final infeliz. Incluso la estructura genérica de la narrativa se contagia de este clima –primero pasional, luego seguido de un corto

fragmento de suspenso que se resuelve en el policiaco—: son fragmentos que a pesar de todo no se encuentran tan desligados entre sí, porque como apunta Weinrichter, “las cosas del corazón, las cosas viscerales, tienen su propia lógica, siguen su propio orden” (1992: 52).

Hacia ese febril temperamento se orienta además la utilización cromática, entre la que sobresale un tono que definirá la siguiente etapa de producción de Bigas Luna: el rojo. En el mundo de los animales y de la señalización vial, el color rojo es un indicador de peligro, y en construcciones culturales y artísticas, es el color del crimen y del sacrificio, de la pasión y los celos. Aparece desde el título y los créditos hasta en el ambiente: las luces de la discoteca y del bar, así como en la vestimenta de ella, su calzado, su esmalte de uñas y labios en carmín, estos últimos encuadrados en un primerísimo plano. Desde *Bilbao* (1978) —con María que se llevaba lascivamente la salchicha a la boca— y más adelante en *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La camarera del Titanic* (1997), los labios son un persistente *leit-motiv* —antesala del orificio del cual afloran las pulsiones animales e instintivas (Seguin en VVAA 2001: 40)—. Indisociable de la dimensión erótica del personaje, esta tonalidad tiene motivos sexuales —el enrojecimiento de la hembra humana es producto de una excitación sexual extrema (Morris 2005: 102)—. En *Lola*, el uso del rojo apunta a una oposición con la supuesta inexpresividad de la rubia y flemática esposa gala, y se asocia al carácter pasional de la protagonista. Pero esta pasión que tiende, en última instancia, hacia una actitud autodestructiva y —como lo reproducen la mayor parte de los personajes de la narrativa garcía-marquesiana— endogámica: España debe salir del ensimismamiento y de la tradición violenta que ha distinguido su desarrollo histórico para nivelarse e interrelacionarse con el resto de las naciones democráticas europeas, podría llevar a una lectura política también.

Sin embargo, la pasión de Lola guía a la fatalidad, según se anticipa desde las imágenes del hueso de melocotón que en una de las primeras secuencias le ofrece a las hormigas. Metáfora daliana, representación onírica surrealista del

hormigueo del deseo que prefigura el desenlace, según se anuncia desde el sueño (o pesadilla) del acoso de las hormigas, éstas se mueven sobre el melocotón como Mario y Robert alrededor de su sexo: una imagen que se reconstruirá luego alrededor de Benito González y que en general formula el deseo que conduce a la muerte. La tonalidad de este ámbito subjetivo contrasta con la mayor parte de los planos de la cinta, en los que predominan las gamas cálidas —pero en esta dimensión, propia del onirismo, aparecen reemplazadas por coloraciones frías (tonos azulados)—.

El cierre de *Lola* contiene una valoración moral en relación con los prototipos de hombre: aquel que actúa admisiblemente —es decir, con rectitud— recibe su recompensa. Es lo que ocurre con Robert quien, pese a intuir que Lola lo engaña, le dice que la ama, y es el amor lo que lo salva, pues no tarda en ser liberado de la cárcel. La última secuencia lo muestra años después disfrutando del sol en un balneario, donde se ufana de la hija de Lola como si fuera propia: “¡Es mi hija!”, sonrío ante un amigo. Por el contrario, independientemente de cuan legítimo sea el fin último, quien actúa movido por la envidia y el resentimiento —Jeanine— o por la codicia y la violencia —Mario— sufrirá el castigo: la cárcel. Pero el mayor precio es el del *amour fou*, que aparece como una variación del adulterio enfocado desde una óptica donde “los excesos sexuales acostumbra a pagarse con la destrucción, la aniquilación moral o incluso la muerte” (Bassa y Freixas 1996: 132) —no es azaroso que su protagonista lleve, casi a la manera determinista, la suerte dictada en su nombre—.

Tampoco es un determinismo que, a la manera del naturalismo del siglo XIX, herede la suerte a los hijos. Es aquí donde cobra significación la presencia purificadora del agua —las abluciones, para Eliade, purifican del crimen, de la muerte, y tienen la capacidad de abolir los pecados (1988: 184)⁶: de sobra conocida es su función en diversos conjuntos culturales, empujando por la tradición cristiana del bautismo—, además de su íntima conexión con el estado originario del sujeto, de historia abolida, ausencia de falta y lugar de placidez. Por eso nada Ana de

niña y por eso las imágenes que clausuran el film la muestran, adolescente, con su novio en la piscina como si pretendiera limpiarse, lavarse de los errores de sus padres. Sin embargo, el recurso de la cámara subjetiva que sobreimpresiona el rostro de Ana con el de Lola, aunado a la similitud de la postura de la primera –al jugar en el borde de la piscina– con la actitud sexual de su madre con Robert, son un par de detalles que se aproximan a la idea de un resurgimiento que opera a través del baño. En definitiva, una reencarnación (una “Lolita”, como sugiere Guarner 06.02.1986: 42) en los ojos de quien la mira y la admira, entre fascinado y nostálgico, el hombre a quien vio –y que la ha visto– como padre –acaso prolegómeno a *Las edades de Lulú*–.

3. Lolita

Pese a que *Lola* supone una ruptura con la voluntad de experimentación y una preeminencia de las intenciones comerciales, éstas se materializan con *Las edades de Lulú* (1990), a la luz de un contexto en el que se terminaba de consolidar la permisividad de expresión iniciada en la década anterior. El precedente venía dado por el éxito de la novela homónima (1989) de Almudena Grandes. El productor Andrés Vicente Gómez compró los derechos para llevarla al cine y encargó el proyecto inicialmente a Luis García Berlanga (Tubau 18.12.1990: s. p.), pero terminó asumiéndolo Bigas Luna –que habría aceptado a raíz del fracaso económico de *Angustia* (Riambau en Romaguera i Ramió 2005: 114)–. Y así ocurrió: su adaptación obtuvo un gran éxito comercial, sobre todo en España e Italia, aunque potenció grandemente su imagen mundial de director de cine erótico.

En un inicio, la misma autora participó en la realización del guión, pero después no ocultó su posterior malestar con el director –y coguionista– por haberle dado al cierre un tinte más moral (en Ortega Bargueño 18.06.2001: 47). Tal orientación no proviene de la linealidad a partir de la cual se reorganiza la historia, ni tampoco de la supresión de los abundantes fragmentos sexuales de descarnada explicitud, sino de que

básicamente la adaptación privilegia el discurso amoroso que la novela contiene –y trasciende–, hecho que el mismo director ha reconocido: “no es pornográfica; es sencillamente una historia de amor” (en EFE 01.05.1991: 50) –y aquí empieza a asomarse, más bien tímida, la veta romántica que más tarde ha asumido abiertamente: “Creo en un sexo vinculado al amor, pues ya no sé ver el amor sin sexo”, declararía con posterioridad, previo al estreno de un rotundo film romántico, *Son de mar* (2003) (en Muñoz 03.06.2001: 66)–. Esta preeminencia es particularmente clara en el fragmento de la novela –y que retoma la película– donde Pablo le murmura a Lulú que a pesar de que el sexo y el amor no tienen nada que ver, el encuentro de la noche anterior fue un acto de amor. Asimismo, el film propone que es el amor constante y fiel de su esposo el que le salva la vida a una arrepentida protagonista. En la novela, en cambio, nada hay que indique un propósito de cambio en ella, ni tampoco el reencuentro final supone, como sugiere la cinta, una reconciliación con su marido⁷.

Contrapunto nórdico de la apasionada mujer latina representada por Lola y Carmen, Lulú también emana de una fuente literaria: es el delirante personaje (esta vez de características infantiles) que protagoniza los dramas *El espíritu de la tierra* (estrenado en 1892) –a su vez bajo el influjo de *Nana* (1880), de Zola– y *La caja de Pandora* (1902), del multifacético Frank Wedekind⁸. En la literatura universal su precedente más conocido es la novela de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), motivo a su vez de varias adaptaciones teatrales –como la de Edward Albee en 1980– y cinematográficas –como la de Stanley Kubrik en 1960 y, la más reciente, en 1996, de Adrian Lyne– en la que su protagonista, el profesor Humbert Humbert⁹ da cuenta de una predilección paidófila¹⁰, aunque en el caso de Grandes (y de Bigas Luna) rotundamente menos destructiva para él que para ella (acaso remanente de *Lola*).

En los textos de Wedekind, Lulú se inclina más a “una encarnación de las fuerzas liberadas de la naturaleza, ajena a los prejuicios sociales” (Gubern 2002: 74) que de alguna manera está presente desde una adolescencia

desprejuiciada que reelabora Bigas Luna. Es un personaje arquetípico que por tradición tiende a la amoralidad. Como Lola, Lulú se conduce a partir de lo instintivo y pasional –con cuyo nombre hay un emparentamiento por el mismo número silábico y una coincidencia fonética (consonántica), no así acentual, además de que contiene otras alusiones como el infantil personaje de los tebeos y la significación de lujuria en lengua sumeria–. En la novela, Lulú le concede a Pablo el privilegio social de su nominación: “La mayor parte de la gente que me había conocido con Pablo pensaba que Lulú era un nombre reciente, que había sido él quien me había bautizado así, nadie parecía creer que se tratara en realidad de un diminutivo familiar” (Grandes 2000: 98). La posesión del objeto empieza siempre por la nominación.

La problemática de la conformación identitaria de la protagonista no se incluye sólo en la nominación, puesto que en la novela de Grandes se dice que fue desplazada, a partir de los cinco años, de su lugar de benjamina (de privilegio) de la familia. Además de la carencia del padre –usual en las producciones de Bigas Luna–, Lulú se ve desprovista de la atención de sus hermanos mayores –salvo Marcelo– y de su madre: su último parto supone la llegada de sus hermanos –y por partida doble (mellizos)–. La reacción es un voluntario estado de puericia mental que la adaptación fílmica no subraya más que en la relación con Pablo (equivalente a la de padre-hija). Sin embargo, el desnivel entre las edades no queda tan marcado –ya que el hecho de que el varón sea mayor constituye una circunstancia normalizada, socialmente aceptada, aunado a que la diferencia entre los actores no resulta tan acentuada¹¹. Bigas Luna obvia estos conflictos para ceñirse a la personalidad de la protagonista, focalizándola desde su evolución o crecimiento (segmentado en edades) a partir de una organización diegética fragmentada en una variada paleta de colores que, paulatina, casi imperceptible, se va modificando: la niñez y primeros años de la adolescencia entre tonos amarillentos y sepia (como forma de evocar un pasado ya lejano), que se iluminan –a excepción de la noche del primer encuentro sexual– cuando irrumpe la ilusión por Pablo; la madurez del

matrimonio en marrón como signo (momentáneo) de tranquilidad y asentamiento; y, tras la crisis marital, las nuevas búsquedas en ambientes de rojo y negro, tonalidades éstas de la pasión y la muerte respectivamente (base a partir de la que elaborará su siguiente película) y también de la bandera de la anarquía consecuente con el desborde de la libertad sexual.

Dado que la diégesis cinematográfica no mantiene el orden de retrospecciones de la novela –más bien instaura una linealidad cronológica–, la historia parte del nacimiento de la protagonista, donde los planos iniciales (de título y créditos) transcurren superpuestos al detalle de una vagina de bebé que recibe, en movimiento retardado, grandes cantidades de talco en polvo. Además de ser un plano que alude a la forma popular de referirse al acto sexual, funciona como un programador que anuncia la dirección desde la que se enfocará su trayectoria personal. Transcurridos los créditos, tiene lugar una elipsis de unos quince años para focalizar las inquietudes de una joven que –típico de la adolescencia– siente una atracción hacia una figura mayor: el mejor amigo de su dilecto hermano Marcelo. Pablo no sólo instruye a Lulú en la sexualidad, aleccionándola en posturas y movimientos, sino en lo que atañe al tratamiento de su propio cuerpo, como el acto de afeitarse la vagina. Además de su indiscutible referencialidad a situaciones semejantes en *Bilbao* y *Volavérunt*, tal forma ritualica de iniciación sexual revela una franca inclinación paidófila –bastante menos enfática en el film–. Los antecedentes de esta preferencia se remontan a las ninfas de la Grecia Clásica, tentación de los incontinentes sátiros que poblaban su imaginario colectivo. En la sociedad occidental contemporánea, la inauguración sexual se combina con las connotaciones de perversión, pero es un fenómeno ancestral que explica Gubern:

En la raíz de este arquetipo erótico yacía, además de la etiqueta de ‘perversidad polimorfa’ que le asignó Freud, una verdad antropológica. En los procesos de colonización se había observado que la preferencia sexual de los invasores iba hacia las mujeres más jóvenes, tanto por su exotismo, como por transgredir un tabú occidental, por el placer de ‘entrenarlas’, por no estar todavía sus cuerpos erosionados por la

edad o por la promesa de fertilidad popularmente asociada a las vírgenes” (1993: 128).

La formalización posterior de su unión anuncia que la relación ya era bastante fuera de lo común, como lo delataban los pormenores del enlace (“Pero hijo mío”, le pregunta la madre a Pablo, “¿por qué no hiciste una boda como todo el mundo?”): el vestido-camisón de novia, la comida congelada –donde destaca la imagen de un pescado con un limón en la boca, guiño a *Bilbao*– e incluso las razones del casamiento mismo: más por sexo que por amor, según una invitada.

Inaugurada bajo la sugestiva *Walk on the Wild Side* de Lou Reed –una de las piezas que componen la banda sonora de la película–, la edad marital se distingue por un creciente desarrollo hacia ese lado desconocido, oscuro y salvaje del sexo que, tal y como reza la letra de la canción, da paso a la irrupción en sus vidas la figura de un travesti: Ely. Se trata de una desolada criatura que, hacia el final de la cinta, termina sacrificando su vida por Lulú, en un fragmento añadido a la novela que lleva el sello del director –por un golpe en la zona posterior del cráneo, igual que como muere Bilbao: de nuevo una víctima sacrificial en posición de exterioridad respecto al núcleo social (Girard 1983: 20)¹² (Fig 4)–. A partir de su entrada en la vida de la pareja, se asiste a una nueva atmósfera de sensualidad que despierta deseos imprevistos en Lulú –y apenas perceptible, la iluminación gradualmente pasa de tonos marrones a otros rojizos: los dominios de Ely y de otros submundos nocturnos–. En esa misma ruta (casi) ilimitada del conocimiento de pasiones entra el juego de con-fusión de identidades (de Pablo y Marcelo) hasta la revelación de lo ocurrido y la verificación del tabú, que precisamente culmina con la separación de la pareja y la iniciación posterior de ella en actividades sexuales de corte clandestino (Fig 5).

La cámara recoge al día siguiente un plano medio de Lulú con una amplia e iluminada ventana en el fondo –probable indicador de claridad mental–. Si bien el personaje reconoce que el incesto nunca entró en sus planes –al menos formalmente–, es el elemento que marca la

ruptura. Formalmente porque de alguna manera era latente en ambos: en el sueño de ella antes de casarse (“Una vez soñé que eras mi padre y vivíamos en una casa... éramos tan felices...”, le murmura, siendo adolescente, a Pablo, “eras un padre muy malo, perverso, incestuoso”) y, ya desposados, en las inusuales peticiones de su marido (“Pablo solía decírmelo: ‘quiero tener una hija igual que tú’”). Así que pese a ser un encargo, la película se adecua a la creación y a la perspectiva de Bigas Luna: la historia de Lulú es la puesta en escena de una variación más del mito edípico ya contemplado en la trilogía negra.

El final es un *happy ending*, una reconciliación con el esposo y una vuelta, tras su última edad –la edad pródiga–, al hogar. Al igual que ocurre con Lola, la experiencia final es vista como un exceso que debe pagarse, pero la redención de Lulú está en el sexo mismo (Vidal 06.12.1990: 36) –con la intervención de Pablo como clímax–. Bigas Luna lo describe como un hombre más acogedor y menos lejano que el personaje de Grandes. En la novela se retoma la vuelta a su estado de infancia: tras descargarle una violenta paliza, Pablo la conduce a la casa de su hermana para que le cure las heridas y justifica las marcas del cuerpo de Lulú como “las señales del sarampión” (Grandes 2000: 258) (afección característica de la infancia). Una vez dormida, se la lleva a su casa, la viste con el camisón de bebé de ella que, fetichista, se había dejado entre sus pertenencias y la arroja en la cama –tratamiento usual hacia una niña (una hija)–, para regresar a la mañana siguiente, como la primera vez, con porras para el desayuno. Lo que revela este final es una circularidad de la situación (a la manera de una espiral de acontecimientos) –de ahí la “sonrisa nuevamente inocente” (Grandes 2000: 260) de Lulú–. La versión cinematográfica omite en cambio estos últimos sucesos y sustituye la falsa redada de la novela por un rescate policiaco auténtico, seguido de un elocuente arrepentimiento de ella después de la aparición de su comprensivo y paciente esposo (“te amo”, le murmura al encontrarlo, “te necesito, ayúdame”). En una suerte de balance final, una inmediata yuxtaposición de planos de su vida –que omite los más *duros*– sugiere el término definitivo de

la búsqueda sexual y del deseo: *Lulú ya no tiene edad*, dice alegremente el estribillo de la canción –lo que, sumado a la imagen que se congela (el beso de recién casados)– refuerza la idea del término de su desborde. El film postula así una superación de las edades referidas a la sexualidad, marcadas por la curiosidad y el deseo (¿muerte simbólica del sujeto –definido como deseante–?). Concluyen las edades de Lulú y se abre una nueva de Bigas Luna en la que se decantará por un tratamiento más sutil que explícito y, sobre todo, más imbricado con su tierra.

4. Cierre

A lo largo de su producción fílmica, Bigas Luna logró desarrollar un conjunto de filmes de corte transicional que no se enmarcan dentro de un patrón establecido. Son películas que arrastran elementos del período anterior –la sordidez, la oscuridad, la presencia de la muerte– y que anuncian el tono que desarrollará en su producción siguiente, caracterizada fundamentalmente por una tendencia comercial de acceder a las grandes masas, en especial una mayor explotación de algunos temas como el erotismo y la figura femenina, que en este caso se asocia a los dos tipos de mujeres básicos: la mujer ángel y dos variaciones de la mujer fatal. Aun así, no hay que olvidar que el cine tiene fundamentos comerciales y que necesita venderse, sin que ello implique, como en algunos de estos casos, la pérdida de continuidad con su trabajo precedente y de calidad –aún–.

Notas

- 1 También traducido como Reborn, aunque su traducción al castellano es inexacta, puesto que correspondería al participio del verbo renacer, esto es, “renacido”.
- 2 Originalmente la adaptación pensaba llevar el título de *Bloody Mary*, pero tuvo que ser modificado porque ya existía otra producción con ese nombre en el mercado norteamericano (Beaumont, 10.05.1981: 31).
- 3 Así lo comprueba, en otro momento, Mark ante la puta que frecuenta no casualmente llamada Lola: “Si no hay dinero, no hay milagro” –frase que se ajusta no sólo al negocio de la prostitución, sino al funcionamiento de la secta para la que trabaja–.
- 4 Una vez juntos, Ramón le abre una peluquería, pero luego Queta se involucra sexualmente con Julio Chesma, hasta que su marido los descubre en la cama. Tras la golpiza que los hombres de Ramón le propinan al traficante, es ella misma, Queta, quien, para demostrarle a Ramón su arrepentimiento, lo golpea con saña hasta matarlo. Momentos antes de morir acuchillado a manos de la misma Queta, el mismo Ramón resumía (y presagiaba) su propia suerte a Carvalho: “Lo que mal empieza, mal acaba”.
- 5 Pese al acento neutro del actor que lo interpreta (Feodor Atkine), Mario es un personaje español.
- 6 “La inmersión en el agua simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento, pues una inmersión equivale a una disolución de las formas, a una reintegración en el modo indiferenciado de la preexistencia; y la salida de las aguas repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal, el contacto con el agua implica siempre la regeneración; por una parte, porque la disolución va seguida de un ‘nuevo nacimiento’, por otra parte porque la inmersión fertiliza y aumenta el potencial de vida y de creación” (Eliade 1988: 178).
- 7 El mismo director hace chanza del desenlace, como declaró en una entrevista: “El final me hace mucha gracia, me hace reír. Cuando me preguntan: ¿Y después qué hacen Lulú y Pablo otra vez juntos? Respondo: Deciden reformar la cocina” (en Fondevila 01.12.1990: 37).
- 8 La adaptación cinematográfica del segundo de los textos, a cargo de G. W. Pabst, popularizó la imagen de este personaje, del que se destacaron los rasgos infantiles de la actriz que la interpretó, Louise Brooks, quien combinaba los atributos de inocencia y erotismo, según el arquetipo de *femme-enfant* (Gubern 2002: 75-76).
- 9 No es gratuito que sea la misma profesión a la que se dedican el degradado protagonista de *El Ángel Azul* (el profesor Unrath) y el mismo Pablo de Lulú: la escuela ha sido considerada como el segundo hogar y el maestro como una figura, en tanto interviene en el proceso de formación, subrogadora del padre.

- 10 La novela subraya la continuidad de las tendencias ninfolépticas de Pablo, como la relación que entabla –posterior a la separación matrimonial– con una pelirroja bastante menor.
- 11 Desde el principio de la novela, la relación de Lulú con Pablo es la de un pseudoincesto (o incesto simbólico) –era como su hermano mayor, según su madre: “Pablo es de la familia, casi como uno de mis hijos...” (Grandes 2000: 35)–. De este modo, se acentúan las alusiones a una relación que se asienta en la compensación filial, donde Pablo es una figura que representa experiencia y autoridad, además de ser quien asume las decisiones no sólo en la sexualidad de Lulú, sino que atañen a su disciplina, desde la forma de expresarse hasta en las maneras de comer –incluso hasta se atribuye la responsabilidad de sus reacciones más arrebatadas: “No está muy bien educada, claro que eso es más culpa mía que suya...” (Grandes 2000: 184)–. Él es, en suma, quien asume el papel de guía en el aprendizaje de Lulú, aunque el film no lo recalca tanto, pero sí lo contempla.
- 12 La muerte de Ely se incluye como parte de las modificaciones al texto de Grandes: “No podía dejarlo vivo para que volviera a la calle. Los travestidos son el lado más patético y marginado del mundo sexual y creo que era mejor matarlo que permitir que volviera a ese mundo”, explica Bigas Luna (en Fondevila 01.12.1990: 37).

FICHAS TÉCNICAS

Renacer

Otros títulos: *Reborn* (inglés)

1980-1981

Coproducción española (70%) y estadounidense (30%)

Estreno en España: 17.06.1983

Productoras: Diseño y Producción de Films, Clear Concepts Productions (Estados Unidos)

Productor ejecutivo: Luis Herce

Dirección: Bigas Luna

Argumento: Bigas Luna, Àngel Jové, Consol Tura

Guión: Bigas Luna, Robert Dunn

Fotografía: Juan Ruiz Anchía (color)

Ambientación/Decoración: Guilio Cabras, Àngel Jové

Montaje: Anastasi Rinos

Música: Scott Harper

Sonido: Joan Quilis

Principales intérpretes: Dennis Hopper (Tom Harley), Michael Moriarty (Mark), Antonella Murgia (María), Francisco Rabal (Giacomo), Kit Massengill (Reed)
Duración: 105 min

Sinopsis:

En Estados Unidos, la secta del Reverendo Harley sigue su propia cruzada mediática. La televisión es su principal aliado, pero el desgaste es inevitable y ha corroído a la organización. Planean entonces la necesidad de recurrir a un elemento nuevo: una mujer de un convento italiano que tiene los estigmas de Cristo. A través de su compra a la iglesia italiana, se procede a su incorporación a la organización estadounidense, pero a su llegada, tiene un contacto físico con uno de los empleados de la secta, el descreído Mark, de quien queda encinta. A su vez, Mark se distancia de la organización. En una posterior concentración masiva se produce un milagro: un niño recupera el habla a partir del contacto con María. Esa noche, Harley deja huir a Mark y a María, pero son perseguidos por otro miembro de la organización, Giacomo. Logran llegar a una gasolinera donde son protegidos por los encargados y tiene lugar el parto. El plano final muestra a los tres por la carretera.

Lola

1985

Estreno en Barcelona: 17.01.1986, Madrid: 17.02.1986

Productora: Figaró Films

Productor ejecutivo: Enrique Viciano

Dirección: Bigas Luna

Argumento: Bigas Luna

Guión: Luis Herce, Bigas Luna, Enrique Viciano

Fotografía: Josep Maria Civit (color)

Ambientación/Decoración: Felipe de Paco

Vestuario: Consol Tura

Montaje: Ernest Blasi

Música: José Manuel Pagán

Sonido: Joan Quilis

Principales intérpretes: Ángela Molina (Lola), Patrick Bauchau (Robert), Feodor Atkine (Mario), Assumpta Serna (Silvia), Ángela Gutiérrez (Ana), Carme Sansa (Jeanine), Pepa López (Isabel), Constantino Romero (Alberto)

Duración: 101 min

Sinopsis:

Lola es una mujer que está emocionalmente atada a su compañero, el violento y alcohólico Mario. Después de uno de los ataques sexuales de éste último, decide abandonarlo y marcharse a Barcelona, donde conoce a Robert, un francés que está en la ciudad por motivo de negocios y que abandona a su familia por ella. Años más tarde, Mario reaparece y Lola no puede evitar volver con él, además de que la hija que Robert cree suya es de su antiguo compañero. Una noche, cuando su marido está de viaje, deja entrar a Mario en su piso, pero éste amenaza con llevarse a su hija y termina asesinando a Lola. Casi de inmediato regresa Robert y es acusado del crimen. Poco después se descubre que Mario había sido contratado por Jeanine, la esposa abandonada de Robert, y así éste recupera la libertad y a la hija de Lola.

Las edades de Lulú

1990

Estreno en Barcelona: 04.12.1990, Madrid: 05.12.1990

Productoras: Iberoamericana Films, Apricot

Productor ejecutivo: Andrés Vicente Gómez

Dirección: Bigas Luna

Argumento: Almudena Grandes, basado en su novela homónima

Guión: Bigas Luna, Almudena Grandes

Fotografía: Fernando Arribas (color)

Ambientación/Decoración: Miguel Chicharro

Vestuario: Antonio Alvarado

Montaje: Pablo G. del Amo

Música: Carlos Segarra

Sonido: Daniel Godstein, Ricardo Steinberg

Principales intérpretes: Francesca Neri (Lulú), Óscar Ladoire (Pablo), Fernando Guillén Cuervo (Marcelo), María Barranco (Ely), Pilar Bardem (Encarna), Javier Bardem (Jimmy)

Duración: 94 min

Sinopsis:

Lulú es una adolescente obsesionada con Pablo, el mejor amigo de su hermano Marcelo, mayor que ella. Poco después del primer contacto sexual, Pablo se va a terminar sus estudios, pero al regresar, varios años después, se reencuentra con Lulú y se casa con ella. Pasa el tiempo y tienen una hija. Luego entablan amistad y relación con Ely, un travesti, pero la relación parece haberse aletargado. Una noche, en una reunión en casa de ambos, Pablo participa a Marcelo de un juego sexual con Lulú en el que ella sólo se entera de la identidad de su hermano una vez finalizado. Al día siguiente abandona a su esposo y se va con su hija en busca de una nueva vida, pero estará marcada por nuevas búsquedas y modalidades sexuales. Una noche conoce a un organizador de actividades sadomasoquistas, que le propone a Lulú participar en una de ellas. Pablo avisa a la policía, enterado por Ely, que muere en un enfrentamiento con Jimmy, uno de los participantes. Al final, aparecen varios agentes que rescatan a Lulú, quien es recibida por su esposo.

Bibliografía**Libros**

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

Aumont, Jacques et al. 1996. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 2ª Ed.

Balló, Jordi; Espelt, Ramon y Lorente, Joan. 1990. *Cinema català 1975-1986*. Barcelona: Columna.

Bassa, Joan y Freixas, Ramon. 1996. *Expediente "S". Softcore, Sexploitation, Cine "S"*. Barcelona: Futura.

Bataille, Georges. 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Borau, José Luis (dir.). 1998. *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.

Calabrese, Omar. 1989. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Carmona, Ramón. 1993. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 3ª Ed.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. 1998. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

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

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

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

Falcón Martínez, Constantino; Fernández-Galiano, Emilio y López Melero, Raquel. 1986. *Diccionario de la mitología clásica (I y II)*. Madrid: Alianza.

Freixas, Ramón y Bassa, Joan. 2000. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós.

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

- Grandes, Almudena. 2000. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Gubern, Román. 1993. *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____. et alt.. 1997. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2ª Ed.
- _____. 2000. *El eros electrónico*. Madrid: Taurus.
- _____. 2002. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2005. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Kinder, Marsha. 1993. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Marras, Sergio. 1992. *América latina, marca registrada*. Barcelona: Ediciones B.
- Mérimée, Prosper. 1989. *Carmen*. Madrid: Cátedra.
- Monterde, José Enrique. 1993. *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Barcelona: Paidós.
- Morris, Desmond. 2005. *La mujer desnuda*. Barcelona: Planeta.
- Pérez Perucha, Julio (ed.). 1997. *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra.
- Pisano, Isabel. 2001. *Bigas Luna: sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Real Academia Española. 1978. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Romaguera i Ramió, Joaquim (dir.). 2005. *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- 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.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 1997. *Tatuaje*. Barcelona: Planeta.
- Weinrichter, Antonio. 1992. *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*. España: La Versal.

Revistas

- Company, Juan Manuel. 1978. "Saturación de la mirada", *La Mirada*, I, (4).
- Font, Domènec; Batlle, Joan y Garay, Jesús. 1978. "Entrevista con Bigas Luna", *La Mirada*, I, (4).

Prensa

- Balló, Jordi y Casas, Quim. 14.02.1986: 39-41. "Bigas Luna recreà Lola", *El Món*, Catalunya.
- Beaumont, J. F.. 10.05.1981: 31. "Bigas Luna: 'Reborn no es una película americana'", *El País*, España.

- “Bigas Luna, un catalán en Hollywood”, , s. f.: 43-44, *La Vanguardia*, España.
- Bonet Mojica, Lluís. 22.06.1983: 56. “El cineasta catalán Bigas Luna estrena hoy su film *Renacer*, rodado en Tejas”, *La Vanguardia*, España.
- Cantero, Luis. 04.10.1981: 31. “Bigas Luna está en contra del comercio de ideas religiosas”, *El Periódico*, España.
- Comingues, Jorge de. 03.12.1980: 31. “Bigas Luna rueda en Tejas un film con Francisco Rabal”, *El Noticiero Universal*, España.
- D. M.. 23.05.1990: 46. “Francesca Neri protagonizará *Las edades de Lulú*”, *El País*, España.
- “16 maneras de dirigir sexo”, junio 2002: 96, *Fotogramas*, LV, (1904), España.
- EFE. 01.05.1991: 50. “*Las edades de Lulú*, del catalán Bigas Luna, lanza a Francesca Neri en Italia”, *El Periódico*, España.
- Fondevila, Santiago. 07.03.1994: 29. ““Se le da dinero al cine en catalán para callar a unos cuantos””, *La Vanguardia*, España.
- _____. 01.12.1990: 37. ““Yo no podría rodar pornografía porque me entusiasma la ficción””, *La Vanguardia*, España.
- Guarner, José Luis. 06.02.1986: 42. “*Lola*”, *La Vanguardia*, España.
- Llauradó, Anna. 13.11.1981: 13. ““Mis película empiezan donde la realidad acaba””, *Diario de Barcelona*, España.
- “Lola es una mujer que tiene mucho de mí misma”, dice Ángela Molina”, 29.01.1986: 30, *La Vanguardia*, España.
- Ordóñez, Marcos. 23.06.1983: 34. “La película más cara del cine español estuvo a punto de no estrenarse”, *El Correo Catalán*, Catalunya.
- Ortega Bargueño, Pilar. 18.06.2001: 47. “Amudena Grandes: ‘La etiqueta de escritora erótica fue fácil de soportar’”, *El Mundo*, España.
- Rovira, Bru. 22.06.1985: 27. ““Lola es mi primera película dedicada a los sentimientos y a la pasión’, dice Bigas Luna”, *La Vanguardia*, España.
- Torres, Maruja. 17.06.1983: 32 “Bigas Luna estrena en España la película *Reborn*, un ‘panfleto a favor de la existencia de Dios’”, *El País*, España.
- Tubau, Ivan. 18.12.1990: s. p.. “La pornografía-ficción de Bigas Luna”, *Diari de Barcelona*, Catalunya.
- Vidal, Núria. 06.12.1990: 36. “Historia de una redención por el sexo”, *El Observador*, España.