

## AMBIVALENCIA, PERFORMATIVIDAD Y NACIÓN EN LA TETA Y LA LUNA DE JOSÉ JUAN BIGAS LUNA

Alfredo MARTÍNEZ EXPÓSITO

University of Queensland

Un primer plano de los ojos muy abiertos de Tete que, en la oscuridad, espía el apasionado coito de sus padres, desemboca en una escena nocturna de mar y luna. *“Mi abuelo en la playa, nos pasábamos horas y horas mirando a la luna. Ella sí que me entendía”*. Tete, en su tumbona, deja correr su fantasía infantil y habla a la luna.

*Algún día te iré a ver. Te llevaré la bandera de Europa, que seguro que te gusta, porque tiene muchas estrellas, y la catalana, que es la de mi país, que es muy pequeño pero muy bonito. Seguro que la americana la tienes muy vieja y sucia.*

En su fantasía, Tete se ve –le vemos– sobre la superficie de la Luna, portando en su mano derecha una bandera azul con doce estrellas amarillas, y en la izquierda una bandera amarilla con cuatro barras rojas. Su aparatoso traje de astronauta no le impide clavar las banderas en el suelo lunar con una firmeza subrayada por la súbita trompetería de la banda sonora.

En los primeros minutos de *La teta y la luna* (1994), esta escena representa la primera de las varias visiones que Tete, el niño narrador de la historia, tendrá durante la película, y resulta perturbadora por la explicitud de los símbolos políticos utilizados. La ausencia de la

bandera americana, a la que suponemos en la Luna desde que Armstrong y Aldrin la plantaran en 1969, contrasta con estas otras dos banderas que Tete se imagina hincando, cual banderillero cósmico, en la espalda de la luna. Si las barras y estrellas de la americana son ya una cosa sucia del pasado, las estrellas europeas y las barras catalanas representan una bonita promesa de futuro. Sin embargo, el espectador que percibe en estas banderas una alusión a la torera escena inicial de *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992) no puede dejar de notar también que el acto del astronauta catalán es un acto de toma de posesión, de colonización, invasión o conquista. ¿A qué tipo de audiencia está tratando de seducir esta escena? ¿Qué tipo de fantasías está transformando en imágenes? ¿A qué régimen simbólico responde la geopolítica de este acto de apropiación?

La mirada absorta de Tete, sentado en la playa, nos devuelve a sus ojos, muy abiertos.

*Necesito una teta. Sólo para mí.*

La carencia de Tete no es de tipo cósmico. Los espectadores regocijados por el juego lunar de banderas se sienten de pronto confundidos ante esta inesperada petición de Tete a la Luna y se ven obligados a reconocer que tras la fantasía imperial no había sino una parodia de otras conquistas, un juego infantil. La carencia de Tete se refiere al egoísmo del hijo desplazado por su hermano recién nacido en la economía de afectos materno-filiales. La escena, con toda su equívoca carga de símbolos y referencias, representa un momento de especial intensidad semiótica en que se ofrecen al espectador varias posibilidades de lectura. Como veremos en estas páginas, el desarrollo ulterior de la película tratará de que esa pluralidad de posibilidades quede preservada hasta el final.

## 1. NACIÓN

La violencia cultural y lingüística ejercida contra Cataluña por el franquismo y la actual popularidad académica del post-colonialismo han hecho que gran parte de los debates sobre la relación entre las culturas catalana y castellana busquen acomodo en esa perspectiva crítica, y en algunos casos los resultados han sido particularmente iluminadores. La metáfora que sustenta este tipo de discusiones no es

únicamente epistemológica, no se basa en una mera translación del aparato económico al cultural del proyecto colonial; es también una metáfora política que nos ayuda a leer la historia reciente de Cataluña *como si fuera* una historia colonial. Así, como sostiene King, “sería ingenuo afirmar que Cataluña es un país poscolonial como cualquiera de África o Asia, [pero] tiene de hecho muchos rasgos comunes con otros países previamente colonizados debido al imperialismo cultural llevado a cabo por el régimen franquista y a los medios adoptados por los catalanes para resistir tal dominación” (King, 1998: 59). Manteniendo la provisionalidad de esta versión del imperialismo cultural como proceso colonial habría que aceptar también el espíritu esencialista que la anima, y que coincide con los modos de construcción de la “nación”, entendida sobre todo como “cultura nacional”, que se observan en el debate mencionado. Tanto los apologetas de la nación española como los defensores de la catalana basan sus respectivos discursos en la existencia de una personalidad nacional transhistórica, imperecedera e inmutable a cuya perpetuación y exaltación estarían obligados sus miembros. La legitimación de la lectura post-colonial en el caso catalán se fundamenta en la existencia de ciertas analogías con los verdaderos procesos coloniales llevados a cabo fuera de Europa, y que se articulan en torno al silenciamiento de las expresiones de la cultura catalana durante el franquismo. La más elocuente expresión de catalanidad, la lengua catalana, fue relegada en la práctica al ámbito privado y familiar, y sustituida en el ámbito público por la lengua castellana del colonizador. La reacción del régimen post-colonial, al sustituir la lengua castellana por la catalana en el ámbito público, constituiría una precisa ilustración del principio mimético que Bhabha teoriza para el discurso colonial: así como al colonizado se le exige una perfecta imitación del colonizador, el régimen autonómico catalán habría internalizado la exigencia totalitaria del franquismo y su imitación consistiría en la inversión de sus valores, convirtiéndose así, paradójicamente, en un nuevo agente colonial que trataría de imponer sus esencias culturales a la población catalana de cultura española. Ngugi wa Thiong’o, en su sugestivo estudio de política lingüística en los procesos de descolonización de África, habla de “descolonización mental” (Thiong, 1986) para referirse al efecto psicológico que la sustitución de la lengua del colonizador por la lengua autóctona produce sobre el sujeto colonial. La progresiva sustitución del castellano por el catalán en la Cataluña

autonómica ha ejercido una doble influencia mental sobre su población, descolonizando a los catalanohablantes pero colonizando a los castellanohablantes, a los que el discurso oficialista de la catalanidad ha presentado insistentemente como una otredad subordinada a la verdadera esencia de lo catalán de la que son exclusivos depositarios los hablantes de la lengua catalana. El sujeto colonizado, el *xarnego*, sólo podrá ascender en esta jerarquía de valores culturales mediante el aprendizaje y uso de la lengua catalana; tendrá que hacerse catalán poniendo en práctica el proceso de imitación del colonizador que Bhabha identificaba en el discurso colonial.

La metanarrativa nacional de Cataluña privilegia de manera notable el lugar simbólico de la lengua catalana. El catalán funciona dentro de la catalanidad como icono de la identidad nacional de una manera no del todo desemejante al castellano en la economía simbólica del franquismo. La lengua, en ambos casos, resume y simboliza todas las esencias nacionales, en ese entendimiento romántico de la nación, deudor de Herder y el idealismo centroeuropeo, que caracteriza el pensamiento nacionalista moderno. La cuestión de la lengua reviste, para el sujeto poscolonial, una importancia trascendental, al arbitrar y articular la esencia nacional misma.

Sin embargo, la metáfora colonial de Cataluña no es completamente transparente en su aspecto lingüístico. Las dos comunidades lingüísticas que conviven en Cataluña no se corresponden, como predica el modelo colonial, con las dos comunidades coloniales. Ni el catalán es exclusivo de los indígenas ni el castellano lo es de los foráneos. El bilingüismo es, de hecho, la característica más notable de Cataluña, junto con la existencia de un sistema simbólico de valoración de la actividad lingüística según el cual el catalán es la lengua “propia” de los catalanes, valoración que, implícitamente, sitúa al castellano en la zona opuesta del paradigma de la propiedad. El gobierno autonómico ha institucionalizado este sistema y lo ha transformado en un instrumento de discriminación positiva a favor de la lengua oprimida por el imperialismo castellanófono. Así, la definición gubernamental de la cultura catalana ha excluido de la misma cualquier manifestación en lengua castellana.

Esta versión de lo catalán ha conseguido alienar, en primer lugar, a los hablantes exclusivos de castellano; pero también ha conseguido introducir en la metanarrativa nacional catalana la idea de que la identidad nacional no es enteramente compatible con el bilingüismo y que, en consecuencia, uno será más verdaderamente catalán cuanto más puro sea su monolingüismo. Dado que la mayor parte de los catalanohablantes son también concedores del castellano, la autoridad del gobierno para propagar este tipo de ideal catalanista ofrece un aspecto profundamente ambivalente: la nación catalana como deseo o como programa de acción política se opone a la existencia real de una diversidad de comunidades lingüísticas en Cataluña.

Como fácilmente se percibe, el debate lingüístico en Cataluña ha tendido a adoptar frecuentemente una dialéctica opositiva, cuya lógica binaria ha negado validez a prácticas discursivas alternativas. Homi Bhabha ha argumentado a favor de los espacios intersticiales que en este tipo de debates logran a veces abrir el binarismo a una suerte de “tercer espacio” donde la translación cultural permite al sujeto una capacidad de movimiento que le era negada en el debate bipolar. El tercer espacio es el lugar de la no-oposición entre el discurso imperial y el colonial; y es un espacio que privilegia al sujeto, y no al discurso. En la obra del cineasta Bigas Luna encontramos una inteligente apropiación de ese tercer espacio desde el cual las fantasías –las emanaciones del deseo- nacionales son relativizadas y puestas en una perspectiva nueva. Jordan y Morgan-Tamosunas han llegado a decir que quizá sea éste precisamente el modelo que podría sacar al cine, y a toda la cultura catalana, de la espiral de ensimismamiento en que la lógica poscolonial le ha hecho caer.

*[T]he situation may create new opportunities for filmmakers in which local/regional identities can be reimagined, not in a narrow sense, but in a more internationalist, inclusive, Euro-friendly manner. In fact, this is already happening, as illustrated by Bigas Luna's *La teta y la luna* (1995), a Spanish-French copro, which parades a wide-angled, inclusive form of nationalism ... (Jordan y Morgan-Tamosunas, 1998: 181).*

## 2. LA “TRILOGÍA IBÉRICA”

El cine del barcelonés José Juan Bigas Luna<sup>1</sup> adopta en los años noventa una retórica revisionista de los símbolos nacionales. Lo que en un principio parecía ser una crítica de símbolos, es decir, de arquetipos fácilmente reconocibles y rápidamente identificables con una nación concreta (la España de *Jamón, jamón*, por ejemplo), se convierte en seguida en una crítica de esencias, es decir, de ideologías cristalizadas en torno a esos mismos símbolos (valga como ejemplo la catalanidad en *La teta y la luna*). Hay, por una parte, un intento de reconstruir la metanarrativa nacional española en el nuevo contexto cultural y político que Europa representa (D'Lugo, 1995), y en este sentido se observa un reciclaje de viejos estereotipos nacionales en simulacros postmodernos, autoirónicos, que ponen de manifiesto el carácter radicalmente arbitrario de la identidad nacional. Por otra parte encontramos una crítica de los modos, tanto formales como ideológicos, que sostienen las ideas nacionales como entelequias identitarias (*Huevos de oro*) o, en algunos casos, como tautologías auto-evidentes que sólo pueden contribuir al ensimismamiento cultural (*La teta y la luna*).

En *La teta y la luna*, el principal interés de Bigas Luna por esta aproximación a lo nacional consiste en relativizar las consecuencias del enfrentamiento simbólico entre lo catalán y lo castellano con vistas a mantener su propia voz autorial tanto en el rico mercado de habla castellana como en el de lengua catalana, profundamente comprometido con una idea de la catalanidad incompatible con su dependencia simbólica del centralismo castellano. Bigas Luna engrosa así la lista de directores catalanes que, lejos de presentar una versión narcisista de lo catalán como cultura aislada y autosuficiente, optan por llevar a la pantalla una escenificación de la tensión entre ideas nacionales que caracteriza el período post-franquista. Entre esos directores están Francesc Bellmunt, Antonio Chavarrías, Ignasi Ferré

---

<sup>1</sup> *Jamón, jamón* (Lola Films, Ovídeo, Sogepaq, 1992; León de Plata en Venecia), *Huevos de oro* (Antena 3 TV, Filmauro, Hugo Films, Lola Films, Lumière, Ovídeo, 1993; Premio Especial del Jurado en San Sebastián), *La teta y la luna* (Cartel, Hugo Films, Lola Films, 1994; Osella de Oro al mejor guión en Venecia).

y Ventura Pons, quienes, con mayor o menor asiduidad, se preocupan por dotar al subtexto catalanista de sus películas de una dimensión crítica, dialéctica o analítica con respecto a lo no catalán, o incluso a lo anti-catalán.

La exageración de ciertos símbolos nacionales en Bigas Luna parece favorecer una lectura post-colonial de sus películas como ejemplos de un discurso ambivalente que podría apelar tanto a quienes se consideran víctimas de las tradiciones españolas como a quienes se consideran sus legítimos continuadores. La formación de la identidad nacional catalana contemporánea ha utilizado frecuentemente una retórica continuista con respecto a un pasado “legítimo” secuestrado por una operación de maquillaje histórico, por lo tanto “ilegítima”. Así, las víctimas de la tradición españolista serían no sólo los españoles marginalizados o excluidos en virtud de su propio sistema cultural (pensemos en términos de patriarcado), sino también quienes desde una situación de legitimismo recuperado necesitan colocar en el centro de su sistema cultural el elemento legitimador por excelencia, es decir, la eliminación del sistema cultural opresor. Muy diferente a esta posición es la del público español de Bigas Luna, que estaría en una posición aventajada para percibir sus operaciones de hibridación cultural, tanto entre una visión pretérita y otra presente de la cultura española como entre una visión castellanófona y otra catalanófona de la propia cultura.

Esta perspectiva local debería complementarse con la dimensión trans-estatal, europea, de las películas de Bigas Luna. El nuevo “imperialismo” europeo parece funcionar de dos maneras complementarias y paralelas: por una parte funciona como marco global, y globalizador, de un capitalismo multinacional capaz de vampirizar las tradiciones locales para transformarlas en productos comerciales; por otra, sirve como coartada para deslegitimar los intentos de independencia política de las entidades sub-estatales en el continente, con el argumento de que cualquier tipo de independencia carecería de sentido bajo la formidable estructura supranacional.

*As Marsha Kinder has argued, the microregion functions to challenge the national hegemony of Castilianized Spanish*

*culture by positioning that culture within a regional/national/global interface that effectively reveals the relativistic nature and shifting centres involved in such formulations of cultural communities. This interface, as Homi Bhabha observes, partakes of a postmodern sense of national cultures whose 'implicit critique of the fixed and stable forms of the nationalist narrative makes it imperative to question those theories of horizontal, homogeneous empty time of the nation's narrative' (D'Lugo, 1997: 198-199).*

Pero el cine de Bigas Luna no parece querer jugar con las cristalizaciones estatales y su implícita reducción de lo nacional a una pura estructura legal, sino con otro tipo de cristalización que reduce la cultura al estereotipo, al cliché, al tópico, o mejor dicho, al topicazo –expresión de fastidio ante la simplificación mendaz–. En *La teta y la luna* encontramos una exageración de topicazos relativos no sólo al tema, digamos, nacional, sino también a la parte psicoanalítica de su línea argumental, en la que conceptos como desplazamiento, separación de la madre, y complejo de Edipo parecen ilustrados adrede por la película. Se percibe una complicidad lúdica entre el autor y una audiencia a la que presupone un cierto conocimiento de la realidad cultural del país y de las teorías psicoanalíticas, conocimiento compartido que permite a la película jugar con todo este material. La frivolidad de este enfoque parece querer sugerir que los planteamientos radicales, maximalistas, en torno a la identidad nacional o a la identidad libidinal no deben ser tomados muy en serio. Pero la película, al tratar de restar trascendencia a temas políticamente trascendentes, se sitúa en el difícil terreno de la validación cultural: ¿es capaz la película de resituar, siquiera simbólicamente, las estructuras culturales a las que apela, o, por el contrario, se sitúa ella misma en los márgenes del sistema cultural del que procede y al que, en un movimiento subversivo, trata de realinear? La respuesta no está clara porque la película, como venimos diciendo, no se sitúa claramente en un solo universo cultural: juega en varios campos (el catalanista, el españolista, el europeísta) con diferentes estrategias.



### 3. AMBIVALENCIA

El concepto psicoanalítico de ambivalencia puede esclarecer la posición de *La teta y la luna* con respecto a la retórica nacional. En su análisis de *Jamón, jamón* D'Lugo advierte una ambigüedad en el tratamiento de los estereotipos acerca de lo español, ya que el efecto de su ridiculización no es su deslegitimación o su neutralización en el terreno simbólico sino que, al contrario, terminan presentando una imagen irónica y en cierto modo nostálgica de una españolidad precapitalista cuyo distanciamiento del espectador acota los términos de esa nueva españolidad europeizada del tiempo presente (D'Lugo, 1995). Una duplicidad de intenciones parecida se encuentra en otra película anterior de Bigas Luna, *Las edades de Lulú*, en cuya parte final la crítica unánimemente considera que ofrece una valoración conservadora de la moral de los personajes que no se podía preveer en la primera parte. En *La teta y la luna* encontramos una estrategia similar: los símbolos de la catalanidad son, por una parte, satirizados y puestos en una perspectiva notablemente empequeñecedora con relación a los otros intereses, más apremiantes, de Tete; pero, por otra, la cámara (y la historia de Tete) nos envuelve esos mismos símbolos en una mirada nostálgica que los legitima y los valida ante nuestros ojos. No se trata de un movimiento oscilatorio, entre la sátira y la defensa de los clichés más externos de la catalanidad, porque en realidad no existe tal movimiento: ambas actitudes se dan simultáneamente. La ambivalencia hace imposible tanto la síntesis de las dos actitudes como la exclusión de una de ellas. Así, la crítica de los excesos nacionalistas (el bebé con barretina) coexiste de manera ambivalente con la ingenua ternura del niño patriota, que en un pasaje confesional declarará que "Cataluña es un país muy pequeño pero muy bonito". La barretina es un ejemplo del desplazamiento de intereses en Tete, de lo nacional a lo personal, ilustrado en la pantalla por una sugestiva retórica visual que incluye la catalanización de su hermanito a base de barretina y *senyeres* (cuya intención paródica es inescapable), y, más tarde, la sustitución, en la cabeza de Miguel, de la barretina roja por unas bragas rojas que hacen recordar la primacía del color rojo en la escena de los *castells* con la que la película se sitúa, desde la primera escena, en el campo simbólico de la catalanidad. Con respecto a su hermanito, la voz arbitral del destronado Tete se apresura a desautorizar esa figura que usurpa su lugar prioritario junto

a la madre mediante un juicio estético (“es muy feo, un monstruo”) que sugiere, por metonimia, una desautorización de los ornamentos nacionales.

*It is precisely this narrative conflation of personal and social scenarios that helps bring into focus Biga's larger conceptual plan in which narratives of the community and those of the individual are woven into a national allegorical text. Indeed, within the broader context of cinematic culture, Tete's precarious position dramatizes just how the film as a whole self-consciously situates itself in the unstable space of a national community in the throes of reshaping itself around a series of radical economic, social, and political changes. (D'Lugo, 1997: 198).*

Aunque con Homi Bhabha el concepto de ambivalencia se ha transformado en un concepto clave para el post-colonialismo, su filiación psicoanalítica nos permitirá ahora expandir su rentabilidad en la película a través de Tete, el narrador y protagonista. El concepto psicoanalítico de ambivalencia se opone frontalmente a la resolución de la tensión entre dos alternativas opuestas; el sujeto es incapaz de elegir uno de los términos de la dicotomía a expensas del otro, pero es incapaz también de reducir la tensión entre ambos mediante una síntesis dialéctica o mediante un proceso de armonización de contrarios.

*Thus in ambivalence affirmation and negation (love and hate, activity and passivity) are simultaneous and inseparable. As in the compromise formation, unconscious wishes and defences against those wishes are fused in rich and complex forms” (Smith, 2000b: 170).*

Tras ser destronado por su hermano recién nacido, Tete experimenta un desplazamiento en la dinámica familiar a resultas del cual termina empleando gran parte de su tiempo libre con el grupo compuesto por Estrellita, Maurice y Miguel. Esta suerte de segunda familia aporta a Tete dos cosas que la familia original ha dejado de proveer: la fantasía de unión con la madre (apenas vemos muestras de cariño entre Tete y su madre) y un rival paterno con el cual competir

(el exceso patriarcal del padre lo hace inadecuado para la competición edípica). La fantasía de Tete se encargará de dotar de sentido maternal su relación con Estrellita, especialmente a través de su función nutriente (la visión de la teta como fuente de leche), si bien se trata de una maternidad provisional e incompleta como demuestra el hecho de que es sólo una, y no las dos tetas, la que acapara su atención. La figura paterna está escindida entre los personajes de Maurice y Miguel, que apelan a diferentes aspectos del fetichismo femenino de Estrellita. La victoria de Tete sobre este rival edípico adopta una forma narrativa típica: secuestro de la madre por el padre, liberación de la madre por el hijo, huida del padre. La posición de Tete entre sus dos familias, pero especialmente entre las dos figuras maternas, mantendrá la ambivalencia hasta la escena final, que comentaremos más adelante.

La experiencia de Tete con su segunda familia tiene una naturaleza iniciática de la que carecen sus rutinarias experiencias en el seno de la familia natural. Consideremos, por ejemplo, su presunta rivalidad con Miguel; a la postre, más que rivalidad, esa relación sirve para poner de manifiesto la naturaleza radicalmente diferente de sus relaciones con Estrellita. Mientras Tete sólo está enamorado de su teta, el amor de Miguel por Estrellita está a medio camino entre el *amour fou* y la paranoia; pero también aquí la película muestra una curiosa ambivalencia, una indecisión entre la parodia del melodrama (su amor por Estrellita se equipara al amor de Stallone por su Kawasaki) y el ennoblecimiento de la pasión. En esa radical indecisión, el personaje de Miguel lleva adelante su amor ilícito (transgresión plasmada fílmicamente mediante la perforación del colchón de agua) que combina el “peligro mortal” de su electricidad<sup>2</sup>, la cínica explotación del fetichismo lacrimonal de Estrellita, y el cortejo musical a la vieja usanza, con luna incluida. La solución de este triángulo es, sin embargo, más moderna: el propio triángulo es la solución en un mundo en que los *xarnegos* también pueden cantar en francés.

---

<sup>2</sup> La relación de Miguel con la electricidad es curiosa y le permite vencer en el duelo musical con Maurice porque su canto es natural mientras que el francés necesita una prótesis eléctrica, un magnetófono, que Miguel neutraliza simplemente cortando el cable eléctrico de la *roulotte*.

La autoconciencia psicoanalítica de *La teta y la luna* incluye un fuerte impulso erótico-tanático, perceptible en elementos argumentales como el entierro de Stallone, que murió montando (a) su Kawasaki amada o el intento de suicidio de Miguel; pero también en símbolos como el pan-pene enterrado en la arena de la playa o la advertencia de Maurice a Estrellita: “No juegues con fuego”, le dice mientras viste sus ropas de motorista con un llamativo estampado de llamas.

La carencia de pedigrí catalán en las familias de Tete nos obliga a considerar la narración nacional desde un nuevo punto de vista en el que lo español (reducido a lo *xarnego*) y lo francés (*gavatxo*) son utilizados como encuadre a un evidente catalanocentrismo. La madre real de Tete es charnegu; su madre simbólica, Estrellita, es gabacha. El padre real de Tete es catalán, pero en las otras dos figuras paternas se repite el esquema (Miguel es charnegu, Maurice es gabacho). Jordan y Morgan-Tamosunas sostienen que uno de los mayores méritos de *La teta y la luna* es presentar a un personaje, Miguel, que puede ser charnegu sin dejar por ello de ser catalán. La ambivalencia de Tete a este respecto queda clara cuando en dos lugares diferentes del relato se identifica con la extranjería de Miguel (“yo también lo soy”) y se distancia de ella (“por culpa del charnegu de Miguel”). La figura de Tete resulta entonces sintomática de una manera de entender la identidad nacional como simple accidente o casualidad, como adjetivo de la persona, y, sobre todo, como calificativo flexible que puede variar según las circunstancias. Así, vemos al abuelo de Tete, al que todos consideran loco, como un andaluz asimilado cuya presencia en la película legitima la interpretación colonial y que nos recuerda que los procesos de aculturación provocados por la emigración guardan cierta similitud con los procesos de aculturación provocados por el imperialismo. El catalanismo del padre resulta cargante y excesivo mientras el de Tete resulta ligero e ingenuo, y le habilita para explorar los terrenos “prohibidos” del Cava Park y establecer relaciones con extranjeros. La fuerza centrífuga, expansiva, de estas relaciones internacionales contrasta con la fuerza centrípeta, gravitatoria, sugerida por el peso de los símbolos externos del catalanismo. El punto de vista del narrador es catalanocéntrico, pero Tete se identifica simultáneamente como catalán y como *xarnego* por ser hijo de andaluza y catalán; *xarnegos* son, además, su madre, su abuelo y

Miguel. La vulgaridad de esta familia mestiza contrasta con el grotesco refinamiento de los franceses, que, en tono menor, nunca son considerados como franceses sino como meros *gavatxos*.

*La teta y la luna* se plantea con relativa claridad de intenciones la necesidad, común al cine europeo de los noventa, de trascender las fronteras estatales y acceder a un mercado más amplio. Conseguir que la película pueda “viajar” sin renunciar por ello a tratar la temática nacional parece ser un objetivo que condiciona la naturaleza de la película misma. Así, el uso de una simbología de la catalanidad basada en sus aspectos más folklóricos y mediáticos no sirve únicamente para mostrar las contradicciones internas de su carácter nacional, sino también para facilitar el acceso de un público internacional a la película. El paródico personaje de la Caballé (no la soprano, sino una obesa profesora americana de Tete), la recursividad del sema *Europa*, la comercialización evidente de la cultura tradicional, e incluso los porrones del abuelo y el paraje de resonancias dalinianas<sup>3</sup> del Cava Park (la Barceloneta), parecen querer establecer puentes con esa audiencia global.

*The visual style of TL, its nostalgic ambience, and carnival setting all contribute to emphasize a certain Felliniesque quality, effectively ‘Europeanizing’ the story by transposing it from its narrow Catalan context to a larger, ‘Mediterranean’ milieu. Like La Strada (1954), upon which it is inspired, and Amarcord (1974), with which it shares certain narrational and thematic affinities, Teta is posed as a tale of nostalgia, foregrounding the process of looking back from a moment of contemporary crisis to the presumed security of an ‘age of innocence’.* (D’Lugo, 1997: 202).

Ann Marie Stock no duda en calificar a Bigas Luna como cineasta “transnacional” por su experiencia norteamericana en los

---

<sup>3</sup> Bigas Luna consiguió que una de las mesas afuncionales que hizo en 1973 para su exposición *Taules* acabara en la sala Mae West del Museo Dalí de Figueras (Borau, José Luis, Heredero, Carlos F., and Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. 1998. *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial: Sociedad General de Autores y Editores: Fundación Autor.)

años ochenta y por su explícito interés en evitar ser clasificado como director “español”:

*By demonstrating the ability to cross national boundaries - shooting scenes in Barcelona, Texas and California, pleasing audiences in festivals in Los Angeles, Cannes and San Sebastián— Bigas Luna indeed constitutes a transnational figure. These crossings have enabled Bigas Luna to elude classification as a ‘Spanish’ filmmaker. His work cannot be contained within the confines of a ‘national’ cinema, since it incorporates elements from a broader arena and never relies on ‘national’ themes. (Stock, 1998: 183).*

En su importante análisis de la película, Paul J. Smith llama la atención sobre la inconveniencia de situar a Bigas Luna en un contexto español que fácilmente puede deslizarse hacia un terreno españolista. Así, si por una parte Bigas parece jugar a la desespañolización mediante la internacionalización de su cine y de su persona pública, Smith sugiere que también lo hace mediante un premeditado catalanismo que, al menos en el caso de *La teta y la luna*, serviría como coartada identitaria. Smith recuerda, con toda propiedad, que la película fue rodada en diversas localidades catalanas, en idioma catalán, y con una subvención de la Generalitat. Sin embargo, no es menos cierto que Bigas es uno de los directores catalanes que más clara y explícitamente han tratado de superar las fronteras, tanto locales como nacionales o estatales e incluso las europeas. La película, rodada en Cataluña, se integra en una trilogía ibérica y su comercialización ha sido cuidadosamente equilibrada a la hora de presentar el título en francés y en castellano, además de en catalán. Los títulos de crédito están escritos en castellano, y los fragmentos del guión original citados por el propio Smith están en castellano (Smith: 2000a, 97-98). Si bien es cierto que el calificativo de español le viene corto a Bigas, también lo es que esta película no se puede entender únicamente como catalana. La poética de la ambigüedad que parece funcionar en varios niveles podría estar también en la base de esta ambivalencia.

#### 4. PERFORMATIVIDAD

El concepto de performatividad procede de los estudios de género y sexualidad, y comparte con el de ambivalencia un dualismo fundamental. Si la ambivalencia se basa en la irreductibilidad mutua de dos alternativas, la performatividad se basa en la relación entre la identidad y su expresión semiótica, relación que, como veremos, ofrece un ángulo insospechadamente legible como ambivalente. Teorizando acerca de la identidad de género, Judith Butler sostiene que tal identidad consiste precisa y únicamente en su propia expresión: no existe el género, dice, más allá de la propia expresión del género (Butler, 1990). Esta concepción radicalmente anti-esencialista ha servido para que las categorías fijas, estáticas e inmutables de la femineidad y la masculinidad hayan dejado de condicionar el surgimiento de nuevas identidades que prefieren evitar esos modelos, y también para que las mujeres y los hombres dejen de ser rehenes de unos modelos de género forjados por el patriarcado a su imagen y semejanza.

De igual manera que el esencialismo genérico-sexual ha sido brillantemente desautorizado por el feminismo, el concepto de performatividad puede resultar clave en una crítica del esencialismo nacional. *La teta y la luna*, al subrayar satíricamente los aspectos más folklóricos de la catalanidad, pone de manifiesto la naturaleza fundamentalmente escénica y ritual de las esencias patrias. El nacionalismo catalán cree en la existencia de una esencia transhistórica de la catalanidad, pero a la vez inventa actividades como el excursionismo, fiestas como la Diada, rituales como el himno nacional o la sardana (Marfany, 1995), símbolos de todo tipo donde esa esencia se ponga en escena, se representen por y para el pueblo. Pero si aceptamos el principio performativo podemos aventurar que no existe la nación más allá de la propia expresión de la nación. Las teorías de raigambre post-colonial, que son fundamentalmente anti-esencialistas, se oponen en este extremo a la formulación nacionalista tradicional, romántica, que sólo concibe la nación como una entidad por encima de los vaivenes de la historia y por encima de los pueblos a los que presuntamente da sentido su mera existencia.

---

La historia del *anxaneta* Tete, cuya participación en el ritual de los *castells* es producto del autoritarismo paterno, apunta en la dirección anti-esencialista indicada. Puestos a elegir, es llamativo que la patria sentimental de Tete se relacione más con la torre-*roulotte* donde su teta-madre queda encerrada y prisionera que con la torre-*castell* al que su padre le hace encaramarse. La performatividad está presente en otros niveles de la película. Temáticamente, es parte del argumento a través de los gabachos, que trabajan en un espectáculo de variedades. Simbólicamente, ese espectáculo enmarca la película: los créditos iniciales<sup>4</sup> y finales aparecen sobre sendas representaciones de Estrellita y Maurice, a los que, significativamente desde la perspectiva edípica, se une Miguel al final<sup>5</sup>. El espectáculo de los gabachos presenta algunos productos inmediatamente identificables con su origen francés: una torre Eiffel, juegos cromáticos de rojo, blanco y azul, música de Piaf. Podríamos argüir que la sátira mordaz con que la película trata los estereotipos catalanes se reproduce en este caso con los estereotipos franceses, ya que además de ser clichés folklóricos son sometidos a una denigrante superposición con la actuación del “pedoman”<sup>6</sup>. Las flatulencias musicales, sin embargo, parecen hacer las delicias de un público catalán que, dado el insistente juego de banderas, podría estar carnavalizando una idea de lo francés en tanto que gabacho. Algunos comentarios marginales en la película (“los franceses son muy modernos”, “las francesas son unas guarras”) refuerzan el sentido estereotipado que se quiere dar a las culturas nacionales. La presencia de las banderas (catalana, francesa, europea) en la película indica a las claras la superficialidad (y arbitrariedad) de

---

<sup>4</sup> La sugerente música infantil y la presentación visual de esta escena hacen pensar en una atmósfera de fábula o cuento infantil que perdura en la mente del espectador en la escena siguiente, cuando Tete comienza su relato con los *castells* de fondo. El contraste sonoro y visual entre ambas escenas es interpretado pormenorizadamente por Smith (Smith, Paul J. (2000). "Between Land and Language: Locating Bigas Luna". En *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, 89-107. Oxford: Oxford University Press.)

<sup>5</sup> Cuando Miguel propone a Estrellita montar juntos un espectáculo está ya prefigurando este final, pero está, sobre todo, manifestando la importancia que la actividad escénica tiene para la economía semántica de la película.

<sup>6</sup> La naturaleza espectacular del personaje de Maurice queda evidenciada con la consideración “espectacular” de su moto, una curiosa materialización de sus ruidosas ventosidades. La reconciliación de Maurice con Estrellita tiene lugar sobre un fondo de símbolos teatrales: la luna, los colores franceses.



los símbolos nacionales que le sirven de soporte; así, la yuxtaposición de las banderas de Europa y Cataluña, que ocurre en la luna (lugar del deseo) y en el espectáculo del Cava Park (lugar de la representación), ironiza las aspiraciones estatales del nacionalismo catalán (y más aún cuando, al final de la segunda escena, se oye el comienzo de una jota aragonesa).

Si el espectáculo de Maurice y Estrellita se hace a puerta cerrada y por motivos comerciales, el de Miguel ocurre a la luz del día y de la noche y responde a una motivación estrictamente sentimental. Sus cantares andaluces van dirigidos a Estrellita y tratan de conmovirla, pero acaban siendo un doloroso espectáculo para todos los demás. En el paraje daliniano del camping la figura doliente de Miguel se alza con una dignidad sin igual en la película, pero especialmente contrastante con la de Maurice, degradado en su actuación sobre el escenario y, presumiblemente, en la cama.

El espectáculo privado de Maurice y Estrellita no es menos intenso. Los fetiches de Estrellita (olores, pies, lágrimas) son audazmente aprovechados por Maurice que de esta manera compensa su impotencia. La *baguette*, como otra sustitución del pene, es otra exageración grotesca de un símbolo francés como símbolo sexual.

Las escenificaciones, de cualquier tipo, exigen una audiencia. Tete es el gran ojo en *La teta y la luna*, no sólo porque es el sujeto de su propio relato sino también por su naturaleza escopofílica, que le lleva a espiar los movimientos de sus rivales, a observar a escondidas las actuaciones de los gabachos, a merodear en torno a Miguel y Estrellita, y, en última instancia, a visualizar las fantasías necesarias para mantener la coherencia de su relato. Tete en su lugar de espía bajo la *roulotte* percibe las cosas a su manera: el agua del colchón la lee como leche, como que el charnego la reventó, como que se quedó sin teta.

Tete, un niño de ocho años, narra en primera persona la historia de esta película. Su voz en off es un artificio arcaizante que, sin embargo, otorga a la película una cierta originalidad basada en la visión extremadamente subjetiva del niño que no oculta ni la parcialidad de su punto de vista (yo salvé a Miguel) ni la gratuidad de

---

sus fantasías. El acto de recordar es importante en la creación del efecto de nostalgia. El truco de la voz en *off* sugiere un estilo “retro” que apunta hacia la reificación del pasado que se cuenta. La perspectiva de Tete es privilegiada por la película por medio del monólogo y por medio de su escopofilia. Ambos recursos hacen que el espectador se identifique con un punto de vista aparentemente ingenuo (es sólo un niño). Pero el placer de la visión transgresora de Tete, al ser trasladado al espectador, se convierte en un placer referido, de segundo grado; de igual manera, la historia que vemos en la pantalla representa también un segundo grado con respecto a la mediación del monólogo. La subjetividad de Tete se nos presenta a través de dos símbolos que sólo se explican a través del monólogo, y que dan título a la película. *La teta* es en principio un símbolo familiar, que asegura, mediante el flujo de leche, la unidad sexual de sus padres, y la relación materno-filial; los problemas para Tete comienzan cuando percibe que él ha sido excluido de los intercambios de leche en esa familia, y saldrá fuera del núcleo familiar para encontrar un sustituto de *La teta*-leche de su madre. (Otro flujo del que Tete queda excluido es el de electricidad entre Estrellita y Miguel). Al estar relacionada con el abuelo, la luna surge, también, del seno familiar, pero funciona como lugar de la fantasía en el que Tete logrará hacer realidad sus deseos: la luna le traerá a Estrellita. El simbolismo de la luna como lugar del deseo queda evidenciado por ser el lugar al que Tete llega como astronauta, que es como se ve a sí mismo en los escasos momentos de éxito en los *castells*.

¿Somos lo que hacemos? ¿Es la identidad un mero efecto escénico? Si Suzanne Walters ha sido capaz de ironizar sobre los excesos del performativismo radical señalando que para algunos teóricos de género y sexualidad “we are what we do in bed” (Walters, 1996), ello se debe a que, efectivamente, la creencia en una identidad esencial, transhistórica, inmutable, eterna y fija pertenece al terreno de la metafísica. La identidad, ya sea sexual o nacional o de cualquier otro tipo, lejos de venir dada, se construye a través de la repetición de ciertos actos de carácter ritual que son, ellos mismos, la identidad.<sup>7</sup> La

---

<sup>7</sup> En *The Invention of Tradition* (Cambridge, 1987) Eric Hobsbawm rastrea el desarrollo de las tradiciones para mostrar, precisamente, que son prácticas continuamente inventadas y reinventadas, y no esencias inmutables. En la primera

elección de un niño de ocho años como subjetividad fantasiosa e inestable donde ensayar una crítica de las esencias nacionales, presuntamente inmutables, convierte a *La teta y la luna* en un texto mucho menos ingenuo de lo que su retórica infantil, de cuento de hadas, podría sugerir. Así como María Luisa Bemberg parece querer infantilizar la nación con el uso del campo semántico del empequeñecimiento, Bigas infantiliza las nociones preconcebidas de lo catalán mediante la voz de Tete, la reacción de Maurice contra un sur, un flamenco y una España donde Cataluña parece quedar diluida, y la alusión al Mediterráneo como “un mar para niños”.

*Bigas advances his larger European thematic by destabilizing the conspicuous figures of Catalan culture. He first stages a series of almost parodic simulations of Catalan motifs, then exposes the transcultural spaces within which that overstated cultural cluster is located”* (D’Lugo 1997: 208-9).

El simbolismo de la historia de Tete en los *castells* es un motivo que enmarca la película y crea una línea argumental clásica que parte de un problema inicial (llegar arriba) y una solución final (Tete corona el castellet y es premiado por ello). El *castell* es el lugar de la interacción entre Tete y su padre, y lugar, por ende, donde Tete ha de probarse interminablemente ante el padre castrador. La narración de los *castells* articula la película en un momento inicial (Tete, *anxaneta*, incapaz de llegar arriba, Tete que defrauda al padre y entonces pierde a la madre, Tete que carece de cojones) y otro final (Tete triunfador, con cojones de toro, que recupera a la madre en una fantasía de la que el padre ha desaparecido). Los *castells* son también una escenificación de catalanidad, y por lo tanto, en esta película, son el lugar de una equivalencia entre nación e historia familiar. Con la presencia de una mujer en el *castell*, Tete desmonta la previsible ecuación catalanista-machista del padre. La motivación para “llegar arriba, al cielo” de Tete en el *castell* del final no es el padre, la catalanidad, etc., sino *La teta* de Estrellita en la visión, que ahora parece compartida con Miquel. “*Arriba, me pareció que tocaba la luna*”. La historia, claro,

---

página del libro, Hosbawm define la tradition como "a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past."

---

sustituye todo lo catalán por una simple teta. El concurso de tetas, de placeres y deseos conseguidos, incluida la mejor calidad de *La teta* materna que la de Estrellita, hablan de una pasión puramente humana, universal, quizá arquetípica, que deja los símbolos de la catalanidad, allá abajo, reducidos a puro folklore. La figura represora del padre ofrece una insólita visión simbólica de lo catalán como patriarcal; el padre sólo se preocupa de la boca de Tete: ¿lengua catalana, fase oral, control higiénico?

\*\*\*

La profunda ambivalencia contenida en la escena del astronauta con las banderas de Europa y Cataluña hace que no podamos elegir entre el refuerzo del mito nacional y su parodia. Una Cataluña europea, poderosa y sideral puede ser a la vez un digno ideal y una meta risible. Pero para Tete eso importa poco, muy poco, en comparación con el placer de recuperar a su madre al final de su peculiar viaje iniciático.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORAU, José Luis. HEREDERO, Carlos F., y ACADEMIA DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS DE ESPAÑA. (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial: Sociedad General de Autores y Editores: Fundación Autor.
- BUTLER, Judith. (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- D'LUGO, Marvin. (1995). "Bigas Luna's *Jamón, Jamón*: Remaking the National in Spanish Cinema". En *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*, eds. José Colmeiro, Christina Dupláa, Patricia Greene and Juana Sabadell. Hanover, NH: Dartmouth College, 67-82.
- (1997). "*La teta i la lluna*: The Form of Transnational Cinema in Spain". In *Refiguring Spain: Cinema / Media / Representation*, ed. Marsha Kinder, 196-214. Durham and London: Duke University Press.

- JORDAN, Barry, y MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki. (1998). *Contemporary Spanish cinema*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- KING, Stewart. (1998). "Orquestando la identidad: estrategias poscoloniales en *L'òpera quotidiana* de Montserrat Roig". En *Proceedings of the First Symposium on Catalonia in Australia*, (eds.) Robert Archer y Emma Martinell, 59-76. Barcelona: PPU.
- MARFANY, Joan-Lluís. (1995). *La cultura del catalanisme: el nacionalisme català en els seus inicis*. Barcelona: Empúries.
- SMITH, Paul J. (2000a). "Between Land and Language: Locating Bigas Luna". En *The Moderns: Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*, 89-107. Oxford: Oxford University Press.
- SMITH, Paul J. (2000b). "New York, New York: Lorca's Double Vision". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 6:169-180.
- STOCK, Ann Marie. (1998). "Eyeing Our Collections: Selecting Images, Juxtaposing Fragments, and Exposing Conventions in the Films of Bigas Luna". In *Modes of Representation in Spanish Cinema*, (eds.) Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, 171-187. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- THIONG, Ngugi wa. (1986). *Decolonising the Mind*. London: James Curry.
- WALTERS, Suzanne Danuta. (1996). "From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace (Or, Why Can't a Woman Be More Like a Fag)?" *Signs: Journal of Women, Culture and Society* 21.