

Comunicación

Instituto Tecnológico de Costa Rica

recom@itcr.ac.cr

ISSN (Versión impresa): 0379-3974

COSTA RICA

2007

Carolina Sanabria

HUEVOS DE ORO (1993): EL DECLIVE DEL MACHO IBÉRICO

Comunicación, agosto-diciembre, año/vol. 16, número 002

Instituto Tecnológico de Costa Rica

Cartago, Costa Rica

pp. 16-23

Huevos De Oro (1993): El Declive del Macho Ibérico

Carolina Sanabria
Universidad de Costa Rica
csanabriacr@yahoo.com

Recibido: 19-II-07
Aceptado: 10-IX-07

Resumen

El presente artículo pretende analizar, desde un punto de vista iconográfico, la segunda de las películas de la trilogía ibérica del director catalán Bigas Luna, Huevos de oro (1993). Este análisis tiene la intención de trabajar con el contenido crítico, vertido esta vez sobre el protagonista, un sujeto de origen sencillo pero oportunista que se involucra con las mujeres a las que utiliza como instrumento para ascender social y económicamente. Su figura sirve de pretexto para hacer un examen de la simbología construida a partir de una teoría iconográfica aquí centrada en la variedad de elementos fálicos y sus correspondencias de significación. Pero el personaje ironizado es más bien una metáfora de un modelo de relaciones que supone la consideración de un específico trasfondo social de la realidad española en el contexto de los años ochenta: los inicios de la etapa actual de enriquecimiento ilícito en la industria de la construcción.

Abstract

Golden Balls (1993):

The decline of the Iberian macho-man

Carolina Sanabria

This article aims at analyzing iconographically the second movie Golden Balls (1993) of the Iberian trilogy produced by the Catalan director Bigas Luna. Based on a critical analysis, the figure of the main character is portrayed as an ordinary man who gets involved with women as a means to reach a better economic and social position. His figure is a symbolism created from an iconographic theory that deals with a variety of phallic symbols and meanings. But, the satirized character stands for a metaphor in a stereotyped model of relations, which takes into account the Spanish social context in the eighties and a modern society.

PALABRAS CLAVE:

Bigas Luna, Huevos de oro, chorizo, Benidorm, mujeres, Dalí.

KEY WORDS:

Bigas Luna, Golden Balls, sausage, Benidorm, women, Dalí.

INTRODUCCIÓN

Si en *Jamón jamón* (1992) el director catalán José Juan Bigas Luna intentaba plasmar un retrato de la zona hispánica ambientada en la árida región de los Monegros a partir de las complejas relaciones entre un conjunto de personajes, en *Huevos de oro*, rodada un año después, delinea la caricatura de un sujeto que intenta ascender a costa de su no menos ibérico poder fálico sobre las mujeres. El presente artículo trata de dar cuenta de un texto fílmico, el segundo de los llamados *retratos ibéricos*, cuya crítica –contrario a lo que su mismo director llegara a manifestar y a diferencia también de su primera etapa (con posterioridad denominada *trilogía negra*)– está teñida, en este único caso, de matices moralistas –inusual en su filmografía–. En todo caso, Bigas pretende con todos estos filmes esbozar una estilización personal de algunos rasgos sobresalientes del país que llegarán a su fin, al año siguiente, con *La teta y la luna*.

COJONES DE MACHO

Es bastante probable que la segunda entrega de la trilogía mediterránea, *Huevos de oro*, resultara muy oportuna en un país desorientado “ante enriquecimientos vertiginosos” (Bonet Mojica, 24.09.1993: 53), puesto que gira en torno al ascenso y caída de un trepador con ausencia de escrúpulos¹. La continuidad con el film precedente reside en varios factores: por un lado, como una escenificación de otra estampa de esa España



“profunda y testicular”. En efecto, es la razón por la que Bigas la ha considerado parte de los retratos ibéricos: “una es la España del jamón y la otra, la del chorizo, que es más fuerte. Se habla de huevos en las dos, en la anterior eran los huevos del toro de Osborne, los huevos de España. En ésta son los huevos del macho” (en Sartori, 07.04.1993: 39). Y la continuidad se mantiene en los personajes, que se lleva hasta proponer un desarrollo

más profundo del prototipo del macho ibérico: si en *Jamón jamón* los protagonistas giraban en torno a las variaciones de puta y madre (Sanabria 2007: 10-11), esta vez trata sobre Benito, un hijo de puta (Bigas Luna en Sartori, 07.04.1993: 39; Esquembre, 12.04.1993: 35) que tiene su germen en el Mario de un filme anterior del mismo director, *Lola* (1985), y una derivación directa de Raúl, el protagonista de *Jamón jamón*.

Benito constituye una estilización de aquel personaje: ambos son calculadores y proclives a servirse del sexo² para obtener sus metas, una más modesta que la otra: una *Yamaha 600* para el primero, dos torres en Benidorm para el segundo: al fin y al cabo, comparten no sólo el apellido que los emparenta sino el actor que los interpreta.

La película recorre distintos escenarios de la Península que asisten al

desarrollo del protagonista, que inicia en su enclave en el Norte de África, Melilla, “la ciudad cuartelaria de sus sueños de juventud, donde tiene lugar una historia de amor y amistad traicionados que potencia su ego y ambición desmedida” (Sigfrid, 04.10.1993: 26). Pero también esta ciudad es el lugar que connota un espacio referencial de las guerras coloniales de la primera parte del siglo XX asociadas, en la España franquista, a un modelo de virilidad donde las hazañas militares eran reemplazadas por proezas sexuales (Berthier en VV. AA., 2001: 62). En esta radiografía de las obsesiones masculinas se cuele una vez más esa figura mitológica, cristiana o pandórica, que introduce una alteración en el orden armónico existente: si bien la ambición de González es una característica latente (pues ya desde el servicio militar se dedicaba al robo de *bidets*), la mujer es el elemento turbador que potencia esa avidez y asimismo su decepción: Rita, la novia de origen marroquí, abandona a un enamorado Benito por el amigo de éste, Miguel. A raíz de esta (doble) traición, González se vuelca más en la escalada social. Su obsesión es construir un rascacielos en Benidorm, aunque para ello sea necesario sacrificar su iniciada relación con la fiel Claudia³ y mantener una doble vida a partir del matrimonio por conveniencia (el *braguetazo*) con la hija de un destacado banquero, la dulce Marta Folch, las cuales vivirán en un estado casi perpetuo de inestabilidad emocional. Si a Lola se le conoce menos como personaje que por

la pasión que despierta en sus dos hombres (Guarner, 06.02.1986: 42), a Benito se le conoce más por los efectos devastadores en el sexo opuesto, que también se le revierten. Su desmedida codicia lo conduce a una objetualización de las mujeres: Claudia es el premio de una apuesta (y más tarde su posibilidad –fallida– de vencer sexualmente al banquero Folch para obtener la concesión del préstamo), mientras que Marta es “una inversión más” que le permitirá acceder a su meta: la construcción del rascacielos más elevado de la ciudad de Benidorm.

Pese a su ascenso, persiste –o mejor, se acentúa– una preferencia kitsch que se manifiesta en su estilo de vestir (camisas de colores y diseños incongruentes, una bata corta de imitación de tela de leopardo con una barrereta), en los complementos (la mariconera, el exceso de accesorios de oro) y hasta en su *Ferrari*, un claro indicador de ostentación antes que un vehículo. Sin privilegiar, como en un filme anterior de otra temática y otra sensibilidad, *Caniche* (1979), la esfera libidinal sino la económica, *Huevos de oro* es la puesta en escena de un renovado concepto de fetichismo de la mercancía con el triunfo del capitalismo y la cultura del confort (Mulvey, 1996). Tales objetos adquieren, en este nuevo contexto, un cariz distinto en lo que a otro tipo de relaciones objetuales se refiere –la resemantización– con respecto a *Bilbao* (1979): menos inclinadas al “ceremonial abso-luto de un universo cerrado”

(Baudrillard, 1989: 115) que al valor de cambio.

Y como Lola que ha rehecho su vida y sucumbe por su pasión hacia Mario; o como los hermanos de *Caniche*, cuyo cambio de posición social no impide que subsistan sus arraigadas costumbres; Benito González no evoluciona en sus gustos y aumenta su enfebrecimiento hacia un símbolo popular –vinculado a la estética kitsch– de la canción moderna: Julio Iglesias, es entonces cuando hace uso de la última tecnología, *karaoke*, para cantar su canción favorita, *Por el amor de una mujer*. Icono nacional de resonancia mundial, el cantante es la encarnación del *latin lover* con el que se identifica a Benito en tanto “le séducteur latin qui chante l’amour, est figure sublimée du macho dont l’ascension sociale est le produit de son pouvoir de séduction sur les femmes”⁴ (Berthier en VV. AA., 2001: 64). Persiste, en algunos personajes a lo largo de la filmografía de Bigas Luna, un impulso determinista, donde la fuerza del pasado tiene mayor peso que su voluntad.

Huevos de oro retrata el muchas veces falso esplendor de una España que de alguna manera evoca el desarrollismo económico franquista de la década de los sesenta: no por azar la construcción de las torres tiene lugar en Benidorm, lugar distintivo del *boom* turístico de aquellos años y al mismo tiempo espacio donde, según Berthier, cristaliza, el imaginario nacional, la imagen de una liberación de costumbres (en VV. AA.,

2001: 63) que toma la forma del erotismo y la sexualidad bajo la representación de turistas nórdicas en bikini que pululaban en las playas. En tal marco, este personaje oportunista y ambicioso, que había logrado acceder a un nivel económico elevado a partir de un matrimonio estratégico, intenta llevar a cabo esa obsesividad compulsiva por la repetición en el plano del consumo: “Si tengo dos huevos, ¿por qué no puedo tener dos Rolex?”. La fascinación por lo doble, entrevista tímidamente desde *Caniche* con los dos coches idénticos de los hermanos y su estructura narrativa claramente dividida (pobreza/ riqueza), responde asimismo a los caprichos de ese dios creador –coguitonista y director– que moldea a sus criaturas a su semejanza, a pesar de que reconozca que para construir el personaje de Benito González empezó haciendo el retrato de una figura a la que odiaba (en Sánchez, 1999: 33) pero afirmando que todos los varones llevan rasgos de este personaje⁵.

Precisamente bajo esta premisa de la repetición y lo doble abre la presentación Ramón Espelt del catálogo de la exposición *Bigas y Luna* de la Fundación Municipal de Cultura en la que se enmarcaba el Festival Internacional de Cine de Gijón⁶:

“¿Qué lleva a Bigas Luna a hacer dos mesas prácticamente iguales, a pintar dos cuadros similares o a coleccionar objetos casi idénticos? Es aventurado dar una respuesta, pero lo que

es cierto es que a poco que profundicemos en el conocimiento del artista nos encontramos con el dualismo como elemento constitutivo fundamental de su obra y de su personalidad. Las narraciones fílmicas de Bigas Luna progresan a partir de la tensión que originan los dos polos antitéticos entre los que se ven obligados a moverse sus protagonistas. Realidad y deseo (Bilbao), naturaleza y cultura (Caniche), religión como vivencia y religión como especulación (Reborn), Norte y Sur como culturas diferentes (Lola), ficción y realidad (Angustia), los lados 'normal' y 'salvaje' del sexo (Las edades de Lulú), o las dos vertientes del macho ibérico a las que alude desde el título en *Jamón jamón* conforman algunos de estos polos opuestos..." (1992: s. p.).

Dos Rolex, dos mujeres, dos gigantes y dalianos huevos en la entrada de su chalet, dos torres monumentales que no apuntan sino a la materialización de un orgullo babélico, a un deseo humano de querer acceder a la altura de la divinidad (Chevalier y Gheebrant, 1998: 1006): una *hybris* que cobrará, ineluctable, su castigo. Su trasfondo fálico es irrefutable ("¿Sabes lo que haré cuando tenga mucha pasta?", le comentaba a Miguel en el servicio militar: "un edificio que va a subir como una polla"), del mismo modo que los planos de la boda se articulan en un *découpage* con los de

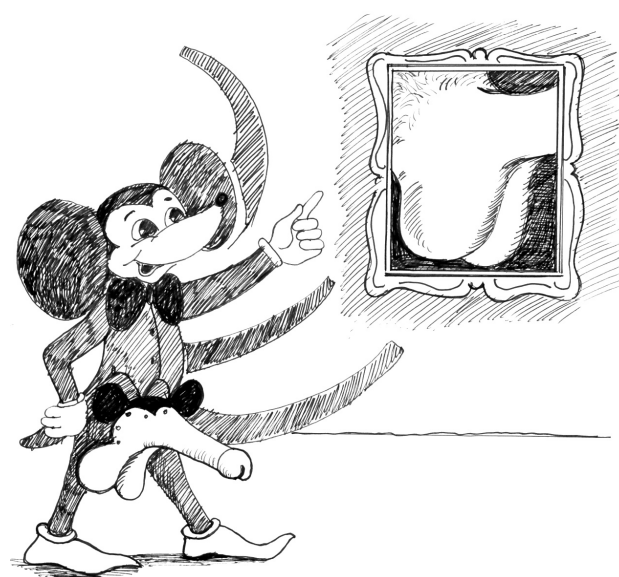
la construcción de las torres y, un poco más adelante, un elocuente primer plano fotografiaba los dos Rolex junto al porta-anillos con forma de torso masculino. Polla, huevos, cojones: al igual que con el cerdo, el habla castellana es pródiga en sustituciones del significante referido al miembro sexual masculino⁷ con los que una comunidad tiene mayor contacto u obsesiones de lo cual el habla viene a dar cuenta⁸. Este abundante uso de designaciones del órgano sexual en el resto de países de habla castellana había sido destacado, en su momento, por el cubano Guillermo Cabrera Infante, con la ironía que lo caracterizaba, desde su texto "Peri phalos", contenido en *Exorcismos de esti(l)lo* (1976). Toda profusión de significantes delata las preocupaciones, las fijaciones culturales: la idea base se remonta a los años cincuenta, en concreto a las investigaciones del sociolingüista estadounidense Benjamin Lee Whorf. Si bien su formulación general –conocida bajo el nombre de *relativismo lingüístico*– ha recibido distintas críticas, en la actualidad prima el consenso sobre su planteamiento de que "los símbolos (palabras) empleados lingüísticamente por un pueblo reflejan sus principales inquietudes culturales" (Vander Zaden en Rodrigo Alsina, 1999: 108).

DOS ROLEX, DOS HUEVOS, NINGUNA MUJER

Por lo demás, las formas de expresión de personalidades siguen girando en torno a los contrastes, esta vez en las mujeres: Marta es delga-

da y refinada, la personificación de Europa, la cultura y la tradición, a diferencia de la voluptuosa Claudia, que es el objeto del deseo, la sensualidad, el Mediterráneo (Bigas Luna y Canals, 1994). Sin embargo, tanto la una como la otra son representaciones que Benito igualmente desprecia –pese a que las utiliza– porque de alguna manera hacen referencia a España ("un país de mierda") mientras que su sueño es vivir en Estados Unidos, *the land of opportunities*, la tierra de los "grandes negocios" ("ahí sí que todo funciona"). Hay aquí una vuelta a la construcción de personajes antitéticos a partir de los prototipos de hombre (y consecuentemente modelos de vida) contrapuestos. "¡Esta sí que es la mujer de mi vida!", dice, en cambio, de uno de esos símbolos tradicionalmente fálicos que son las torres: cúspide de su devoción fetichista, donde el sujeto termina siendo sustituido por el objeto. Así queda claro en el montaje

donde se llegaba a establecer un paralelismo entre la contrapicada de un monumento (fálico) del jardín cuya cima acusaba forma de pene –imagen superpuesta, en movimiento retardado, al mismo encuadre de la torre en construcción– con los estertores en *over* de su esposa al alcanzar el clímax. Una vez más, Bigas recurre, como en *Jamón jamón*, al órgano sexual masculino para demostrar coraje y determinación ("¿Sabes cómo he llegado hasta aquí?", le preguntaba a Rita años después, aún herido en su máximo valor (su masculinidad): "¡Con un par de huevos!" –desde un doble sentido que alude a una persistencia personal en tanto *enlace estratégico*–). Sin embargo, pese a ver (en proceso) sus metas, este personaje con nombre de dictador continúa con la actitud de humillación repetida hacia las mujeres que domina: "no te vas a ir con nadie porque eres mía", amenaza a Claudia. Más aun: para externar su propiedad,



le hace grabar un tatuaje ("*te voy a poner una marca en la mano para saber que eres mía*") y tanto a ésta como a su esposa les traza curiosos diseños surrealistas en los pechos –cajones, como los de la Venus de Milo de Dalí⁹–. Además de ello, las hace acostar juntas para formar un *ménage à trois*, pero después de las protestas lógicas (en una sociedad que legitima la monogamia) y, tras haberse identificado en la (des)ventura compartida antes que en la rivalidad, tiene lugar en ellas esa pequeña e íntima revancha que es el mutuo placer en la sexualidad no sólo porque él está excluido, sino porque evidencia que es algo que no se puede controlar: como la mente –ya lo reafirmará poco después en *La camarera del Titanic* (1997)–, el goce es una de las parcelas más inaccesibles e íntimas del ser humano.

Pero la justicia poética tendrá lugar tras el accidente por imprudencia e irresponsabilidad que le cuesta la vida a Claudia y le causa a él una parálisis permanente en la mitad de su cuerpo y en su propio orgullo: la virilidad. Metafóricamente se representa, tras el fracaso en la solicitud de su esposa, cuando arroja al suelo el fálico porta-anillos al que se le desprende el órgano sexual. La pesadilla de esa misma noche pasa por una sucesión de imágenes: Raúl desnudo, en posición fetal, desdoblado en dos mitades de huevos; torres que se derrumban, dos huevos que estallan, hormigas que se introducen en orificios nasales y genitales. La presencia de estos insectos permite dar sentido a la

imagen de presentación de la película, un hormiguero –que se repetirá en el sueño premonitorio– dentro de una hormigonera (o mezcladora de hormigón). El trabajo de las hormigas es colectivo y anónimo: son símbolo de una actividad industriosa, de previsión (Chevalier y Gheerbrant, 1998: 577), que requiere, a diferencia de como lo pretende Benito, mucha paciencia, pero también encarnan, dentro de la misma categoría onírica del surrealismo, la premonición de la muerte. En efecto: al igual que en la anterior *Lola*, constituyen un recurso estilístico daliano que contienen el signo de la destrucción –en una de las obras cumbres de la literatura latinoamericana, son las que clausuran la continuidad (circularidad) de los protagonistas, los Buendía– cuyo inicio lo marca el derrumbe de las torres por incumplimiento de normas. Las mismas torres, el puro que aplasta Gil con el coche tras la discusión que marcará la caída de Benito, el porta-anillos... ciertamente la película está (re)cargada en alusiones simbólicas fálicas.

Pese a sus infortunios, Benito no abandona la actitud prepotente y, tras la separación matrimonial, parte a Estados Unidos con Ana, una desconocida de una discoteca, en absoluto semejante al prototipo sumiso encarnado por Marta y Claudia. Con el dinero de Benito se mudan a una vivienda que ella hace inscribir como propiedad suya en Miami, espacio mítico de ascensiones sociales (la de Julio Iglesias entre ellas), y adquieren un par de mascotas –iguales al caniche Dani, lo que evoca reminiscencias

a un fetichismo tratado anteriormente en el mencionado film *Caniche*–, ante lo que aquel, desde una clara posición inferior, no tiene más opción que consentir¹⁰. En la fiesta que antecedió al trágico final de Claudia, Benito había sostenido una charla con la mujer del productor (bajo un *cameo* de la actriz María Martín, la contraparte femenina de *Bilbao*, donde le decía: "*pues a mí los [perros] pequeños, no sé... me dan asco*", comentaba con desdén, quizá por conocimiento de las costumbres (socialmente desviadas) que siguen las damas solas tal y como se mostraba en *Caniche*. Bigas vuelve a esa idea cuando pone a la mujer del productor a evocar a sus dos *york-shires* –dos caniches–, en una relación que recuerda la de Eloísa con su apreciado Dani: "*ah... estaban siempre conmigo, iban a los estudios, al teatro, a todos lados. Yo los metía en la cesta y venían conmigo a todos lados*". Ya en Miami, la relación de Benito y Ana termina por adquirir tintes muy similares a la de los hermanos Bernardo y Eloísa: de quejas, regaños y descomedida manipulación. Finalmente, por soledad en un país desconocido, se doblega hasta terminar aceptando que su mujer mantenga relaciones sexuales con el jardinero en su propia cama, reduciéndose a ser testigo vejado en el acto de penetración sexual, porque desde hace mucho tiempo ha dejado de tener, como la gallina de la fábula, huevos de oro, los mismos que le permitieron escalar sus metas, pero también precipitarse a su caída.

La situación de prepotencia y dominio en Europa se revierte entonces, como un *boomerang*, a impotencia y humillación en América: "*¿Sabes lo que yo te digo, Ana? Que ya no puedo más. ¡Yo me cago en este país de mierda! ¡y en las hamburguesas! ¡y en el pollo frito! ¡y en el puto café americano que no sabe una puta mierda!*". En su calidad de autor, Bigas no se abstuvo de colar en el guión un ligero matiz autobiográfico, tras las frustraciones personales de las expectativas de su frustrada experiencia en Estados Unidos. Lo mismo también había quedado sutilísimamente reforzado en una secuencia bastante anterior de la construcción de las torres con la excavadora al pasar por encima de una botella de *Coca-Cola*, uno de los iconos¹¹ distintivos de la cultura usamericana.

En la secuencia final, Benito, sin poder contener su frustración, arroja al suelo un jarrón con dos banderines de España y Estados Unidos; arranca el *bidet*, incomprendido símbolo de la cultura europea, y termina vencido en la cama, rompiendo a llorar mientras se escucha en *over* la música de Julio Iglesias, cuya letra, que acusa clara referencia a la primera y determinante mujer, no hace sino un balance de su vida: "*Por el amor de una mujer jugué con fuego sin saber que era yo quien me quemaba/ Bebí en las fuentes del placer hasta llegar a mí a quien amaba...*". Bigas Luna ironiza hasta el patetismo a esta figura –trepador, en busca del dinero fácil, con trampas y

con prisa (Sánchez, 1999: 120)–, caricatura del macho ibérico que no entiende otra forma para llevar a cabo sus relaciones sino desde la instrumentalización de las mujeres: posesividad exclusiva por Rita, deseo por Claudia, conveniencia por Marta, necesidad por Ana. Su revés supone un fracaso en la forma de relación de este prototipo con las geografías a las que cada una se asocia (el mundo árabe, el Mediterráneo, Europa y América del Norte) (Bigas Luna y Canals 1994). Pero el llanto final, opuesto a la máxima de prepotencia viril de *los hombres no lloran*, encuadrado desde un prolongado primer plano tras un previo acercamiento de cámara –una mirada compasiva (Riambau, 27.04.1999: 69)–, es el instante en que el personaje se redime: el momento en que tiene lugar su construcción a nivel humano y que resume la crisis de la masculinidad (Berthier en VV. AA., 2001: 66).

CONCLUSIÓN

Con *Huevos de oro* Bigas propone una estilización elaborada en forma de caricatura del llamado macho ibérico desde su emergencia hasta su propia decadencia. La concepción de mundo del personaje, focalizada a lo largo de la mayor parte de la escritura fílmica del director por su apego a lo femenino, rechaza toda forma de imposición, como queda expuesto aquí. Si bien la devoción del director catalán hacia la mujer lo llevaba, en filmes anteriores, a proponerla como objeto de deseo, en *Huevos de oro* trabaja con su contrapartida como eje –la figura mascu-

lina– a partir de la misma línea. La mujer, en sus distintas variaciones, aparece en general como víctima y el hilo conductor viene en esta ocasión a estar encarnado en el protagonista, un sujeto, Benito González. La ambición descomedida de este personaje lo ubica a las antípodas de la sensibilidad: la repulsión que genera en sus relaciones afectivas desde el primer momento de la trama se ve acrecentada a medida entra en relación con diferentes parejas que a la vez representan distintas propuestas culturales de formas de vida, lo cual no hace sino demostrar, al final de cuentas, su incapacidad de corresponderse con ninguna en tanto encarna un modelo que no resulta operativo. De hecho, a lo largo del film, la repulsión que Benito suscita se convierte paulatina aunque casi inadvertidamente en compasión. La condena, por tanto, no llega a ser total: en la última escena, Bigas se conduce de este personaje y lo muestra envuelto en la soledad de un entorno que él mismo había idealizado pero que finalmente (según se colige en las últimas conversaciones con Rita) reconoce como hostil. En aquella escena final, Benito aparece en el abandono de su lasitud, precisamente el resquicio donde Bigas encuentra una vulnerabilidad que la crítica en general ha interpretado como simpatía y subrayada irónicamente en la pieza en *over* de Julio Iglesias. Entonces una pequeña, es más, una mínima muestra de expresión de la debilidad es lo que permite plantear su reivindicación en su valor como humano, como sujeto sensible antes

que como varón o macho ibérico que durante muchos años –sobre todo en el cine franquista que impulsó el patrón de películas, aunque con tintes cómicos, de Alfredo Landa– constituyó un modelo iconográfico en el cine español pero que ya, en el marco de la democracia, ha dejado de ser operable. Un estereotipo que, años después, en la segunda parte de su tríptico de la España sensorial, Bigas Luna cuestiona y deconstruye.

SINOPSIS:

Benito González cumple, en Melilla, el servicio militar, pero un día, su novia Rita, lo abandona por su amigo Miguel. Una vez que termina su pasantía, se marcha a Benidorm, conoce a Claudia e intenta construir un rascacielos, pero se lo impiden los problemas de capital. Sólo tras casarse con la dulce Marta, la hija de un banquero, obtiene el dinero que su socio Gil le exige para la inversión del edificio e iniciar las obras. Una noche, Benito lleva a la casa a Claudia, con la que sigue manteniendo contacto, y al final terminan manteniendo una relación triangular. En una fiesta posterior, tiene lugar un accidente en el que Claudia muere y en el que Benito queda afectado físicamente. Abandonado por su mujer tras los excesos y paralizadas las labores de construcción por irregularidades administrativas, parte a Miami con una nueva amante: Ana. Una vez instalados, ésta prefiere la compañía sexual del vigoroso Bob, el jardinero, con lo que Benito queda desplazado. El film termina con las lágrimas

del antiguo macho mientras resuena en *over* su canción favorita, 'Por el amor de una mujer', de Julio Iglesias.

FICHA TÉCNICA

Huevos de oro 1993

Estreno en España:
24.09.1993

Coproducción española (50%), italiana (30%) y francesa (20%)

Productoras: Lola Films, Filmauro (Italia), Hugo Films (Francia) y Lumière (Francia), con la colaboración de Antena 3 TV

Productor ejecutivo: Andrés Vicente Gómez

Dirección: Bigas Luna

Argumento y guión: Bigas Luna, Cuca Canals

Fotografía: José Luis Alcaine (color)

Ambientación:
Antxón Gómez

Vestuario: Neus Olivella

Montaje: Carmen Frías

Música: Nicola Piovani

Sonido: Marc Beldent

Principales intérpretes: Javier Bardem (Benito González), María de Medeiros (Marta), Maribel Verdú (Claudia), Elisa Touati (Rita), Raquel Bianca (Ana), Alessandro Gassmann (Miguel), Francesco Maria Dominedo (Mosca), Albert Vidal (Folch), Benicio del Toro (Bob), Ángel de Andrés López (Gil)

Premios: Festival Internacional de Cine de San Sebastián (mención especial del jurado), 1993

Duración: 91 min

NOTAS

¹ Y aunque la crítica destacó la cinta como "cuento moral" (Bonet Mojica, 24.09.1993: 53), el director aseguró que no era ése el propósito de su trabajo (en de Vicente, 24.09.1993: 52).

² Benito concentra la fuerza y la voluntad (voluntariedad) en sus genitales, como se evidencia de igual modo en el cartel promocional de la película en el que su intérprete, Javier Bardem, fotografiado de plano entero, mira retadoramente a la cámara mientras sujeta con una mano su miembro sexual. Esta publicidad, en el año de su estreno, generó polémica e incluso prohibiciones en la prensa –el diario ABC se negó a publicarla–. Tales acusaciones que cuestionaban la moralidad pública fueron asimismo contrarrestadas por el propio director, quien afirmó preferir esa imagen a la de Sylvester

Stallone con una ametralladora (Sigfrid, 18.10.1993: 32).

³ Su violenta reacción al arrojarle a Benito su ramo de rosas rojas explica, como señala Seguin, el simbolismo del color asociado a la furia y a la sangre (en VV. AA., 2001: 14), presagio a su vez de la suerte que correrá.

⁴ "[E]l seductor latino que canta al amor, es una figura sublimada del macho cuya ascensión social es el producto de su poder de seducción sobre las mujeres" [traducción personal] (Berthier en VV. AA., 2001: 64).

⁵ Bigas tampoco ocultó la ambigüedad que esta figura le despertaba cuando reconoció que le gustaría ser "como él por un día" (en Llopart 13.04.1993: 39), lo que deja claro la naturaleza dual y hasta contradictoria de cualquier creador.

⁶ Ciertamente la preferencia hacia los objetos dobles no ha cesado en el trabajo del director catalán: en tanto dan fe de la existencia de huellas anteriores, algunas de sus películas –sobre todo las más personales– tienen su correspondencia: en algunos aspectos, *Caniche* con *Huevos de oro*, pero es más evidente en *Bilbao* con *La teta y la luna* y *Lola* con *Bambola*, esta última, no obstante, considerada "un burdo calco(manía) [sic] del desgarrado vínculo que une a Ángela Molina y Feodor Atkine en *Lola*" (Freixas y Bassa, 2000: 186).

⁷ El habla de Benito González abunda en el uso de expresiones asociadas al miembro viril: "si no lo convences tú, por mis cojones que lo convengo yo", "no me hables de tu padre que estoy hasta los huevos", "Este americano de los cojones es el gilipollas más grande que he visto en mi vida", "¿Sabes por qué me gusta Dalí? Porque tenía un par de huevos" –frase esta última que valora la figuración social antes que su calidad como artista–, etc. Pero desde luego que esta verbalización depende de que no existan mecanismos directos de censura en la producción discursiva (política o institucional). Según Beatrice Sartori, en el caso de su *opera prima*, *Tatuaje* (1978), la Comisión le había obligado a suprimir la frase "tuvo que tener un par de pelotas bien puestas" (07.04.1993: 39) –que se ha mantenido en su formato para vídeo–. Benito González se constituye, de este modo, en una figura a partir de la cual Bigas Luna redime lo que la sociedad de-

mocrática se conoce como el derecho a la libre expresión.

⁸ Sin embargo, los huevos no sólo tienen connotaciones sexuales, sino culinarias: "Pero Bigas no puede continuar eternamente hablando de sexo: para eso recurre a la relación con [sic] la comida. *Huevos*, explica, también significan 'huevos' en español. Benito es un ladrón, y un ladrón en el español de la calle es un *chorizo*, y *chorizo* es la palabra española para referirse a las salchichas de cerdo" [traducción personal], explica Hopewell (14.05.1993: 36).

⁹ Más que personalizar en la figura de Salvador Dalí como un artista que atrae a buena parte de los sujetos sin mayor instrucción o conocimiento artístico, Bigas introduce aquí el tema de la ostentación de poder económico con la idea mercantilista del arte, convertida en una devoción de consumo al igual que otros gustos personales, en el caso de Benito, al mismo nivel de la música de Julio Iglesias.

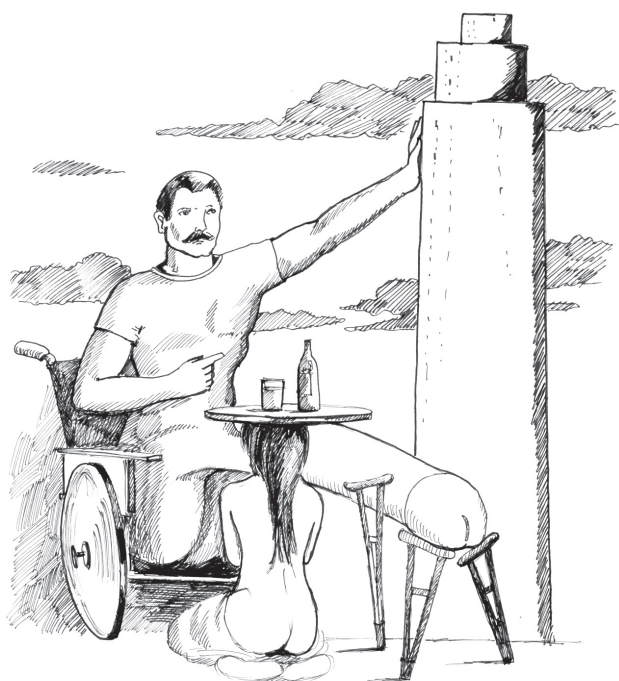
¹⁰ Se revierten los papeles: si antes Benito utilizaba a las mujeres para su bienestar material, ahora es una mujer la que logra sacar provecho económico de él.

¹¹ Como el patético remedo de Mickey Mouse –otro símbolo estadounidense por excelencia– que, desde una veloz panorámica, lo recibe con un gesto obsceno de la mano.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Baudrillard, Jean. 1989. *De la seducción*. Madrid: Cátedra.



- Berthier, Nancy. "Splendeurs et misères du mâle hispanique". En VV. AA.. 2001. *Le cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Bigas Luna y Canals, Cuca. 1994. *Retratos ibéricos*. Madrid: Lunwerg.
- Cabrera Infante, Guillermo. 1976. *Exorcismos de esti(l)lo*. Barcelona: Seix Barral.
- Chevalier, Jean y Gheebrant, Alain. 1998. *Diccionario de los símbolos*. 2ª Ed. Barcelona: Herder.
- Freixas, Ramon y Bassa, Joan. 2000. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós.
- Fundación Municipal de Cultura. 1992. *Bigas y Luna*. XXX Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Mulvey, Laura. 1996. *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute.
- Rodrigo Alsina, Miquel. 1999. *La comunicación intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Sánchez, Alberto (ed.). 1999. *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*. Huesca, España: Gráficas Alós.
- Sanabria, Carolina. 2007. "Jamón jamón (1992): de jamones y cuernos". En *Revista Comunicación*, Vol. 16, año 28, No.1:6-12, enero-julio.
- Seguin, Jean-Claude. "La métamorphose des corps". En VV. AA.. 2001. *Le cinéma de Bigas Luna*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- PRENSA
- Bonet Mojica, Lluís. 24.09.1993: 53. "El increíble falo menguante", *La Vanguardia*, España.
- Esquembre, Jaime. 12.04.1993: 35. "Benidorm, de cine", *El País*, España.
- Hopewell, John. 14.05.1993: 8-10, 36. "Huevos de oro", *Moving Pictures*, Estados Unidos.
- Llopart, Salvador. 13.04.1993: 39. "'Odio al típico macho ibérico, pero me gustaría ser uno al menos durante 24 horas'", *La Vanguardia*, España.
- Riambau, Esteve. 27.04.1999: 69. "Xoriço", *Avui*, Catalunya.
- Sartori, Beatrice. 07.04.1993: 39. "Bigas Luna, huevos con jamón... o con chorizo, que es más fuerte", *El Mundo*, España.
- Sigfrid. 18.10.1993: 30-32. "Bigas Luna, iconoclasta", *Cartelera Turia*, España.
- Sigfrid. 04.10.1993: 25-26. "Huevos de oro", *Cartelera Turia*, España.
- Vicente, Eduardo de. 24.09.1993: 52. "Bigas Luna: 'Con mi film *Huevos de oro* no pretendo moralizar'", *El Periódico*, España.

