

Modelos de la *femme fatale* en el cine de Bigas Luna: Lola y Lulú

Carolina Sanabria*

RESUMEN

Lola (1985) y Las edades de Lulú (1990) son dos filmes del director catalán Bigas Luna donde ya se empieza a constituir la figura femenina –en vinculación con lo erótico– como eje central de su producción siguiente. En ambos films, la aparición de la mujer se inscribe en una tradición –de antecedentes bíblicos, por cierto– que la convierte en la generadora del conflicto: en Lola se asocia con una fuerza involuntaria que hace de ella misma también una víctima y Lulú es una variante prácticamente infantil de un despertar de la sexualidad.

PALABRAS CLAVE

Bigas Luna – Lola – Lulú – *femme fatale* – erotismo

* Profesora Catedrática de la Universidad de Costa Rica. Magíster Litterarum en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica. Doctora en Comunicación audiovisual y publicidad por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente trabaja en la Escuela de Estudios Generales de la UCR.

Rec. 14-06-07 Acep. 18-10-07

ABSTRACT

Lola (1985) and Las edades de Lulú (1990) are two films by the Catalan director Bigas Luna, in which the feminine figure starts to be constituted (in relation to the erotic) as the central theme for his next production. In both films, the appearance of woman is inscribed within a tradition (of biblical background) that makes her the conflict generator. In Lola, the woman figure is related to an involuntary force that makes her a victim, too; while in Lulú, she is a practically childish variant of the awakening of sexuality.

ABSTRACT

Bigas Luna, Lola, Lulú, *femme fatale*, eroticism

INTRODUCCIÓN

A punto de catapultarse como director internacional –y en medio de lo que constituye su carrera artística–, Bigas Luna dirige dos películas donde, a partir de sendos modelos femeninos que las protagonizan (y titulan), empieza a perfilar una línea que caracterizará su producción subsiguiente, de marcado corte erótico. Si bien *Lola* y *Las edades de Lulú* mantienen ciertamente vestigios del tratamiento de la etapa anterior, de temática negra –la atmósfera *underground* y el tratamiento sexual–, 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)–. Pero lo más significativo de todo es que las mujeres se constituyen como modelos de una tendencia que se asienta en una tradición cinematográfica: la *femme fatale*.

Lola: sexualidad y sangre

Ambos filmes 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, quien en varias ocasiones llegó a expresar su interés por una versión filmica 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*, 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 y lleva 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*: 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 aquel¹. 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 cuando Robert la conoce, se enamora de ella y se queda en España.

1. 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 aquel le propinan al traficante, es ella misma 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”.

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 sur²: 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 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, 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 momento 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 ella: 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

2. Pese al acento neutro del actor que lo interpreta (Feodor Atkine), Mario es un personaje español.

tratamiento semejante al de amante –le proporciona dinero a cambio de que se mantenga alejada–. En otros términos, 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 –en suma, la importancia de formar parte de la Europa democrática y *desarrollada*–, lo cual cobra especial relevancia al considerar que el país estaba en vísperas de 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 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 habien-



Figura 1
Robert y Lola: un amor ascético

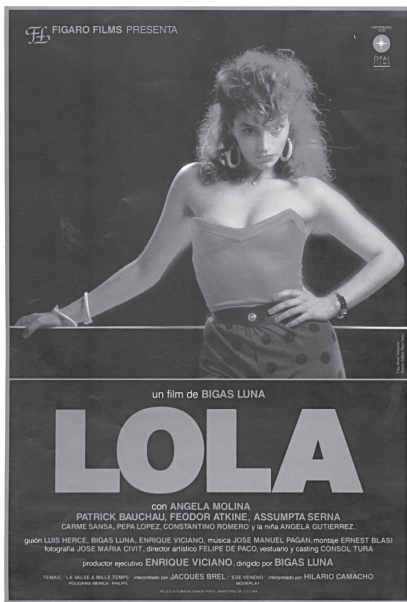


Figura 2
Cartel de la película

do 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 cauteloso y mesurado (*Figura 1*), 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 es pues excluyente a los personajes hispánicos: al fin de cuentas, la comunidad francesa fue la promotora, desde el siglo XIX, de esa denominación casi 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 –prime-

ro 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: el rojo, que se puede apreciar desde el mismo cartel (*Figura 2*). En el mundo de los animales y de la señalización vial 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* —con María que se llevaba lascivamente la salchicha a la boca— y más adelante en *Jamón jamón*, *Huevos de oro* y *La camarera del Titanic*, los labios son un persistente *leit-motiv* —como 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 ser la lectura política.

Pero 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!”, sonríe ante un amigo. Por el contrario, independientemente de cuán 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)³: de sobra conocida es su función en diversos conjuntos culturales, empezando 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–

3. “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).

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 Guarnier, 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*–.

Lulú, la Lola adolescente

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 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 –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 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* (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 marido⁴.

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 Wedekind⁵. En la literatura universal su precedente más conocido es la novela de Vladimir Nabokov, “Lolita” (“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 Humbert⁶ da cuenta de una predilección paidófila⁷, 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. 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

4. 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).

5. 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).

6. 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.

7. La novela subraya la continuidad de sus tendencias ninfolépticas de Pablo, como la relación que entabla –posterior a la separación matrimonial– con una pelirroja bastante menor.

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 acentuada—⁸. Bigas 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

8. 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.



Figura 3
Lulú conociendo a Ely

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 (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 retrospectiones de la novela –más bien instaure una linealidad cronológi-

ca–, 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



Figura 4
Lulú empieza a conocer el lado salvaje del sexo

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 ritualizada 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:

En la raíz de este arquetipo erótico”, explica Gubern, “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 exotis-

mo, como por transgredir un tabú occidental, por el placer de ‘estrenarlas’, 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 intrigante 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 de la figura de un travesti: Ely (*Figura 3*). 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)⁹–. 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 confusión 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 de Lulú en actividades sexuales de corte clandestino (*Figura 4*).

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 reconoce que el incesto nunca entró en sus planes –al menos formalmente–, es

9. 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).

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 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.

FUENTES CONSULTADAS

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 Gheebrant, 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 al. (1997). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2ª Ed.
- _____ (2000). *El eros electrónico*. Madrid: Taurus, 2000.
- _____ (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, 1993.
- 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

C, Juan M. (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. "Bigas Luna recreà Lola", *El Món*, 14.02.1986: 39-41.

BEAUMONT, J. F. "Bigas Luna: 'Reborn no es una película americana'", *El País*, 10.05.1981: 31.

"Bigas Luna, un catalán en Hollywood", *La Vanguardia*, s. f.: 43-44.

BONET MOJICA, Lluís. "El cineasta catalán Bigas Luna estrena hoy su film *Renacer*, rodado en Tejas", *La Vanguardia*, 22.06.1983: 56.

CANTERO, Luis. "Bigas Luna está en contra del comercio de ideas religiosas", *El Periódico*, 04.10.1981: 31.

Comíngues, Jorge de. "Bigas Luna rueda en Tejas un film con Francisco Rabal", *El Noticiero Universal*, 03.12.1980: 31.

D. M.. "Francesca Neri protagonizará *Las edades de Lulú*", *El País*, 23.05.1990: 46. "16 maneras de dirigir sexo", *Fotogramas*, LV, (1904), junio 2002: 96.

EFE. "*Las edades de Lulú*, del catalán Bigas Luna, lanza a Francesca Neri en Italia", *El Periódico*, 01.05.1991: 50.

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

_____. "Yo no podría rodar pornografía porque me entusiasma la ficción", *La Vanguardia*, 01.12.1990: 37.

GUARNER, José Luis. "*Lola*", *La Vanguardia*, 06.02.1986: 42.

LLAURADÓ, Anna. "Mis película empiezan donde la realidad acaba'", *Diario de Barcelona*, 13.11.1981: 13.

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

- Ordóñez, Marcos. "La película más cara del cine español estuvo a punto de no estrenarse", *El Correo Catalán*, 23.06.1983: 34.
- ORTEGA Bargueño, Pilar. "Amudena Grandes: 'La etiqueta de escritora erótica fue fácil de soportar'", *El Mundo*, 18.06.2001: 47.
- ROVIRA, Bru. "'Lola es mi primera película dedicada a los sentimientos y a la pasión', dice Bigas Luna", *La Vanguardia*, 22.06.1985: 27.
- TORRES, Maruja. "Bigas Luna estrena en España la película *Reborn*, un 'panfleto a favor de la existencia de Dios'", *El País*, 17.06.1983: 32.
- TUBAU, Iván. "La pornografía-ficció de Bigas Luna", *Diari de Barcelona*, 18.12.1990: s. p.
- VIDAL, Nuria. "Historia de una redención por el sexo", *El Observador*, 06.12.1990: 36.