

Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas

Paola Bellomi, Claudio Castro Filho,
Elisa Sartor (eds.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

FELIZ QUIEN COMO ULISES HA HECHO UN LARGO VIAJE...:
SON DE MAR O LA POÉTICA CINEMATOGRAFICA DEL DESPLAZAMIENTO
(Whoever, as Ulysses, Has Been on a Long Journey is Happy...: *Sound of the*
***Sea* or the film poetics of displacement)**

DIANE BRACCO

Université de Limoges (Orcid: 0000-0002-1220-7258)

RESUMEN: En 2001 el director español Bigas Luna dirige el drama *Son de mar*, transposición cinematográfica de la novela epónima del autor valenciano Manuel Vicent (1999). A través de unas variaciones hipertextuales sobre la *Odisea* de Homero y la *Eneida* de Virgilio, propone una reflexión sobre el motivo del viaje, entendido en una doble dimensión geográfica y conceptual. Este artículo se propone explorar las declinaciones del traslado a la luz del diálogo que se instaura entre el texto fílmico, vertebrado por la dialéctica salida/regreso, y los referentes épicos subyacentes. De la odisea iniciática del protagonista, significativamente llamado Ulises, al viaje sin retorno de los esposos condenados a la muerte, pasando por las múltiples idas y vueltas de los personajes por el espacio diegético, se analizarán las distintas ocurrencias del desplazamiento cuyas expresiones literales y metafóricas contribuyen a forjar una verdadera poética de la itinerancia. Las representaciones del movimiento y la inestabilidad, asociadas con la isotopía marítima, entran en conflicto con las imágenes de la inmovilidad, asimiladas con la inmutabilidad de la tierra, en un relato fílmico binario donde el director remodela el sustrato mítico: la recuperación de los materiales épicos supone no solo su traslación a otro circuito de significado sino también una metamorfosis que implica la reinterpretación de los hipertextos movilizados, en clave cinematográfica y contemporánea. Al actualizar dichas fuentes antiguas, al entrecruzar las redes visuales y semánticas, Bigas Luna plasma así una mitología del viaje *sui generis*, profundamente anclada en el ambiente mediterráneo del Levante español.

PALABRAS CLAVE: cine español, Bigas Luna, poética, desplazamiento, viaje.

ABSTRACT: In 2001 Spanish director Bigas Lunas directed the drama *Sound of the Sea (Son de mar)*, a cinematic transposition of the eponymous novel by the Valencian writer Manuel Vincent (1999). Using hypertextual variations around *The Odyssey* by Homer and *The Aeneid* by Virgil, the movie explores the theme of the journey, both in its geographical and conceptual dimensions. Through the dialogue that operates between the cinematographic text centered around the dialectic departure/return and the underlying epic references, we would like to explore the various ways in which “transfer” is explored in *Sound of the Sea*. From the initiatory odyssey of the protagonist, significantly named Ulysses, to the multiple comings and goings of the characters in the diegetic space, to the non-return journey of the spouses doomed to death, we will analyse the different occurrences of displacement whose literal expressions and metaphors contribute to forge a true poetics of roaming. The representations of movement and instability, associated with a maritime isotope, conflict with the images of stillness which are assimilated to the land’s immutability in a binary filmic

tale in which the director restructures the mythical substratum. The recuperation of the epic materials implies not only their translation to another level of meaning but also a metamorphosis that implies a reinterpretation of the mobilised hypotexts to adapt them to a cinematographic and contemporary language. Thus, by updating those ancient sources, as well as by interweaving the visual and semantic networks, Bigas Luna gives expression to a *sui generis* mythology of the journey, deeply anchored in the Mediterranean environment of the Spanish Levante.

KEYWORDS: Spanish cinema, Bigas Luna, poetics, displacement, journey.

Son de mar (2001) es una “historia de amor, de naufragios y regresos”, señala la contraportada de la novela que el director español Bigas Luna (1946-2013) llevó a la pantalla en 2001, con guion de Rafael Azcona (1926-2008). Ganadora del premio Alfaguara 1999, la obra literaria de Manuel Vicent (1936) presenta un fuerte carácter visual propicio a la traducción al lenguaje cinematográfico del imaginario mediterráneo creado por el autor valenciano. Aunque la transposición constituye una estrategia creativa recurrente en la trayectoria artística de Bigas Luna¹, el presente artículo no pretende analizar los mecanismos de esta operación de traslación del texto literario al medio cinematográfico, a la que se han dedicado varios estudios², sino que su propósito es centrarse en el largometraje como obra autónoma, independientemente de las especificidades de la obra original y del diálogo que la película mantiene con ella. Me conformaré con señalar que el cineasta catalán retoma globalmente el argumento del libro: Ulises es un joven profesor de literatura clásica que llega a un pueblo de la costa levantina. Ahí conoce a Martina, hija de los dueños de la pensión donde se aloja, y la seduce recitándole versos de las epopeyas clásicas. Pronto se casan y tienen un hijo, Abel. Un día, Ulises desaparece en el mar y es dado por muerto. Desesperada, Martina contrae matrimonio con un antiguo pretendiente, el millonario Alberto Sierra. Tras diez años de errancia, Ulises resurge en la existencia de Martina y ambos reanudan la relación interrumpida, hasta que deciden huir juntos por el mar. Pero su embarcación, previamente sabotada por Sierra, se hunde y ambos perecen en alta mar.

Bigas Luna elige evacuar en su película la cuestión del enigma de la identidad de Ulises, alrededor de la cual se articula la intriga en la novela. La problematización identitaria da paso, en la pantalla, a la representación de un amor idealizado entre el viajero y su mujer, representación que echa sus raíces en el sustrato mítico de las epopeyas antiguas. De hecho, las amplias redes visuales

¹ Es la quinta vez que adapta una novela tras *Tatuaje* (1979; Manuel Vázquez Montalbán), *Las edades de Lulú* (1990; Almudena Grandes), *La camarera del Titanic* (1997; Didier Decoin) y *Volavérunt* (2000; Antonio Larreta).

² Consúltense al respecto las siguientes publicaciones: Sanabria 2009: 211-226; 2010: 107-112. Sobre la transposición del componente erótico, véase el siguiente artículo: Malpartida Tirado 2012: 175-196.

Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje...:
Son de mar o la poética cinematográfica del desplazamiento

y semánticas desplegadas por el cineasta se polarizan en torno al motivo de la itinerancia, en un relato fílmico constelado de referencias más o menos explícitas a la *Eneida* de Virgilio y a la *Odisea* de Homero. De las expresiones de la movilidad en la diégesis a la migración de los materiales hipotextuales a un nuevo circuito de significado, se tratará precisamente de interrogar estas variaciones sobre el desplazamiento, examinando el diálogo que se establece entre la ficción fílmica y los referentes épicos que la alimentan.

“HAY UN CAMINO MUY LARGO QUE TODO EL MUNDO RECORRE SIN SABER NI CÓMO NI CUÁNDO”: VARIACIONES SOBRE EL DESPLAZAMIENTO



[Fotograma A]

Es fundamentalmente en el personaje de Ulises donde la isotopía de la itinerancia, piedra angular del texto fílmico, encuentra su encarnación más significativa. Al explicitar la identificación del protagonista con el famoso héroe griego, la onomástica plantea de entrada el nomadismo como la característica esencial del joven profesor, lo que corroboran en la pantalla las primeras imágenes que siguen a los títulos de crédito iniciales: los picados y planos de conjunto sucesivos de la carretera, las huertas y los acantilados del litoral mediterráneo (**fotograma A**) constituyen el contracampo de Ulises, quien contempla el paisaje desde el autobús que le conduce hacia la localidad donde le espera su futuro puesto de docente. Nunca se desvelan los orígenes del personaje, pintado como un ser sin raíces que rechaza cualquier forma de sedentarización y, por tanto, asociado de

entrada con una dinámica de desplazamiento. De ahí que no sea sorprendente que al llegar no busque alojamiento fijo sino que prefiera ocupar durante una temporada indeterminada una habitación en la pensión de los padres de su futura esposa Martina. Es precisamente a partir del momento en que se instala con ella, embarazada, en un piso recién construido cuando decide adquirir un barco, aspiración sintomática de una irreprimible ansia de movimiento. A los pocos meses del nacimiento de su hijo, rápidamente asfixiado por la tranquilizadora estabilidad de la cotidianidad familiar, desaparece en el mar a bordo de su embarcación durante una tormenta. Una década después, le revela a Martina que, en realidad, había huido, seducido por las sirenas de la infidelidad, para reunirse con otra mujer en un yate. Este largo errar de resonancias homéricas constituye una verdadera trayectoria iniciática y hace eco al análisis simbólico propuesto por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant:

[E]l viaje simboliza [...] una aventura y una búsqueda, que se trate de un tesoro o de un mero conocimiento, concreto o espiritual. Pero esta búsqueda, en el fondo, no es sino [...] una huida de sí mismo. (Chevalier y Gheerbrant 1969: 1029)³

En el caso que nos ocupa, la huida por el mar es necesaria a la construcción identitaria de Ulises y, al término de su búsqueda, a la toma de conciencia de que está unido a Martina por un vínculo que ni el tiempo ni el espacio pueden alterar (“he cruzado todos los océanos de este mundo para saber que no puedo vivir sin ti”). De manera general, todos los desplazamientos del personaje masculino se inscriben en una dinámica de continua ida y vuelta, dinámica que atraviesa toda la película y se manifiesta también bajo formas más condensadas y anecdóticas, como el viaje de novios a Valencia, o los trayectos en coche que efectúa a diario Martina entre su hogar y el piso donde esconde a Ulises tras su retorno. Es de notar en este último ejemplo la inversión del esquema homérico ya que es el viajero quien espera la vuelta de su amada y se encuentra en una situación de pasividad e inercia.

Estas expresiones literales de la movilidad se prolongan a través de las ocurrencias simbólicas del desplazamiento que enriquecen el amplio tejido isotópico que recorre el espacio fílmico. La expresión del deseo y del ímpetu amoroso que animan a ambos protagonistas, central en un relato teñido de erotismo, es regida por este mismo principio del movimiento. A la horizontalidad de las peregrinaciones marítimas de Ulises se contraponen la verticalidad que preside los encuentros íntimos de la pareja, en una lógica ya descendente (es en una cueva, lugar mítico con evidentes connotaciones sexuales, donde se unen por primera

³ La traducción de todas las citas en francés es de la autora.

vez), ya ascendente (tras el regreso de Ulises, Martina tiene que subir cada día la escalera del edificio deshabitado en cuyo ático ha encerrado a su primer marido). En este último caso, el fundido encadenado de los planos de la escalera filmada en picado vertical (**fotograma B**), articulados con los primeros planos de los pies de la mujer subiendo los peldaños y las imágenes de los amantes reunidos, desempeña una función iterativa y sugiere que la unión carnal es el término de un laborioso itinerario cotidiano recorrido incansablemente por Martina.



[Fotograma B]

En los episodios eróticos más explícitos, Bigas Luna profundiza aún más en la asimilación entre encuentro amoroso y viaje simbólico: los amantes se encaminan juntos hacia un doble arrebató mental y corporal, propiciado por el poder de encantación de los versos épicos que Ulises recita al oído de Martina. En otras palabras, ese ascenso diario de la esposa abandonada para juntarse con su antiguo marido materializa en cierto modo un viaje hacia el ayer, hacia ese placer olvidado que aliaba el deleite de los sentidos con la fruición del relato, ambos ausentes de su segundo matrimonio.

Sin embargo, es sin duda en las representaciones del espacio marino donde los motivos del periplo y del desplazamiento encuentran el mejor terreno para desplegar plenamente su simbolismo. La isotopía del movimiento se enlaza estrechamente con la del mar, convocado de entrada por el título de una cinta que no deja de oponer el impetuoso mundo neptuniano con el inmutable universo terrestre.

UN RELATO FÍLMICO BIPOLARIZADO: EL CONFLICTO ENTRE MAR Y TIERRA

Las redes de imágenes y significados producidas por el motivo del desplazamiento configuran una estructura fílmica binaria, articulada en torno al enfrentamiento

entre mar y tierra. Esta dicotomía geográfica se encarna en los dos personajes masculinos a los que Martina concede sucesivamente su mano, Ulises, figura de movilidad identificada con el *leitmotiv* marino, y Alberto Sierra, constructor inmobiliario profundamente anclado, por su apellido y profesión, en lo mineral y lo permanente. La tipificación de ambos hombres refuerza esta rivalidad, visualmente reflejada por la composición de algunos planos, donde la profundidad de campo permite disociar los términos respectivamente asociados con el uno y el otro (**fotograma C**). A la búsqueda existencial de Ulises, intelectual de condición precaria, sediento de cambio y movimiento, se oponen las preocupaciones materialistas y el afán de estabilidad del hombre de negocios, el cual corteja a Martina con una constancia inquebrantable prometiéndole la seguridad económica y una casa lujosa. Esta antítesis entre, por un lado, el mundo de la especulación y del dinero y, por otro lado, el de las letras y la imaginación, se plasma verbalmente mediante una agudeza de Martina: el personaje femenino juega con el desdoblamiento semántico del verbo “contar” para denigrar las ambiciones financieras de Sierra (“contar dinero”) frente a los talentos de narrador de Ulises (“contar historias”).



[Fotograma C]

Este hiato es acentuado por el conflicto visual entre las imágenes del litoral urbanizado, controlado por el hombre, y los planos generales del Mediterráneo (**fotogramas D-E**), contrapunto de las piscinas del millonario. En las antípodas de estos espacios acuáticos cerrados, que confinan todo desplazamiento —y donde no por casualidad Sierra cría un caimán⁴, animal de aguas estancadas—, el mar

⁴ El reptil es una señal de mal agüero y presenta una evidente función psicopompa ya que

Feliz quien como Ulises ha hecho un largo viaje...:
Son de mar o la poética cinematográfica del desplazamiento

aparece como un territorio infinito y mudable, lugar de continuas metamorfosis cuya riqueza simbólica Chevalier y Gheerbrant sintetizan de la siguiente forma:

Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, el mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realizaciones formales, una situación de ambivalencia, que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede terminar bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez la imagen de la vida y la de la muerte. (Chevalier y Gheerbrant 1969: 623)

Efectivamente, en la película el mar se impone como ese espacio de indeterminación y transición donde se aventura el protagonista, en un momento de crisis existencial, a fin de escapar de la invariable rutina en que el trabajo, el matrimonio y la vida de familia le han encerrado. Regenerado al cabo de diez años de errancia por los océanos, el desaparecido, cual espectro surgido del inframundo, regresa, provocando la reactivación de los recuerdos del pasado y el renacimiento de los sentimientos reprimidos por la esposa abandonada. De ahí que se pueda contemplar el mar en este largometraje como un lugar intrínsecamente ambivalente donde se enfrentan constantemente los dos polos de la dialéctica desaparición/(re)aparición.



[Fotograma D]

el esbirro de Sierra lo esconde en el barco sabotado. Quizás se pueda relacionar el animal con las serpientes mitológicas que surgen del mar para ahogar al yo poético en los versos recitados por Ulises. En función de su propio bagaje referencial, el espectador puede detectar también una posible referencia a la historia de Laocoonte y a las serpientes gigantes que emergen de las aguas para matarle a él y a sus hijos.



[Fotograma E]

Esta turbadora dualidad que impregna la diégesis se extiende asimismo a las estrategias discursivas desplegadas por Bigas Luna, como ilustra de modo significativo la recurrencia del procedimiento transitorio del fundido encadenado. El director elabora una verdadera retórica de la fluctuación que se plasma en la pantalla desde la secuencia inicial de los títulos de crédito, mediante la concatenación de planos marinos captados por la cámara, a flote en la superficie del agua, ya emergida, ya sumergida (**fotograma F**). Se integra el *leitmotiv* acuático a la isotopía de la movilidad, que explota el régimen de movimiento propio de la percepción líquida tal y como la analiza Gilles Deleuze (1983: 112) en su obra *La imagen-movimiento*: “El agua es el medio ideal para extraer de él el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo: de ahí su importancia óptica y sonora en las búsquedas rítmicas”. Bigas Luna declina esta naturaleza movediza del agua insertando también a menudo en el continuo filmico imágenes de las olas que se superimprimen y se desvanecen en la pantalla, según una cadencia visual que evoca la regularidad del oleaje, mientras el “sonido del mar” —anunciado en el título— que se oye a lo largo de la película alimenta a nivel sonoro dichos efectos rítmicos. Estos procedimientos —que Deleuze llama “reumas”, o sea signos de la imagen-percepción— contribuyen a pintar el mar como un oscilante territorio del entredós donde coexisten vida y muerte. El plano final de los cadáveres de Ulises y Martina que se animan en las camillas de la morgue, progresivamente sumergidas por las olas, es al respecto significativo (**fotograma G**): esta última imagen sella la inscripción en el mundo neptuniano de la tensión entre vida y muerte, reflejada por la unión de Eros y Tánatos literalmente encarnada por el abrazo de los difuntos esposos.



[Fotograma F]



[Fotograma G]

Bigas Luna explota esta ambivalencia simbólica del espacio marino susceptible de resucitar o, al contrario, de engullir a los humanos, planteándolo en parte como un lugar de paso entre dos mundos. Para ello, se apropia especialmente del motivo de la embarcación, “símbolo de una travesía cumplida ya por los vivos, ya por los muertos” (Chevalier y Gheerbrant 1969: 108-109). Cabe señalar que, en el filme, siempre es hacia la estancia de los muertos donde el barco conduce a sus pasajeros. La huida inicial de Ulises significa en efecto su desaparición del mundo de los vivos, oficializada en el funeral financiado por Sierra, después de que su barca ha sido encontrada destrozada en las rocas. El regreso del presunto difunto, más adelante, constituye el punto de partida del viaje hacia el pasado que emprenden Ulises y Martina, viaje materializado en el episodio final por la huida de la pareja reunida: en un intento de actualización de ese tiempo remoto, ambos embarcan a bordo del “Son de mar” —nave que da su nombre a la película—, vestidos con sus trajes de boda, pero perecen tragados por el Mediterráneo, víctimas de la venganza de Sierra. De hecho, la secuencia pone literalmente en imágenes los versos citados al principio del filme por Ulises. Se trata de un fragmento de una oda de Horacio que cobra todo su sentido a la luz de este infausto desenlace: “Adondequiera me precedas, los dos iremos, ambos iremos, caminantes dispuestos a hacer juntos *el viaje sin retorno*”. A través de esta última ocurrencia del viaje, sinónima de desaparición irreversible, de ida simple para el más allá, por parafrasear al poeta, el director catalán reactiva el simbolismo mortífero que cobra a veces el motivo de la embarcación: la nave se vuelve ataúd en esa secuencia trágica de naufragio donde los cuerpos de Ulises y Martina se hunden en los abismos, mientras se oye el sonido extradiegético de unas funestas campanas.

El relato se cierra así con las imágenes que lo habían inaugurado: las de un cadáver que flota en las aguas del mar. Esta estructura cíclica invita a ver en el mar, a fin de cuentas, más que un mero lugar de paso: desde el principio de la película, se sugiere en realidad una confusión total con la estancia de los muertos, antítesis del mundo terrestre de los vivos al que pertenece Sierra: “Dile a Martina que ella escoja: o vuelve con los vivos o se queda con los muertos”, declara el hombre de negocios, amenazante, antes de que Ulises suba con su esposa al barco saboteado. La representación cinematográfica del “Son de mar” como medio de paso hacia el Otro Mundo actualiza asimismo, cómo no, la iconografía del Hades y los ríos infernales en la mitología grecorromana: tras la embarcación mortífera de los amantes se perfila en filigrana la barca de Caronte, guía de las sombras errantes de los difuntos, y las aguas del inframundo, explorado entre otros por los héroes Ulises y Eneas en las dos epopeyas cuya sombra intertextual flota por encima de la ficción.

El caso es que las declinaciones diegéticas y fílmicas de la itinerancia y del movimiento que irrigan el relato fílmico hunden sus raíces en un sustrato mítico del que la *Odisea* y la *Eneida* son los dos principales referentes. Bigas Luna saca

de este fondo icónico común esquemas y figuras claramente identificables por el espectador. La transferencia de dichas fuentes míticas a un nuevo contexto de significación constituye precisamente el último prisma a través del que se puede examinar la noción de desplazamiento en el filme de Bigas Luna, enfocándola desde una perspectiva textual.

MIGRACIONES TEXTUALES: DE LOS REFERENTES MÍTICOS A LA MITOLOGÍA BIGASLUNIANA

A semejanza de la novela que ha dado origen a la película y que excluyo voluntariamente de las siguientes consideraciones⁵, el espacio filmico está poblado de reminiscencias míticas cuyo principal vector es el propio Ulises, no solo por el universo épico convocado a través de su nombre sino también por su oficio. Las reiteradas menciones verbales a las obras de poetas antiguos como Virgilio, Homero u Horacio se justifican plenamente por la formación intelectual del profesor de letras clásicas, a la par que inducen al espectador a buscar en la mitología grecorromana una clave de interpretación del mundo diegético. El análisis de la funcionalidad de las referencias, a veces explícitamente insertadas en los diálogos por medio de la cita literaria, otras veces más subterráneas, permite aclarar la dinámica de desplazamiento textual que preside la plasmación de la ficción fílmica: el director procede a la transcontextualización de los materiales épicos, trasladados a un medio visual —el cine— y a la España contemporánea.

De entrada, la relación entre los futuros esposos se va tejiendo bajo los auspicios de una superposición de hipotextos (Genette 1982: 13) que remiten a los orígenes orales de la epopeya, a la vez que prefigura el destino de los personajes. Desde el primer encuentro en el restaurante de la pensión, se entrecruzan dos fuentes antiguas ya que es leyendo en alta voz versos de *La Eneida* como Ulises, heredero de las dotes de narrador del aventurero homérico, seduce a Martina: “El héroe Eneas y la hermosa reina Dido, herida de amor, se preparaban para huir juntos al bosque. La diosa Juno les dijo: ‘allí en una cueva estaré yo presente para unirlos en un lazo muy fuerte’”. Se crea aquí un evidente juego de ecos entre la ficción fílmica y el poema de Virgilio: a semejanza de Eneas y Dido, la pareja consume por primera vez su amor naciente en una gruta, después de que Ulises le ha recitado a Martina otro fragmento de *La Eneida*, detonante y vía de expresión de la pasión amorosa. De paso, la carga erótica de la acción performativa del cuentista Ulises reactiva el poder hipnótico de la poesía épica, originalmente caracterizada por su oralidad: el historiador Jean-Pierre Vernant recuerda al respecto que, antes de ser fijada por los poetas antiguos, fue “compuesta y cantada delante de los oyentes por generaciones sucesivas de

⁵ Sobre la presencia intertextual de *La Odisea* en la novela de Manuel Vicent, véase el siguiente artículo: Fernández y Balverde 2003: 143-166.

aedos inspirados por la diosa Memoria (*Mnēmosunē*)” (Vernant 1999: 10). De alguna forma, Ulises se convierte en un aedo capaz de cautivar y enamorar a su oyente contándole de memoria episodios mitológicos de las epopeyas, antes de cada unión carnal. A nivel extradiegético, resuena a lo largo de la película su voz en *off* declamando los versos anteriormente citados en la diégesis: la repetición narcótica de dichos versos, conjugada la mayoría de las veces con las imágenes del oleaje que puntúan el relato filmico, tiende a hechizar al propio espectador, a la vez que desempeña una función narrativa, invitándole a relacionar las acciones de los personajes con los hipotextos convocados.

La referencia a Dido, por ejemplo, en el pasaje mencionado no es anodina dado que ya presagia, en ese punto del relato, la triste suerte de Martina, abandonada por su marido más adelante, al igual que, en el cuarto canto de la *Eneida*, la reina de Cartago es dejada por su amante Eneas, obligado por los dioses a proseguir su viaje hacia la península itálica. Del mismo modo que el protagonista combina las características de los dos héroes del viaje, Ulises y Eneas, tres modelos mitológicos femeninos se confunden en el personaje de Martina⁶. El Ulises de Bigas Luna encuentra en su joven esposa no solo la proyección actualizada de Dido sino también la de la Penélope homérica. Pero Martina, a pesar de su profunda aflicción tras la desaparición de su marido, no se suicida como la desconsolada Dido, ni tampoco demora el momento de casarse con uno de sus pretendientes, tejiendo como Penélope. Su precaria situación económica, aunada a la presión de sus padres, le impide mantenerse en la voluntaria espera y la lleva a contraer matrimonio con su antiguo pretendiente, Alberto Sierra, el cual cría al hijo de ella como propio. A estas dos figuras modélicas dominantes se agregan los rasgos de la ninfa marina Calipso, reina de la isla de Ogiigia, que, en *La Odisea*, secuestra a Ulises en el lecho de amor durante siete años hasta que recibe el mensaje del dios Hermes de dejarlo ir. La síntesis que propone el historiador Jean-Pierre Vernant del poema de Homero permite apreciar en la película la analogía entre el piso valenciano deshabitado donde Martina oculta y encierra a su primer esposo, para que nadie le vea, y la cueva de Calipso —cuyo nombre procede del verbo griego *kaluptein*, “ocultar”—, lugar atemporal donde la ninfa retiene al héroe contra su voluntad (Vernant 1999: 141). En el filme, el viajero reducido a la inercia se cansa también de la pasión carnal y expresa su deseo de poner fin a su cautividad⁷ pero, a diferencia de su antecedente homérico, se lleva a su carcelera.

⁶ Para un análisis profundizado del personaje de Martina en la película, véase Hafter 2008: 263-274.

⁷ Lo hace mediante la inserción en el diálogo de una referencia a una fuente cuentística indeterminada, narrándole a Martina la historia de amor de una princesa que retuvo a un viajero en un sótano sin puertas ni ventanas. El procedimiento de *mise en abyme* evidencia la relación especular que mantiene el cuento con la ficción filmica.

Ya se ha mencionado también el paralelismo evidente que existe entre el periplo del profesor y la odisea del héroe griego. Se pueden detectar varios elementos en la diégesis que refuerzan la conexión entre la materia mitológica en el hipotexto poético y el hipertexto filmico. A imagen y semejanza del Ulises antiguo, seducido por otras mujeres como Calipso o la maga Circe, el personaje de Bigas Luna, como ya se ha señalado, no es un parangón de fidelidad: se deja tentar por una modelo, conocida en una fiesta, y huye con ella porque se siente de alguna forma fagocitado por el amor ciclópeo de su esposa. A los diez años de su misteriosa partida, Martina cree que su marido ha regresado de la muerte, como el personaje de Homero que retorna salvo del Hades (“Tú no existes, estás muerto”). De paso, la apariencia sucia y descuidada del recién llegado recuerda la del Ulises homérico, el cual se presenta en la epopeya como un mendigo, guardando celosamente el secreto de su identidad a fin de averiguar la situación de su palacio, y va siendo reconocido poco a poco por sus allegados.

No obstante, a la vez que se apropia de los personajes mitológicos para remodelarlos y mestizarlos, Bigas Luna reinterpreta y metamorfosea libremente los elementos narrativos de la trama original: su protagonista no es un héroe que recupera sus derechos legítimos a reinar sobre su patria, matando a todos los pretendientes de su mujer y restableciendo la estabilidad original, sino que es más bien un antihéroe, un espectro del pasado que se mantiene en la tierra de nadie materializada por la urbanización desocupada, fuera del tiempo, donde se esconde. Ni siquiera intenta reconquistar su sitio en el hogar abandonado o conocer a su hijo Abel, evidente proyección deformada de Telémaco. Al contrario del hijo mitológico, que lucha contra los pretendientes de su madre y viaja en busca de noticias de Ulises, Abel ignora por completo la existencia de su padre biológico y, con diez años, comparte con su padre de adopción la obsesión por el dinero.

Aunque se podría profundizar más en el examen de estas filiaciones en un marco de reflexión más amplio, los ejemplos mencionados ya ilustran el doble proceso de absorción y transformación propiamente posmoderno del que son objeto los hipotextos clásicos en el espacio hipertextual de la cinta. Bigas Luna se apropia de diferentes fuentes y las entrecruza, jugando entre persistencia y actualización de figuras y episodios mitológicos cuyos contornos redefine para insuflarles un significado inédito, una nueva sustancia, dentro de su propia creación. Como trasfondo geográfico de las epopeyas antiguas, el espacio mediterráneo constituye un punto de articulación esencial entre este sustrato mítico y el universo cinematográfico del director catalán, profundamente arraigado en dicho espacio, como lo afirmó él mismo con ocasión del estreno de *La camarera del Titanic*: “Soy [...] normediterráneo. Es un mar al que le debo mucho; mis cualidades y mis defectos son propios de una persona

mediterránea, y por eso me gusta reivindicarlo como símbolo”⁸. Dicho de otro modo, el mundo mediterráneo constituye un pilar de la cosmovisión bigasluniana, pregnante desde la época de sus primeros largometrajes, a finales de los 70. Aunque este proceso de apropiación y reciclaje referencial se inscribe de lleno en las problemáticas creativas de la posmodernidad, de la que Bigas Luna es un eminente representante en el paisaje cinematográfico español, nos parece necesario precisar que la parodia y la ironía típicamente posmodernas (Hutcheon 1985) patentes en algunas de sus otras películas, por ejemplo en su famosa “trilogía ibérica” (Pisano 2001: 181-224) —*Jamón Jamón*, *Huevos de oro* y *La teta y la luna*— están mucho menos presentes en su adaptación de *Son de mar*. Esta película se arraiga en una tradición clásica de la que el realizador se adueña para concebir su propia poética de la inestabilidad y ponerla al servicio de la puesta en escena de un amor agitado, en un ambiente genuinamente mediterráneo. Al situar el punto de partida y el término de la odisea de su personaje en el Levante español, Bigas Luna desplaza el foco espacial grecorromano de los poemas de la Antigüedad hacia la península ibérica. Desarrolla especialmente un amplio espectro de imágenes totémicas de la costa oriental, focalizando puntualmente su cámara en los paisajes naturales (el mar por supuesto pero también los acantilados, las grutas, la vegetación, las huertas) y los productos gastronómicos (el pescado, los cítricos), forjando así la representación de una verdadera Ítaca levantina.

Por lo tanto, la transcontextualización de los referentes clásicos y su injerto en el tejido textual fílmico desembocan en la elaboración de una forma de mitología cinematográfica, propia del director, que bebe de las fuentes de diversas representaciones míticas. Estas proceden del imaginario universal y se trasplantan al universo icónico y simbólico de un creador que explora, a través de su creación, las raíces mediterráneas de su obra y de su propia identidad.

En conclusión, se puede afirmar que Bigas Luna, a la manera de Penélope, urde una amplia tela isotópica que desborda las fronteras de la diégesis, tejiendo una relación de continuidad entre, por una parte, las declinaciones narrativas y discursivas del desplazamiento y, por otra parte, las transferencias textuales que presiden la plasmación de la ficción fílmica. La recuperación de los materiales épicos supone no solo un traslado a otro circuito de significado sino también una metamorfosis que implica el remodelado de los hipotextos movilizados. Esta reinterpretación de los motivos de la aventura itinerante y del retorno al hogar muestran cómo circula esa “semilla inmortal” que constituyen, para Jordi Balló y Xavier Pérez (1995), los argumentos universales en el cine: la materia mítica se transporta, se modifica y se adapta a contextos inéditos y a nuevos destinatarios

⁸ Declaración de Bigas Luna en el dossier de prensa de *La camarera del Titanic*, Cine Renoir-Princesa, 24 de octubre de 1997.

susceptibles de apreciar sus variaciones. La mitología cinematográfica forjada por el director, quien revisita en otras películas varios arquetipos míticos relacionados con el amor, la identidad o la creación artística (Merlo 2001: 73-94), recuerda que el séptimo arte, al actualizar las narraciones fundamentales de la historia de la cultura, es el gran fabulador de nuestro tiempo.

FILMOGRAFÍA

- Bigas Luna, José Juan (1976), *Tatuaje*, España, José Juan Bigas Luna, 85 minutos.
- (1978), *Bilbao*, España, Fígaro Films / Ona Films, 95 minutos.
- (1979), *Caniche*, España, Fígaro Films, 87 minutos.
- (1981), *Reborn / Renacer*, España / Estados Unidos / Italia, D.P. Films, 105 minutos.
- (1986), *Lola*, España, Fígaro Films, 101 minutos.
- (1987), *Anguish / Angustia*, España / Estados Unidos, Samba P.C. / Luna Films, 93 minutos.
- (1990), *Las edades de Lulú*, España, Iberoamericana Films Internacional / Apricot, 94 minutos.
- (1992), *Jamón Jamón*, España / Italia, Lolafilms, 94 minutos.
- (1993), *Huevos de oro*, España / Italia / Francia, Lolafilms, 95 minutos.
- (1994), *La teta y la luna*, España / Francia, Lolafilms / Cartel / Hugo Films, 90 minutos.
- (1996), *Bambola*, España / Italia / Francia, Star Line Tv Productions / Rodeo Drive, 92 minutos.
- (1997), *La camarera del Titanic*, España / Italia / Francia, UGC Images / Mate Producciones / Rodeo Drive, 101 minutos.
- (2000), *Volavérunt*, España / Francia / Italia, Mate Producciones / UGC Y. M., 99 minutos.
- (2001), *Son de mar*, España, Lolafilms, 99 minutos.
- (2006), *Yo soy la Juani*, España, Manga Film, 90 minutos.
- (2010), *Di Di Hollywood*, España, El Virgili Films / La Canica Films / Malvarrosa Media, 90 minutos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegre, Luis, Barreiro, Javier *et al.* (1999), *Bigas Luna: la fiesta de las imágenes*. Huesca: Alberto Sánchez Millán (ed.).
- Bigas Luna, José Juan (1997), *La camarera del Titanic* (dossier de prensa), Cine Renoir-Princesa.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier (1995), *La llavor immortal: els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries.
- Casas, Quim (2001), “*Son de mar*, passió devoradora y minimalisme mediterrani”,

El Periódico, 10 de junio: 2.

- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1969), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Éditions Jupiter.
- Deleuze, Gilles (1983), *I. L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Durand, Gérard (1994), *Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier.
- Fernández, Clara y Balverde, Gerardo (2003), “Las vueltas de Ulises: el feliz naufragio del lector en *Son de mar* de Manuel Vicent”, *Círce*, 8: 143-166.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hafter, Evelyn (2008), “Tras las huellas del guionista. La mirada de Rafael Azcona sobre Martina en *Son de mar*”, *Olivar*, 12: 263-274.
- Homero (1988), *Odisea* (edición de José Luis Calvo). Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York/London: Methuen.
- (1989), *The Politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- Malpartida Tirado, Rafael (2012), “El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna”, *AnMal Electrónica*, 32: 175-196.
- Merlo, Philippe (2001), “Du texte à l'écran: le retour aux ‘muthos’”, in Berthier, Nancy, Larraz, Emmanuel, Merlo, Philippe y Seguin, Jean-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 73-94.
- Muñoz, José Luis (2001), “El arte del erotismo”, *DT*, julio/agosto: 180-181.
- Pisano, Isabel (2001), *Bigas Luna sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid. Sociedad General de autores y editores.
- Sanabria, Carolina (2009), “Regreso al mediterráneo en la cinematografía de Bigas Luna”, *Espiga*, 18-19, enero-diciembre: 211-226.
- (2010), *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona: Laertes.
- Sánchez Costa, Joan Josep (2001), “Bigas Luna retrata un triángulo amoroso”, *El Periódico*, 2 de junio: 7.
- Vernant, Jean-Pierre (1999), *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*. Paris: Seuil.
- Vicent, Manuel (1999), *Son de mar*. Madrid: Santillana.
- Virgilio (2005), *Eneida* (versión de Rafael Fontán Barreiro). Madrid: Alianza.