

LA OTRA PRODUCCIÓN VISUAL DE BIGAS LUNA

Carolina Sanabria

Docente de la Escuela Estudios Generales, Universidad de Costa Rica.

RECIBIDO: 13-11-07 • APROBADO: 21-02-08

RESUMEN

El presente artículo pretende indagar en el período intrafílmico de Bigas Luna. Aparentemente, se está ante una etapa de mutismo, aunque en realidad el director catalán volcó su actividad al trabajo gráfico, dirigida a un público más reducido. El siguiente trabajo ahonda en el otro tipo de producciones visuales –de carácter menos popular– que Bigas Luna desarrolló antes de volver a su período fílmico con el estreno, en octubre de 2006, de *Yo soy la Juani*.

Palabras claves: Bigas Luna • Fotografías • Montaje • Vídeo arte • Pintura • Ordenador.

ABSTRACT

The object of the present article is to examine Bigas Luna's intra-filmic period. Although it is apparently a period of silence, the Catalán director has been concentrating on graphic work aimed at a more restricted audience. This paper explores these other type of visual productions – of a less popular character – which Bigas Luna developed before returning to his cinematographic career with the October 2006 release of *Yo soy la Juani*.

Key words: Bigas Luna • Photography • Montage • Video art • Painting • Computer.

Entre la experiencia de escaso éxito de *Son de mar* (2001) y la más reciente y experimental *Yo soy la Juani* (2006), el famoso cineasta Bigas Luna se sumerge en una voluntaria etapa de inactividad propiamente fílmica, que no visual. En una de las entrevistas, el mismo director de cine catalán había sintetizado que “si hago cine es porque

antes pintaba” (en Spiegel, 14.01.2004: 35); antes de un abandono a la filmografía, se trata de una vuelta a su inquietud de experimentación gráfica, que había tenido sus inicios con la fotografía y que incluye la dirección teatral hasta, finalmente, ampliarse a otras áreas de difusión reciente, como la creación de vídeo arte.

El exceso de *Comedias bárbaras*

A partir de una de las máximas figuras de la dramaturgia española de trascendencia mundial –Ramón María del Valle-Inclán–, Bigas debuta, en 2003, con un monumental montaje: *Comedias bárbaras*, “una visión muy personal” (en Pinter, 30.09.2003: 45), que tenía sus antecedentes más

El resultado, tal y como se presentó, consistía en una ambiciosa propuesta –calificada de “lujosa”, de “fastuoso montaje” (Máñez, 30.09.2003: 46) y de “macroproducción” (de Francisco, 25.09.2003: s. p.)– debido a razones relativas al presupuesto, asignado por la *Fundació Ciutat de les Arts Escèniques* de la Generalitat de València de alrededor de 2.4 millones de euros,

para un evento destinado a clausurar la II Bienal. El monto, sin duda, habría de inferir en la puesta, de un copioso elenco –40 actores catalanes y valencianos encabezados por Juan Luis Galiardo más 50 figurantes– y la utilería –un botafumeiro más grande que el de la Catedral de Santiago, varios animales (seis caballos, tres perros lobo y tres galgos)–, así como de unas portentosas instalaciones: la nave industrial de siderurgia en Sagunt, con sus 10.000 metros cuadrados –de impresionante efecto en la creación de texturas dramáticas–.



Fig. 1. Diseño de Bigas Luna de los personajes principales de la obra teatral *Comedias bárbaras* (2003).

recientes en 1991 con la puesta en escena de otro director teatral no menos polémico, Calixto Bieito, en Edimburgo. En su caso, Bigas trabaja con la adaptación de la trilogía de “Cara de plata”, “Águila de blasón” y “Romance de lobos” (1907-1922), condensada por Pablo Ley –quien redujo las siete horas aproximadas de duración de la versión original a una puesta de alrededor de hora y media–. El mismo Bigas se encargó del diseño de los personajes en un boceto que elaboró para la ocasión (Fig. 1).

Pero acaso lo más destacable haya de rastrear en la fusión transdisciplinaria de las artes: por un lado, la incorporación de la música en directo de Miguel Marín y la Capella de Ministrers; por otro, las obras plásticas del escultor Miquel Navarro –entre las que sobresalían las quijadas o el falo de nueve metros que presidía el escenario a la vez que trasfondo simbólico del montaje (el macho ibérico en permanente estado de erección)–, sin olvidar el soporte digital de los últimos trabajos de vídeo arte desarrollados por los estudiantes del Taller.

Aunado a una exposición de objetos (exvotos) del universo valleincliniano y del mismo director a la entrada de la sala –el llamado Museo Bigas Luna/Valle-Inclán–, se terminaría creando un “bombardeo estético visual” (Pinter, 30.09.2003: 45). Pero aun así, a Bigas no le bastaba y tenía que servirse de un elemento más que, por cierto, había estado presente anteriormente en su filmografía: la gastronomía. De modo que, a la entrada de cada función, los espectadores eran obsequiados con productos de la zona: queso de teta y pan gallegos, vino blanco, orujo y, en alguna ocasión, pulpo –todo lo cual se abocaba a suplir no solo la pulsión visual, sino también oral¹. El exceso descollaba por doquier en el montaje del director catalán, probablemente contagiado por la atmósfera y el espíritu desmesurados de su protagonista, don Juan Manuel de Montenegro.

La reafirmación de la decadencia del macho ibérico

En general, la interpretación de Valle-Inclán afirma una compatibilidad que Bigas Luna reconoce en relación con algunos de sus personajes fílmicos (en Fernández-Santos, 30.09.2003: 28). Es posible que haya pocos directores cinematográficos de la Península cuya trayectoria se adecue de mejor manera a la estética del esperpento –la

realidad degradada, grotesca, sórdida–que el excéntrico escritor pontevedrés había desarrollado a principios de siglo para mostrar la España negra –uno de los ejes que, casi un siglo después, constituye uno de los motivos que han caracterizado el trabajo de Bigas–.

El montaje evidencia un intento de presentar aquella transformación de las pasiones humanas en virtudes estéticas que había llevado a cabo Valle. Este esfuerzo supone, al mismo tiempo, una reactualización de la trilogía ibérica a través de una de las contraposiciones que caracterizan las construcciones duales de Bigas, en este caso, entre la contención implícita en la religiosidad frente a la representación de un mundo dominado por lo pulsional. La presencia latente de la muerte está personalizada por la figura emblemática del macho ibérico en permanente estímulo testicular –que Valle, en su escritura, y Bigas, en su interpretación, abordan desde la ironía–. Su personaje protagónico, el señor feudal, don Juan Manuel de Montenegro, encarna el brutalismo ibérico hasta derivar en su álgido ego, el decadente *allattatore*, que ya no tiene erecciones ni secreciones más que las que gotean de su pene. Es imposible no encontrar un nexo de unión con la trilogía ibérica a partir de la fatalidad del sexo que arrastra a los personajes

–no solo de su protagonista sino, también, a Cara de Plata, a la Pichona, a la casta Sabelita...–. Por eso, tras el enardecimiento que este personaje hace generar a su alrededor y que hasta la escenografía parece secundar, se asiste a su destrucción: al final, don Juan Manuel se arrepiente de sus excesos y termina colgado.

Con el aprendizaje audiovisual y plástico auestas, la reinterpretación de Valle cobra mayor fuerza a la luz de un compendio de claroscuros. Además de representar el lado oscuro, sórdido, esperpéntico de una sociedad que hoy no resulta muy distinta para Bigas, esta sensibilidad se ve remozada por el erotismo, la sensualidad a partir de la presencia femenina –en las *allattrices*, que no se conforman con quedarse en la pantalla, que saltan a la escena teatral para prodigar con su leche –. El montaje lleva a cabo una actualización de la estética y la sensibilidad de Valle desde la mirada –la síntesis del mundo– tan personal de Bigas.

El soporte en vídeo arte

Hacía no muchos años, Bigas Luna había recuperado la actividad de vídeo creación de sus inicios (los vídeos porno *kitsch*) con su participación para el centenario del cine en el homenaje a Lumière con un episodio rodado con la propia

cámara del inventor francés. Más tarde, vuelve de nuevo al uso de esta técnica –que se vería potenciada, como él mismo lo reconoce, por el abaratamiento de los costes de los medios (en García, 09.01.2003)– abocados a producir el soporte complementario de *Comedias Bárbaras*, una serie de vídeos cuya media oscila entre uno y dos minutos de duración. Tales trabajos contaron con la colaboración de doce de los componentes del Taller Bigas Luna de Valencia, uno de los que, desde el 2000, el director dirige, con un propósito expreso de desarrollar la investigación y a la experimentación práctica en el mundo de la narración audiovisual. El material se rodó en A Pobra do Caramiñal (Pontevedra) y en Valencia –“una especie de confluencia entre lo atlántico y lo mediterráneo” (Máñez, 30.09.2003: 46)– desde la base de las dos líneas que han sustentado la producción anterior –lo luminoso y lo lúgubre–, siempre desde sus obsesiones distintivas: la voluptuosidad, el Mediterráneo, las vírgenes, las moscas...

En el cacofónico *Mamador molar*, Bigas introduce uno de los principales aportes de Valle: el esperpento. El vídeo cuenta con un breve texto inicial, a modo de explicación de las imágenes subsiguientes, que reza:

“El mamador molar era un hombre necesario. Viejo, sin dientes, calvo y harapiento, tenía por oficio vaciar los pechos de las penitentes cuando estaban demasiado llenos o endurecidos y la criatura no podía o no quería mamar. Arrodlado delante de la paciente mamaba hasta vaciar los pechos”.

En el desarrollo de las imágenes, tras mostrar a la cámara, desde un primer plano, la ausencia de dentadura, este hombre, dedicado a una suerte de *servicio público*, se dirige a las afueras de una casa donde lo espera una joven que le ofrece su pecho. Resultado del contraste de estéticas –la vejez y la juventud, la fealdad y la hermosura– tan propio de

Bigas, el corto rezuma cierto dejo grotesco que, a su vez, se refuerza con la toma donde, desde un primer plano, se muestra el cubo donde va a caer la leche que el viejo escupe y en el que flotan algunas moscas. Lejos de ser gratuita, la imagen tiene su razón de ser en la unificación de dos *leit-motiv* –la mosca y la leche– pertenecientes respectivamente a dos de las trilogías ibéricas –*Jamon jamón* (1992) y *La teta y la luna* (1994)–, en donde parece recordar que un insecto tan despreciable como la mosca no solo se posa en la porquería, sino en los alimentos más suculentos, como el preciado líquido materno³.

Hay dos vídeos que recuperan una de las dimensiones menos trabajadas, fílmicamente hablando, del director catalán: el fervor religioso. Bigas ya se había acercado al tema, además de *Renacer* (1984), cuando, en 1994, difundió su concepto estético de las *lactatios*, inspirado en la mencionada tradición local de vírgenes. Pocos años después, acepta el encargo del Ayuntamiento de Zaragoza: el diseño de la nueva escenografía de la Virgen del Pilar –hacia la cual llegó a declarar su devoción– (Marín, 11.10.1998: 14). De manera que, consonante con el clima de fervor que destilan los personajes de Valle, hay una vuelta o acercamiento al motivo cristiano, aunque desde un enfoque, si se quiere, dual: *Dolorosa* representa a una virgen que llora ante un corazón de Jesús al que clava espadas en una noche de relámpagos y de truenos. Se trata de la faceta más sombría de esta figura, aquí asociada al dolor y a la muerte, que tiene su contraparte en *Lactatio*, la que amamanta al niño, de carácter más sensual –reñido con la doctrina– y de notable contraste en los usos de colores más claros –la luz del sol que, incandescente, ilumina todo a su alrededor–. Esta virgen es la representación de la vida: la madre nutricia, la contraparte de la otra, de la muerte, la que asiste al dolor de su hijo que es su propio dolor –las dos dimensiones de la existencia–.

Dolorosa y *Lactatio* vendrían a corresponderse con otras dos vídeo creaciones, *Allattatore* y *Allattatrices*, que forman parte de lo que Bigas, en su entrevista a Isabel Pisano, se había referido a “su mitología personal”. Los primeros son una suerte de hombres amamantadores que ya habían aparecido en algunos de sus dibujos (2001: 218) –y cuya primera mención fílmica había sido dada en la imaginación de Tete (cuyo padre “llenaba” de leche a la madre)–: una función que, en su mundo creacional, no es usual que la ejerza un varón. En 1995, la idea se concreta en un pequeño montaje en la Galería Sargentini de Roma, con la escenificación de un *allattatore*. Para este nuevo material, recupera a esta figura, con estética sombría, donde la figura masculina involuntariamente derrama leche en el suelo de ese espacio casi claustrofóbico, de escasa iluminación e invadido de sonidos exasperantes –gritos guturales y golpes metálicos–. Articulado en el contexto de las *Comedias bárbaras*, el *allattatore* adquiere un sentido de lamento, de impotencia, de la virilidad perdida, a la vez que prefigura la suerte de don Juan Manuel.

Con la representación femenina, el tratamiento opera exactamente en dirección contraria. En realidad, Bigas ya había adelantado el concepto no solo desde *La teta y la luna*, sino en otro pequeño montaje también, en 1996, en Roma –esta vez en la Galería Giulia– con siete actrices en la vitrina durante una semana (Pisano, 2001: 218). Se trata de las *allattatrices* –también conocidas como *lactatio*: vírgenes que ofrecen su leche “al mar Mediterráneo; en otras ocasiones la tiran al cielo, o bien se la dan a gente necesitada” (en Pisano, 2001: 217)–. En esta tesitura, el vídeo arte muestra a dos de ellas que, cual ninfas mediterráneas, disfrutaban del mar desde las rocas. Es un día luminoso y soleado, en clara oposición con el encierro de la contraparte masculina. Y en una situación de absoluta amistad, rotundas y felices, juegan a lanzarse leche de sus pechos. El duelo

se convierte en divertimento, y el exceso, en situaciones de jolgorio, justifica el desperdicio.

Por último, *Collar de moscas*, de elaboración anterior, 2002, un pasaje sobre el dolor y el placer, ha sido el primer filme –desde una estética de menor resolución de imagen– que ha realizado Bigas para su difusión por internet (en el NotodoFilm Festival). No solo constituye un *leit-motiv*, sino que es parte de un proyecto experimental actualmente en preparación, *Mouche d’Amour* que viene rondándolo desde tiempo atrás, a partir de los conocidos antecedentes en esta fascinación-horror por las moscas que se manifestaba desde *Jamón jamón*. El corto está basado en una idea de Misia Sert, esposa del pintor Josep Maria Sert. En él, una voz en *off* habla de una amiga suya que sabía coser un collar de moscas vivas engarzándolas de manera tal que no les producía la muerte. Una vez terminado, el constante y desesperado movimiento de sus patitas y de su aleteo, le provocaban, al contacto con el cuello, sensaciones placenteras. Al final del experimento –que Bigas reprodujo con la colaboración de un experto en insectos–, las moscas, por extraño que parezca, salieron volando (Hevia, 14.01.2004: 60).

La creación transdisciplinaria: entre la fotografía, la pintura, el vídeo y el ordenador

En general, se desconoce que la trayectoria cinematográfica de Bigas Luna se ha alternado con otras incursiones en el arte creativo que funcionan como actividad complementaria. La actividad plástica, que ha trabajado en forma ininterrumpida, se remonta al diseño industrial, estudios que inició en los primeros años de su juventud tras haber abandonado la carrera de Economía (Sánchez, 1999: 16). Esta incursión en el mundo del diseño le

llevaría, en 1968, a fundar el Estudio Gris –dedicado al diseño industrial de interiores– con Carles Riart y a trasladar sus primeras inquietudes a filmes como *Bilbao* (1978), definido repetidas veces por él mismo como un homenaje a la mujer objeto. Aun en sus más recientes entrevistas, Bigas no olvida que, en los inicios de su actividad artística, una de las mesas asimétricas de su colección *9 Taules* fue adquirida por Dalí para su colección personal –que actualmente se expone en su Teatre-Museu de Figueres en la habitación de Mae West–.

En el caso de la fotografía, Bigas ha estado al tanto de los últimos avances en innovaciones visuales, como la cámara *Polaroid* –una suerte de antecedente de la cámara digital en cuanto a la instantaneidad de la imagen se refiere– que, pese a que su invención data de 1948, se popularizó en la década de los años setenta, aunque su estética, vista desde hoy, se ligaba a un efecto un tanto *kitsch*. Estas primeras experimentaciones serían decisivas en su entrada al mundo de la cinematografía. De las 200 fotografías *Polaroid* (1975), sobre motivos que iban de lo familiar e íntimo, a lo público y mediático –“un inventario de su cotidianidad”, según Espelt (1989: 38)–, Gubern escribió en el catálogo de introducción que:

“[e]n vez de retratar los palacios del XVIII, las estatuas ecuestres de monarcas magnificentes o verdísimos parques geométricos de la Europa opulenta –que es lo que todo el mundo retrata a pesar de que pueda comprarse en postales policromas o en slides–, Bigas Luna ha compilado los espacios íntimos de nuestra geografía personal, extendida entre el lecho y el mingitorio. Es la visión más insultantemente realista y cotidiana de nuestro propio ser. Y por ello mismo la menos hermosa, ahí reside precisamente toda su grandeza”.

Algunos años más tarde, durante el rodaje de la trilogía mediterránea, Bigas recupera formalmente la actividad fotográfica para exponer una nueva serie

de fotografías –como ya se ha mencionado, con posterioridad recogidas en un lujoso volumen, *Retratos ibéricos*–, donde fija a los equipos de producción de su trilogía mediterránea en diferentes momentos y escenarios, naturales como interiores. Hay fotografías de fotografías, otras son pruebas de vestuario pero todas contienen un dejo de recuperación nostálgica de un lugar y una circunstancia –destinadas a mantener en la memoria un momento que nunca más volverá a ser recuperado–.

La contaminación de lenguajes se repite en ulteriores exposiciones como *Il sesso dei segni* (1996), un conjunto de obras muy personales, esta vez desde textos escritos sobre los que pintaba utilizando técnicas mixtas. Esta exposición permite traslucir *estilemas* más o menos obsesivos que previamente se habían destacado en su filmografía, como las mencionadas *lactatio*, que pasarán, más tarde, a ser representadas por personajes fílmicos, como la memorable Estrellita o –más general– la forma ojival que “es probablemente el más importante de los símbolos, porque todos salimos de una de ellas, el coño materno, y morimos cuando cerramos otra, el ojo” (en Gisbert, 29.11.2002: 52). Es una figura que atraviesa toda su creación cinematográfica, sobre todo en relación con la sexualidad, puesto que comparte similitud con la forma de la vagina (en Llorens y Castillejo, 14.11.1994: 23). Pero las interacciones entre la plástica y el cine no terminan ahí, porque, en ese mismo año (y en ese mismo país), expone *Ci vediamo a Comacchio*, donde se toman, como constante, dos figuras en forma de anguilas que parecen asediar a una mujer (¿el espíritu y la razón?): probable referencialidad a *Bambola* (1996).

La idea de la forma ojival llegaría a trascender *Il sesso dei segni*, porque volvería a materializarse en la exposición *Caras del alma* (1999). Se trata de unos 700 pequeños cuadros que han sido pintados sobre notas de propósitos, la enunciación de un deseo relacionado, en la mayor parte de los casos,

con una actividad cotidiana. Para ello, Bigas se sirvió de diferentes materiales como hojas de árboles, cinta de pintor, cañas, tintas, agua, los cuales, desde la técnica del *collage*, dan como resultado estas formas efectivamente alargadas –que adquieren la traza de rostros a los que la crítica ha visto como la pretensión del “reflejo de un estado anímico” (Vidal, 17.09.1999: 16) o, según las propias palabras del creador, “la representación gráfica de una idea personal sobre la espiritualidad” (en Pisano, 2001: 221-224)–. El procedimiento, lo mismo que *Il sesso dei segni o Ci vediamo a Comacchio*, evoca al que había empleado en los inicios de su actividad plástica con la publicación de “Anotacions. 31 de desembre del 1974” (1975), en la que aplicaba una técnica *collage* sobre ejemplares de diferentes diarios de una misma fecha donde había hecho “varias anotaciones con un rotulador, improvisadas, seleccionando fragmentos de textos, acompañando dibujos e incluyendo alguna nota irónica” (Sánchez, 1999: 18-19). Espelt explica que el método, surgido por un poema dadaísta de Tzara, consistía básicamente en subrayados, flechas y círculos que enfatizaban palabras, frases, fragmentos de texto o imagen como forma de manipular un significado previo que ya, de

por sí, se había visto alterado con la arbitrariedad que suponía la selección y la conexión de diversos diarios (1989: 37).

Pero la obra plástica de Bigas está en constante replanteamiento de sí misma y *Caras del alma* emanaría, a su vez, en lo que poco después se expone bajo el nombre de *Microcosmos* (2002). Este trabajo se desgaja de uno de los cuadros –una de las caras: la correspondiente a la nota escrita en castellano en una calle de Dènia durante las localizaciones de su última cinta, como recordatorio de un personaje de Manuel Vicent (cuya nota reza: “El tonto de Denia va muy limpio y desconecta a placer”)–. Pero en *Microcosmos* se hace derivar en diferentes universos de significación a partir de la sección y ampliación de un fragmento específico que, separado de su contexto –la unidad original–, adquiere otra interpretación semántica. Tal planteamiento contiene todo un trasfondo filosófico leibniziano –la monadología– del que también proviene la idea de la inmortalidad: la mónada o el individuo es la forma concreta en que todo es uno y lo mismo (*Lessing*, 1992: XCV). Es, de hecho, el mismo sentido en que lo presenta Eugenio Trías en el catálogo de la exposición: una evocación plástica de la teoría monádica donde cada trozo

de materia puede expresar el universo en su conjunto. En realidad, el proceso ya procedía de otra disección –previa–, pues la cara en particular (la del Tonto de Denia) está contenida en un compendio más amplio de unidades individuales: las caras del alma, de donde procede.

Con sus últimas exposiciones, hay una vuelta a las raíces de la vida a partir de la combinación entre esencias materiales y tecnologías avanzadas. *Orígenes* (2004) consiste en una selección de doce pinturas en gran formato y doce vídeo creaciones articuladas de acuerdo con la idea de principio, de procedencia, bajo la metáfora del elemento vegetal. Una de las series de vídeos, *Orígenes-Courbet*, está planteada como un homenaje a Gustave Courbet y su cuadro *El origen del mundo* (*L'Origine du Monde*, 1866) –por el cual el mismo Bigas ha reiterado, en no pocas entrevistas, su admiración: *Volavérunt* (1999) también se proponía como un homenaje al célebre óleo (Cabeza, 02.10.1999: 56)–. Son expresiones visuales en las que se concibe el sexo femenino como la representación de donde proviene la vida, como ha manifestado con las evocaciones a los bigotes de Dalí en el pubis, las vinculaciones con la penetración, la maldad simbolizada por las moscas y la menstruación como el origen de

la vida: “son cuatro coños, que son símbolo del origen de todos nosotros” [traducción personal] (en Frisach, 14.01.2004: 38). No resulta casual, en este contexto, que en la siguiente serie de vídeos, haya uno, *Sarrià*, que alude al barrio natal de Bigas. Es un documento gráfico filmado en 1946 con una cámara de 9,5 mm por un vecino que muestra momentos de su bautizo –con lo que constituye su primer registro visual–. Esta misma serie está compuesta, además, por otros vídeos que han sido recuperados –reciclad– de antecedentes artísticos, como *Taules* (1973), *Collar de moscas* (2002) y unas imágenes del propio autor rodando con Gianni Ricci su proyecto en desarrollo, *Mouche d’Amour* (2003). La última serie está constituida por cuatro vídeos pertenecientes al montaje *Comedias bárbaras: Allattatore, Allattatrices, Dolorosa y Lactatio*. Y como los orígenes se asocian con la germinación, las pinturas –elegidas doce de unas trescientas–, de variadas formas y colores, han nacido de su “deseo de contacto con la tierra, olores y la manualidad como contrapunto a mi trabajo con las nuevas tecnologías” (en Spiegel, 14.01.2004: 35). Se trata de unas semillas imaginarias –con las que, de nuevo, hay una coincidencia con la forma ojival– ampliadas y modeladas con tierra, papel y otros materiales cuyo efecto final está dado por el ordenador. La preocupación de Bigas se centra aquí en las raíces del hombre y de la naturaleza, que adquieren la forma de semillas –no en vano constituyen el recurso con el que se suele explicar a los niños el surgimiento de la vida–. Su significación en la cultura es muy rica: reproductoras de vida, eslabón de la seguridad alimentaria pero, también, el lugar donde se almacena la historia y la cultura (Vandana Shiva). La exposición permite retrotraerse a la participación de Bigas, durante los años setenta, en la ya mencionada iniciativa de la Escuela Eina y su preocupación por el entorno.

Orígenes recupera esa preocupación ecológica⁴, presente en los inicios de la actividad artística del director, quien apremia a los alumnos de sus talleres a tener una piedra al lado del ordenador y trabajar en un huerto ecológico, porque la apología de las nuevas tecnologías no está reñida con la tierra, sino que supone una vuelta a los orígenes (Silió, 13.02.2004: 51). Desde una abstracción de la evolución global, integral de su obra a partir de la evolución de sus ejes, Bigas sigue un recorrido evocador de la estructura del relato de Carpentier, “Viaje a la semilla” (1958): la muerte, la sexualidad –en contigüidad con la mujer–, la infancia y el nacimiento. Es una exposición que está muy vinculada con la siguiente, menos de un mes después, *Semillas y orígenes*, que tiene la particularidad de reforzar el mismo sentido desde la enunciación verbal, en el que cada una de las diez pinturas digitales de gran formato incorporan textos de distintas procedencias. Uno de los más significativos, escrito por su primo Jordi Bigues habla de la coincidencia entre los significados de la pepita –entre los que destacan el hipocorístico de un nombre propio, Josefa, y la designación de la semilla de un fruto–. Al fin y al cabo, las semillas se siembran en la tierra, que también es femenina: Gea, la madre, la dadora de vida, el ancla del hombre que lo fija al mundo.

A partir de estas preocupaciones de la tierra como productora de alimentos necesarios para la vida, se articula el último proyecto, *Ingestum*, también multidisciplinar, pero focalizando el interés en sus fluidos: la sangre, el agua y la leche. La exposición invitaba a los asistentes a conocer los trabajos de Masaru Emoto sobre la cristalización del agua o la circulación de su sangre –con un electrocardiograma que mide la velocidad a la que fluye la sangre–, así como volver a un estado materno e inocente con el laberinto de la leche, lo que no deja de ser una vuelta a los orígenes.

Experimentación y multidisciplinariedad

Finalmente, uno de los últimos trabajos de Bigas Luna provendría de la iniciativa de la empresa de cervezas Moritz –cuyo relanzamiento de marca se liga a la promoción de la cultura, obras de arte y financiamiento de actividades afines–. El encargo consistía en un vídeo arte para el espacio que el arquitecto francés Jean Nouvel le estaba diseñando a la empresa en Barcelona. El resultado fue *Gaudir Nouvelle. Espais comuns* (2005), cuya particularidad es la de recuperar el sistema de trípticos panoramas o sistema de pantalla triple de Abel Gance (*Napoleon*, 1927) como búsqueda de transmisión con mayor intensidad de sensaciones paralelas, a la vez como forma de incluir mayor cantidad de elementos pictóricos. Sin embargo, este sistema, asimismo, coincide con los tres espacios temporales en los que el hombre suele dividir una historia que cada vez se percibe más fragmentada y menos lineal –por eso las acciones se desarrollan no solo separadas, sino que, también, aparecen conjuntadas o integradas en una sola acción–. La mosca vuelve a ser recuperada, aunque no solo como elemento diegético, porque el vídeo gira (literal, técnicamente) en torno a la calva perfecta de Nouvel, su reconocida fuente de inspiración –que, junto con Antoni Gaudí, ha sido el arquitecto de una de las obras modernas más distintivas de la ciudad de Barcelona, la torre Agbar (Aguas de Barcelona)–. Sugestivas y suntuosas, las creaciones de ambos apuntan hacia lo más alto –como los castellers y los calçots–, es decir, constituyen lo que se le ha dado por nombre arquitectura vertical, que, asimismo, se ha asociado con la iconografía fálica.

El título propone, además, un ingenioso juego fonético (*Gaudir Nouvelle – Gaudí Nouvel*) que reúne a ambas figuras como emblemas de la tradición y la modernidad, solo que desde un enfoque de la continuidad, puesto que a pesar del

tiempo transcurrido y de la diferencia de estilos, no hay marca de la diferencia o de distanciamiento conceptual. Porque el falo arquitectónico que –desde los rascacielos de Benito González– Bigas tanto ha rechazado, solo recupera su sentido, su razón de ser, cuando viene precedido de una genuina sensibilidad que solo puede provenir del conocimiento de la historia pasada y de la proyección futura de una ciudad, de una sensibilidad y comprensión de las formas culturales de una región. De hecho, el único detalle es que Nouvel no es catalán, como Gaudí: por eso tiene que imbuirse en su cultura, sumergirse y nadar en sus aguas –de ahí su bautismo con leche (de teta) o su instrucción en el juego de la petanca–.

No era la primera vez que Bigas intervenía en una propuesta vinculada a un trazado arquitectónico. En julio de 2002, con motivo de la exposición *Seqüències*, organizada por el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, se elaboró un catálogo de los trabajos más representativos del despacho EMBT de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue. La exposición se complementaba con un vídeo en formato DVD, *Estado de las obras, julio 2002*, elaborado por el taller de Bigas Luna. Con una duración de cerca de 35 minutos, en este material se explicaba, a través del medio visual, el avance de varias obras en el momento de la inauguración. Consistía en once proyectos –presentados como secuencias independientes de un promedio aproximado de unos tres minutos cada uno– que EMTB ha venido desarrollando en diferentes ciudades de Europa⁵ –algunos de los cuales se encuentran en construcción, otros ya han sido acabados y varios de ellos fueron premiados–. La estructuración del vídeo estaba compuesta de una presentación del lugar al cual, a modo de introducción, le seguía una pequeña reflexión escrita por ambos arquitectos, sobrepuesta a las imágenes iniciales de presentaciones de las maquetas, que más adelante se trasladaban

a las obras (en construcción o ya finalizadas), opiniones de promotores, arquitectos colaboradores o la misma Tagliabue. La tonalidad general es predominantemente sepia, con ocasionales planos de colores. La idea sobre la que trabaja Bigas está dada, en primer lugar, por el hecho de que la creación arquitectónica parte siempre de las condiciones del entorno, sean ambientales o históricas. Subraya que el levantamiento de la construcción se ha planificado como una extensión del medio (la playa en el parque de Diagonal Mar), desde la armonía de formas con la naturaleza (las cúpulas de la Biblioteca de Palafróls, el Campus Universitario de Vigo) y manteniendo un respeto por su historia (el Mercado de Santa Caterina, el Ayuntamiento de Utrecht). Y aun cuando la edificación suponga una ruptura con la tradición local –como en el caso de la Escuela de Música de Hamburgo–, no pierde legitimidad porque, como reconoce Egber Kossak, uno de los arquitectos nativos, se trata de edificios extraños, provocadores, necesarios. “Color y luz, conectando el paisaje y la estructura, expresan la energía y la música en un edificio”, se lee en la reflexión inicial de esta última secuencia. La armonía de la creación humana con el entorno no se limita, por tanto, solo a la naturaleza y a la historia, sino que se amplía, en todas las obras, a la energía y a la actividad que el edificio alberga –lo que mantiene la conformidad de interés con la obra plástica más reciente de Bigas–.

Vídeos complementarios

Los nueve títulos rodados en el 2003 fueron trabajos en vídeo arte pensados para soporte del montaje *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, aunque también tienen su propia autonomía. Contaron con la colaboración con los componentes del Taller Bigas Luna de València.

LIBERATA

Liberata la blanca es perseguida por los perros de don Pedrito.

Pasaje de *Cara de Plata*, primera obra de la trilogía *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán.

Dirección: Bigas Luna
 Producción: Natalia de Ancos
 Fotografía: Albert Pascual (blanco y negro)
 Montaje: Sandra Álvaro, David Pérez, Héctor Manteca
 Música: Miguel Marín
 Sonido: Daniel de Zayas, Albert Manera
 Interpretes: Ester Bové (Liberata), Pedro Casablanc (don Pedrito)
 Duración: 2 min 20 s

MAMADOR MOLAR

Hombre sin dientes que vaciaba los pechos de las mujeres con problemas.

Dirección: Bigas Luna
 Producción: Natalia de Ancos
 Fotografía: Albert Pascual (blanco y negro)
 Montaje: Providencia Morillas, Antonio Villarreal
 Música: Miguel Marín
 Sonido: Daniel de Zayas, Albert Manera
 Interpretes: Noelia Solaz (mujer), Antonio Sahuquillo (mamador)
 Duración: 1 min 50 s

LACTATIO

Lactatio o virgen de la leche amamanta al niño Jesús.

Virgen representante de la sensualidad mediterránea.

Dirección: Bigas Luna
 Producción: Natalia de Ancos

Fotografía: Albert Pascual (blanco y negro)
 Montaje: Sandra Álvaro, César Sabater
 Música: Miguel Marín
 Sonido: Daniel de Zayas, Albert Manera
 Intérpretes: Rut Lezcano (Virgen),
 Víctor Barrera (Niño Jesús)
 Duración: 50 s

ALLATTATRICES

Dos *allattatrices* se enfrentan tirándose la leche que sale de sus pechos.

Dirección: Bigas Luna
 Producción: Natalia de Ancos
 Fotografía: Albert Pascual (blanco y negro)
 Montaje: Sandra Álvaro, David Pérez
 Música: Miguel Marín
 Sonido: Daniel de Zayas, Albert Manera
 Intérpretes: Cristina Rodríguez (*Allattatrice 1*),
 Victoria Lepori (*Allattatrice 2*)
 Duración: 1 min 50 s

ALLATTATRICES

Macho ibérico llora su impotencia.

Dirección: Bigas Luna
 Producción: Natalia de Ancos
 Fotografía: Albert Pascual (blanco y negro)
 Montaje: Sandra Álvaro, David Pérez
 Música: Miguel Marín
 Sonido: Daniel de Zayas, Albert Manera
 Intérpretes: Joan Simó (*Allattatore*)
 Duración: 50 s

COLLAR DE MOSCAS

Una chica explica cómo se hace un collar de moscas vivas.

Dirección: Bigas Luna
 Producción: Iñiqui Catalán

Texto: Misia Sert
 Fotografía: Javier Palau (blanco y negro)
 Montaje y
 sonido: Bigas Luna
 Manipulación
 moscas: Javier Palau
 Intérpretes: Montse Palau (manos de mujer),
 moscas de Tarragona
 Voz off: Marta Gill
 Duración: 1 min 7s

MORTAJAS

Reportaje de los años sesenta sobre la procesión de las mortajas en la Poblado Caramiñal. Película cedida por el Museo de Valle-Inclán en la Poblado Caramiñal de autor desconocido.

EL CORDERO

Cordero en descomposición.

Dirección: Doménech Boronat,
 Daniel Diosdado, Trini Picó,
 Elisabet Valadez
 Producción: TBL València
 Fotografía: Doménech Boronat (blanco y negro)
 Montaje
 y sonido: TBL València

Principales exposiciones

Taules
 1973 Sala Vinçon, Barcelona

Taula Marcel Duchamp
 1973 Exposición homenaje a Duchamp,
 Casino de Cadaqués

Habitación rosa

1973 Hogarotel, FAD

9 Taules

1975 Galería Art Net, Londres

200 fotografías Polaroid

1975 Sala Vinçon, Barcelona

Medios alternativos

1976 Fundació Joan Miró, Barcelona

Retratos ibéricos

1991 Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

1992 Museo Barjola, Gijón

1993 Cinemateca de Murcia

1993 Centro de Estudios e Investigación,
FAN, Roma

1996 Casa de Japón, Toronto

Il sesso dei segni

1996 Galleria Santo Ficara di Firenze, Florencia

Ci vediamo a Comacchio

1996 Ex Chiesa de San Romano, Ferrara

Lactatios

1994 Galeria Giulia, Roma

1994 Galeria Sergio Sargentini, Roma

2002 Centre de Lectura, Reus

Va de cine

1997 Galeria Metropolitana, Barcelona

Caras del alma

1999 Galeria Metropolitana, Barcelona

Microcosmos

2002 Sala SGAE, Barcelona

Semillas y orígenes

2004 Galería Senda, Barcelona y FNAC Callao,
Madrid

Orígenes

2004 Galería Senda, Barcelona

Notas

1. Y otro de los orificios, el nasal, se suplía con el olor a cirios, al incienso, a las perreras y a las caballerizas.
2. Planteando una comparación del texto de Valle con su propia obra, Bigas sostiene que “las dos abordan la apología y destrucción del macho ibérico, la destrucción de esta cosa testicular ibérica, y también la búsqueda de la luz a través de la ironía” [traducción personal] (en Para, 28.07.2003: 49).
3. La aparición de las moscas en los filmes de Bigas Luna data de *Jamón jamón*, donde se configuran, como ya se había iniciado con las hormigas, en parte del rico universo daliano que asume Bigas. “No me canso de afirmar que el nivel de calidad de un país se nota en las moscas. Si hay muchas, malo; si hay alguna, existe calidad de vida; si no hay ninguna, fatal” (en Alcoriza, 27.09.1992: 40).
4. Lo cual a su vez remite a su corto Lumière y compañía (1996), en el que una mujer desnuda, con un niño en brazos, coloca su pubis en contacto directo con la tierra.
5. En Barcelona (el Mercado de Santa Caterina, el Parque Diagonal Mar, la Torre de Gas Natural, el Parc dels Colors de Mollet o la Biblioteca de Palafolls), Vigo (el Campus Universitario), Edimburgo (el Nuevo Parlamento Escocés), Utrech (el Ayuntamiento), Venecia (la Universidad de Arquitectura), Hamburgo (la Escuela de Música) y seis viviendas en Amsterdam.

Bibliografía

LIBROS

AYUNTAMIENTO DE MADRID

1987 *Bigas Luna*. Documento mimeografiado.

BIGAS LUNA/ CANALS, CUCA

1994 *Retratos ibéricos*. Madrid: Lunweg.

BORAU, JOSÉ LUIS (DIR.)

1998 *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza.

BRYSON, NORMAN

1991 *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza.

CALABRES, OMAR

1989 *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

CATALÀ, JOSEP MARIA

1993 *La violación de la mirada*. Madrid: Fundesco.

EMBT. MIRALLES, ENRIC / TAGLIABUE, BENDETTA

2002 *Work in Progress*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

ESPELT, RAMON (INTR.)

1989 *Mirada al món de Bigas Luna*. Barcelona: Laertes.

FUNDACIÓN MUNICIPAL DE CULTURA

1992 *Bigas y Luna*. XXX Festival Internacional de Cine de Gijón.

GUBERN, ROMÁN ET ALT

1997 *Historia del cine español*. 2.^a Ed. Madrid: Cátedra.

LESSING, G. E.

1992 *La ilustración y la muerte: dos tratados*. Madrid: Debate.

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.

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.

VICENT, MANUEL

1999 *Son de mar*. Madrid: Alfaguara.

PRENSA

ALCORIZA, LUIS B. "Con Jamón jamón me he vuelto muy descarado". *La Vanguardia Magazine*. 27.09.1992: 38-42.

CABEZA, ELISABET. "Volavérunt es un 'thriller' històric, un divertit viatge al passat". *Avui*. 02.10.1999: 56.

FERNÁNDEZ-SANTOS, ELSA. "Bigas Luna reinventa las Comedias bárbaras". *El País*. 30.09.2003: 27-28.

FONT, RAMON. Documento mimeografiado. s. f.: s. p.

FRANCISCO, ITZIAR de. "Brutalidad ibérica". *El Cultural*. 25.09.2003: s. p.

FRISACH, MONTSE. "Bigas Luna retorna als orígens". *Avui*. 14.01.2004: 38.

GARCÍA, FERNANDO. "Bigas Luna: 'Lo que más me atrae es el bajo coste de la foto digital'" *El País*. Versión digital. 09.01.2003.

GISBERT, PACO. "Bigas Luna desvela en València la receta de su visión del erotismo". *El País*. 29.11.2002: 52.

HEVIA, ELENA. "Com es fa un collaret de mosques vives". *El Periódico*. 14.01.2004: 60.

LLINARES, MÓNICA / Moltó, Daniel. "Bigas Luna". *Imatges*. (22), 2000: 29-37.

LLORENS, ANTONIO / CASTILLEJO, JORGE. "Genio y figura". *Cartelera Turia*. 14.11.1994: 22-25.

MÁÑEZ, JULIO A. "Bigas Luna debuta en el teatro con unas lujosas Comedias bárbaras". *El País*. 30.09.2003: 46.

MARÍN, KARMENTXU. "Bigas Luna, devoto con escapulario". *El País*. 11.10.1998: 14.

PARA, NACHO. "'Estic cansat del negoci del cine'". *El Periódico*. 28.07.2003: 49.

PINTER, ESTER. "Bigas Luna debuta al teatro amb Valle-Inclán". *Avui*. 30.09.2003: 45.

POZO, LEA del. "Las Juanis: antes muertas que sencillas". *La Vanguardia*, Revista. 30.01.05: 1-3.

SILIÓ, ELISA. "Bigas Luna resume en Semillas la unión de la tierra y la tecnología". *El País*. 13.02.2004: 51.

SPIEGEL, OLGA. "Bigas Luna recuerda sus orígenes en una exposición en la Galería Senda". *La Vanguardia*. 14.01.2004: 35.

VIDAL, JAUME. "Una exposición de pinturas de Bigas Luna muestra el lado más íntimo del cineasta". *El País*. 17.09.1999: 16.