

La transición de una España tradicional a una moderna y globalizada en *Jamón, jamón*, de Bigas Luna

The Transition of a Traditional to a Modern and Globalized Spain as Represented in Jamon Jamon, by Bigas Luna

BETHANY FLORENCE WILLIAMS
bethanywilliams22@icloud.com

*University of Birmingham,
Reino Unido.*

FECHA DE RECEPCIÓN
diciembre 2, 2019

FECHA DE APROBACIÓN
abril 29, 2020

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio 1, 2020

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i21.343](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i21.343)

RESUMEN / Este ensayo presenta un análisis de la primera secuencia de la película ***Jamón, jamón***, dirigida por Bigas Luna en 1992, para demostrar cómo refleja con perfección la realidad de la transición de una España tradicional a una moderna y globalizada en los 90. A través de la introducción de estereotipos exagerados y metáforas que representan un cierto aspecto reconocible del “españolismo”, esta secuencia explora las nociones cambiantes tanto de la identidad de género como de la identidad cultural nacional en frente de la emergencia de su democracia, su modernización y su comercialización. Sin embargo, este ensayo concluye que, de hecho, ***Jamón, jamón*** representa a la España de los 90 como una sociedad que todavía estaba teniendo dificultades para negociar el conflicto irresoluto entre lo tradicional y lo moderno.

PALABRAS CLAVE / transición, democracia, tradición, españolismo, identidad, género.

ABSTRACT / This essay presents a cinematic analysis of the first sequence of the movie *Jamon Jamon*, directed by Bigas Luna in 1992, to demonstrate how it perfectly reflects the reality of the transition from a traditional to a modern and globalized Spain in the 1990s. Through its introduction of exaggerated stereotypes and metaphors which represent a certain recognizable aspect of “Spanishness”, this sequence explores the changing notions of both gender identity and the national cultural identity, in the face of the emerging democracy, modernization and commercialization. However, this essay concludes that, in fact, *Jamon Jamon* represents Spain in the 1990s as a society that was still having difficulties in negotiating the unresolved conflict between the traditional and the modern.

KEYWORDS / transition, democracy, tradition, Spanishness, identity, gender.



FIGURA 1. *Jamón, jamón* (Bigas Luna, 1992).

J*amón, jamón* es una película española que se estrenó en 1992 como la primera parte de la “Trilogía ibérica” dirigida por José Juan Bigas Luna¹. Se describe como “una comedia sexy escandalosa” que está plagada de los aspectos estereotípicos del “españolismo”: jamón, toros, ajo y machismo. Está ambientada en un pequeño pueblo rural donde José Luis, el hijo de la familia más rica, se enamora de Silvia, la hija de una prostituta, y le pide casarse con él. Esto, sin embargo, va en contra de su madre Conchita, que desapruueba a Silvia y su familia por ser de clase baja. A su vez, Conchita contrata a Raúl, un aspirante a torero, para seducir a Silvia y alejarla de su hijo [FIGURA 1]. En la superficie, la película se trata de una red de pasiones incontrolables e incestuosas, y sexo salvaje entre todos los personajes, donde al final nadie termina ganando. Lo que la caracteriza en conjunto con otras películas eróticas de esa era, es que gracias a la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, los cineastas españoles disfrutaron de innumerables libertades para explorar imágenes e ideas previamente censuradas.

¹Después de trabajar en películas de bajo presupuesto asociadas al cine *underground* español, Bigas Luna se hizo conocido en el ámbito internacional por su trilogía cinematográfica: *Jamón, jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994). En estas, exploró las profundidades más oscuras del erotismo, así como los estereotipos españoles del machismo y la sexualidad.



FIGURAS 2, 3 y 4.
Jamón, jamón
(Bigas Luna, 1992).

No obstante, debajo de la superficie debe interpretarse como una película que refleja las realidades contemporáneas de una España en transición de lo tradicional a lo moderno. En los 80, la nueva España democrática intentaba modernizarse, como el resto de Europa, a través de su globalización, su comercialización y la implementación de nuevas libertades sociales y económicas, en particular para las mujeres. En ***Jamón, jamón***, Bigas Luna explora esta situación para mostrar cómo en la sociedad de los 90 se negociaban las nociones tanto de identidad de género como de la identidad cultural nacional. Para analizar la representación de estas identidades cambiantes, este ensayo se enfocará en la primera secuencia de ***Jamón, jamón***, ya que introduce a la perfección los códigos, imágenes y metáforas que se repiten a lo largo de la película. Además, nos introduce la idea de que los personajes no deben tomarse como individuos, sino como estereotipos exagerados de un cierto aspecto reconocible del “españolismo” en los 90, por ejemplo, el machismo. De esta manera, en ***Jamón, jamón*** se representa cómo la transición a una España democrática y globalizada no fue

tranquila, sino que se caracterizó por el conflicto irresoluto entre la tradición y la modernidad.

Dentro de la primera secuencia de ***Jamón, jamón***, los cambios irreversibles en los papeles de género a partir del surgimiento de la democracia se presentan a través de su representación de la masculinidad española, o sea, del “machismo ibérico”. El plano inicial de la película es de un paisaje rural, sin embargo, está dominado por la silueta icónica de los huevos del Toro de Osborne, una valla publicitaria de una empresa de brandy. El enfoque en la figura del toro es significativo porque tradicionalmente se toma como el mayor símbolo de la masculinidad por su fuerza física, mientras que el enfoque en sus testículos nos proporciona una metáfora de cómo los hombres perciben su virilidad. Esta imagen machista de la España tradicional había prevalecido en la identidad española en los 90 debido al legado de las ideologías patriarcales de género de Franco. Sin embargo, cuando se miran con atención los testículos, queda claro que están rotos. Simbólicamente, este detalle representa que dentro de esa sociedad cambiante los hombres habían perdido sus huevos, es decir, su masculinidad. Esto se refiere a

cómo, en la España moderna y democrática, la masculinidad resultó herida y fracturada debido a la nueva autonomía que se había otorgado a la mujer y su papel creciente en la sociedad. La manipulación del punto de vista de la cámara, que muestra al toro desde atrás, refleja además cómo esta masculinidad rota intentaba ocultarse debajo de la superficie de la nueva democracia de la España de los 90. Este tema se repite a lo largo de la película, sobre todo cuando José Luis rompe por completo los huevos del Toro de Osborne, lo que señala la castración completa tanto del símbolo fálico como del hombre mismo. A través de esta representación, Bigas Luna indica que el machismo de la España tradicional no podría sobrevivir en la España democrática. En cambio, se creó una crisis de masculinidad que llevó a una pérdida de identidad para los hombres e incluso para la nación española. A su vez, esto había producido una generación de hombres inseguros y débiles, demostrado por José Luis, o en contraste, de hombres excesivamente machistas, como Raúl.

El último, interpretado por Javier Bardem, se introduce en la siguiente escena, que corta desde un plano panorámico del paisaje estéril directamente a un plano detalle de su entrepierna. Los planos luego cambian entre un primer plano de su cara sudando y planos detalles de su erección en sus pantalones cortos, sus músculos y la corrida de toros que está practicando con un toro falso [FIGURAS 2, 3 y 4]. Todas estas imágenes, junto con el sonido de sus gritos y jadeos, representan una masculinidad extremadamente sexualizada. Además, el hecho de que Raúl actúe como un torero exagera su eminente virilidad ya que la corrida se considera una actividad estereotípica del “españolismo”, una que demuestra la fuerza física y sexual del hombre. Así, Bigas Luna convierte a Raúl en la hipérbole del machismo ibérico. A partir de esta exageración, critica el excesivo sentido y la centralidad del machismo en la España tradicional que había traído una “versión grotesca de la masculinidad” en su transición. De hecho, más tarde descubrimos que Raúl trabaja en un almacén de jamones y solo aspira a ser un torero para traerle éxito.

Su sueño de éxito, sin embargo, contrasta completamente con el paisaje vacío, estéril y seco en el que está practicando. Este paisaje representa a la España vieja, y así nos indica que su sueño es igualmente estéril porque está enraizado en el pasado. Además, a pesar de que la fuerza masculina de Raúl lo vincule al toro, sabemos que el motivo de la corrida es que el toro tiene que morir. Con este sentido, Bigas Luna nuevamente presagia el destino condenado del hombre machista y su deconstrucción en la España democrática.

Los nuevos papeles y libertades para las mujeres españolas, que surgieron en España posterior a Franco, aparecen reflejados en la primera secuencia de *Jamón, jamón* a través de la representación de una feminidad que es independiente socioeconómicamente. Hay un abrupto cambio en la puesta de escena del rural paisaje, con connotación masculina, a una fábrica de una empresa para ropa interior masculina, donde el espacio está dominado por mujeres [FIGURAS 5, 6 y 7]. Este contraste se ve como una manifestación del conflicto entre la masculinidad y la feminidad en la España vieja y la moderna. Los planos generales y planos medios cortos de las trabajadoras demuestran el cambio notable en la situación de la mujer, que en los 90 establecía una nueva autonomía y estatus en el ambiente económico debido a la igualdad de derechos laborales. Sobre todo, esta escena introduce a Conchita, la jefa de la empresa. Ella representa la “mujer moderna” definitiva y ataca con fuerza todas las ideologías de género tradicionales en la sociedad bajo Franco, en la que la mujer solo poseía la figura del “ángel del hogar”, como hija, esposa y madre. Mientras que el hombre estaba en el terreno público, la mujer se destinaba a vivir en un papel doméstico, pasivo y inferior. Sin embargo, a través de la colocación espacial de Conchita fuera de la casa y al frente de las decisiones de la empresa, con los hombres físicamente detrás de ella en los planos, se destaca el nuevo dominio profesional de la feminidad en la España democrática [FIGURA 8]. A lo largo de la película a menudo ella lleva los pantalones. Esto puede interpretarse metafóricamente como una muestra de su superioridad tanto

en la empresa como en su matrimonio, por encima de su esposo. Mientras él permanece en un papel pasivo con poca posición en la nueva sociedad, solo leyendo los periódicos o viendo el fútbol, Conchita ha robado los papeles tradicionalmente masculinos. Por lo tanto, ella refleja la identidad femenina cambiante en los 90 que había ganado una independencia y poder socioeconómico en contraste con la masculinidad disminuida.

Asimismo, dentro de la oficina de la fábrica, hay una escena en la que Conchita está juzgando el “buen paquete” de los modelos masculinos para una nueva campaña publicitaria. Aquí, la cámara refleja las imágenes de las entropiernas de los hombres desde el punto de vista subjetivo de Conchita. Se muestra “la mirada de la mujer”, en la cual el hombre se ha objetivado. Según las teorías de Laura Mulvey (2009) sobre la mirada en el cine, esto es un reverso del normal *leitmotiv*,

donde el cuerpo femenino es objetivado para el deseo sexual de la mirada del espectador masculino. En esta escena, el control de la mirada por parte de Conchita refleja cómo ella, o sea la mujer moderna, posee un deseo sexual, y así, una autonomía en su sexualidad. Este tema se repite a lo largo de la película en su acalorado romance con Raúl. Sin embargo, a medida que desarrolla la película, la independencia económica y sexual de Conchita se representa en forma negativa. Ella aparece como “una puta” o “una devoradora de hombres”, en particular por su hijo y su marido. Este estereotipo demuestra que, en realidad, en la España democrática en los 90 todavía había un conflicto entre las identidades de género de lo tradicional y lo moderno. La persistencia del machismo tradicional negaba a aceptar las nuevas libertades y la igualdad de las mujeres. De este modo, **Jamón, jamón** cuestiona la modernidad y la democracia de la España y en

FIGURAS 5, 6 y 7.
Jamón, jamón
(Bigas Luna, 1992).



FIGURA 8. *Jamón, jamón*
(Bigas Luna, 1992).



su lugar, sugiere que, de hecho, esa España todavía estaba arraigada en el pasado.

Finalmente, en la primera secuencia de *Jamón, jamón* se exploran las consecuencias del compromiso de España con su modernización y globalización para la identidad y cultura nacional española. En los 80, cuando España emergió de casi cuatro décadas de la dictadura bajo Franco y un aislamiento completo de la esfera global, trató de transformarse a gran velocidad para ponerse al corriente con Europa. Por otro lado, *Jamón, jamón* nos representa a la España que, tras la necesidad imperativa de modernizarse, había conseguido una modernidad obsesionada con el capitalismo global. En el plano inicial, como mencioné anteriormente, hay una centralidad visible del icónico Toro de Osborne [FIGURA 9]. Estas vallas publicitarias se colocaron en todo el paisaje español a lado de las carreteras para comercializar la marca de brandy del Grupo Osborne. Más tarde, se convirtieron en un ícono cultural de la identidad nacional española. El toro actúa como una representación crucial de cómo una España tradicional se había transformado a un mundo económicamente moderno de publicidad y mercadotecnia. A su vez, destaca el predominio del consumismo, no solo dentro de la economía española sino también de su identidad nacional cultural. Esta metáfora del deseo consumista como identidad española se ve más a lo largo de la película con referencias a otros objetos materiales de publicidad global, por ejemplo, las botellas de Coca Cola o los coches de Mercedes. Durante su

entrevista para ser un modelo masculino para la empresa de ropa interior, incluso Raúl está siendo comercializado como un objeto para el consumo de una cultura materialista ya que, en las palabras de Conchita, “un buen paquete vende”. Sin embargo, al exagerar esta comercialización como el núcleo de todas las acciones de la película, Bigas Luna critica que la modernización y la globalización del país crearon una sociedad de exceso y codicia material. Si volvemos a mirar el personaje de Conchita como representante de la “mujer moderna”, se ve que también representa el símbolo de este nuevo consumo excesivo. Conchita muestra visiblemente su nueva riqueza económica, por ser la jefa de la empresa, a través de su abundancia de objetos materiales lujosos: su collar de perlas, su armario de zapatos, etcétera. Sin dudas, incluso compra una motocicleta como recompensa para Raúl porque puede permitirse. El hecho de que una actriz extranjera, la italiana Stefania Sandrelli, se eligiera para interpretar a Conchita, refuerza la idea que la modernización capitalista de España llegó de fuera, de Europa.

Por lo tanto, *Jamón, jamón* deja en claro que la modernidad de los 90 se había llevado a cabo de manera atropellada e incompleta. Esto se refleja en la primera secuencia con el cambio rápido en las puestas de escena entre el paisaje y la fábrica. El paisaje natural y pintoresco se contrasta completamente con los planos detalles de las máquinas, que están hechas exclusivamente para la manufactura del producto comercial. También, es importante prestar atención al



FIGURA 9. *Jamón, jamón*
(Bigas Luna, 1992).

contraste en los sonidos diegéticos de los gritos naturales de Raúl y del tintineo rápido de las máquinas. Sin embargo, el hecho de que las imágenes de manufactura aparezcan en la pantalla tras las de la naturaleza, implica que la única trayectoria para la España tradicional fue a través de las transacciones materialistas y consumistas, es decir que la transición de lo viejo a lo nuevo fue inevitable.

La primera secuencia de *Jamón, jamón* termina con un plano general de algunos camiones de carga que pasan por la carretera. Aunque, en general, su presencia indica el consumismo creciente en la España moderna, ninguno de los camiones se detiene en esta parte de España porque no es un área con una economía próspera. En lugar, este paisaje se debe tomar como el símbolo de la España real de los 90, que no había pasado a la modernidad, sino que seguía subdesarrollada y viviendo en el pasado. Se critica así que, de hecho, la España “moderna” solo llevaba la máscara de la modernidad; lo que solo había tenido éxito en reemplazar la identidad cultural única de una España tradicional, o sea su “españolismo”, con la superficialidad y la codicia de una globalizada y comercializada. Este conflicto, que se establece en la primera secuencia, concluye en la última secuencia de la película cuando metafóricamente la tradición

y la modernidad, representadas por Raúl y José Luis, luchan entre sí [FIGURAS 10 y 11]. En estos planos, Bigas Luna ingeniosamente recrea un reflejo contemporáneo de la famosa pintura *Duelo a garrotazos*, pintada por Francisco de Goya en 1819 como parte de sus Pinturas negras. Esta obra personifica la eterna lucha fratricida entre tradiciones e ideas distintas, que marca la historia de España y, por lo tanto, se utiliza para reforzar el choque actual que está arraigado en la sociedad. Sin embargo, ninguno de los luchadores en *Jamón, jamón* termina ganando, pues los dos resultan heridos o muertos. Bigas Luna eligió esta conclusión para mostrar el dolor y la dificultad de la transición hacia la modernidad, en la que ni lo tradicional ni lo moderno eran lo suficientemente fuertes para dominar. En cambio, la España de los 90 permaneció estancada debido a la prevalencia del pasado.

En conclusión, al analizar la primera secuencia de la película *Jamón, jamón*, la España de los 90 se presenta como una sociedad aún en transición, que estaba experimentando muchas dificultades para negociar los papeles cambiantes de hombres y de mujeres, así como para establecer una identidad cultural nacional en contra del compromiso con el consumismo y la modernización. Las representaciones de la masculinidad fracturada, a través de las imágenes

repetidas del toro y sus huevos, y de Raúl como la hipérbole del machismo ibérico, junto con las representaciones de la “mujer moderna” independiente, a través del personaje de Conchita, reflejan las identidades de género que estaban en conflicto en los 90 entre una España patriarcal y una democrática. De este modo, Bigas Luna ataca las ideologías de género viejas del régimen franquista y, en particular, la prevalencia del machismo que seguía incrustado en las mentes de los españoles tradicionales y que a su vez actuaba para impedir las nuevas libertades femeninas. Además, ataca y critica las consecuencias negativas de la comercialización de la sociedad española y la aceptación ciega por parte de todos, lo que llevó a la pérdida en la identidad y cultura específica de España: su “españolismo”. Esto destaca el gran daño que se produjo cuando España intentó adaptarse a una modernización de manera demasiado radical y demasiado rápida. A su vez, plantea la cuestión de si el cambio hacia una España de la democracia y del consumismo fue realmente tan liberador como se presumió. En fin, se ve que *Jamón, jamón* retrata la transición de lo tradicional a lo moderno como dolorosa e incompleta; lo que había conducido a España a entrar en los 90 imbuida de una modernidad mal entendida, en la que pervivían las actitudes sociales anteriores. El propio Bigas Luna dice que *Jamón, jamón* representa a esa España como un país de “computadoras y jamón”: una España moderna, pero para los viejos españoles (citado en Riding, 19 de septiembre de 1993). 🍷

FIGURA 10. *Jamón, jamón*
(Bigas Luna, 1992).



FIGURA 11. *Duelo a garrotazos*
(Francisco de Goya, 1819).

Bibliografía

- DELEYTO, C. (1999). Motherland: Space, Femininity, and Spanishness in *Jamon Jamon* (Bigas Luna, 1992). En P. Evans (Ed.), *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition* (pp. 270-285). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- EVANS, P. (2004). **Jamón, jamón**. *Bigas Luna*. Barcelona, España: Paidós.
- JORDAN, B. y Allinson, M. (2005). *Spanish Cinema. A Student Guide*. Londres, Reino Unido: Hodder Arnold.
- JORDAN, B. y Morgan-Tamosunas, R. (1998). *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.
- LUNA, B. y Canals, C. (1994). *Iberian Portraits: A Chronicle of Passions of Jamon, Jamon-Golden Balls-The Tit and the Moon*. Barcelona, España: Lunewerg.
- KINDER, M. (1993). *Jamon Jamon*, by Bigas Luna, Andres Vincente Gomez. *Film Quarterly*, 47(1), 30-35. doi: <https://doi.org/10.2307/1213107>
- MULVEY, L. (2009). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En L. Mulvey (Ed.), *Visual and Other Pleasures* (2a ed.) (pp. 14-30). Nueva York, EE.UU.: Palgrave Macmillan.
- RIDING, A. (19 de septiembre de 1993). Past and Present Form a Ham Sandwich. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1993/09/19/movies/film-past-and-present-form-a-ham-sandwich.html>

Filmografía

- LUNA, B. (Director) y Gómez, A. (Productor). (1992). **Jamón, jamón**. España: Filmauro.

BETHANY FLORENCE WILLIAMS (Reino Unido) es estudiante de la carrera de Estudios Hispánicos e Historia de la Universidad de Birmingham.