



”Los viajes de Ulises: Son de mar o la Odisea ibérica (Bigas Luna, 2001)”

Diane Bracco

► To cite this version:

Diane Bracco. ”Los viajes de Ulises: Son de mar o la Odisea ibérica (Bigas Luna, 2001)”. VI Congreso Internacional BETA (Asociación de Jóvenes Doctores en Hispanismo) ”Conflictos y desplazamientos en las culturas hispánicas”. Universidad de Granada, Jun 2016, Grenada, España. hal-02448587

HAL Id: hal-02448587

<https://hal.science/hal-02448587v1>

Submitted on 28 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Los viajes de Ulises: *Son de mar* o la *Odisea* ibérica (Bigas Luna, 2001)**Diane Bracco (EA 1087 EHIC)**

Son de mar es una “historia de amor, de naufragios y regresos”, señala la contraportada de la novela que Bigas Luna llevó a la pantalla en 2001, con guión de Rafael Azcona. Ganadora del premio Alfaguara 1999, la obra literaria de Manuel Vicent presenta un fuerte carácter visual propicio a la traducción al lenguaje cinematográfico del imaginario mediterráneo creado por el autor valenciano. Aunque la transposición constituye una estrategia creativa recurrente en la trayectoria artística de Bigas Luna¹, mi propósito no es analizar los mecanismos de esta operación de traslación del texto literario al medio cinematográfico² sino que pretendo centrarme en el largometraje como obra autónoma. Me conformaré con señalar que el cineasta catalán retoma globalmente el argumento del libro: Ulises es un joven profesor de literatura clásica que llega a un pueblo de la costa levantina. Ahí conoce a Martina, hija de los dueños de la pensión donde se aloja, y la seduce recitándole versos de los poemas épicos de la Antigüedad. Pronto se casan y tienen un hijo, Abel. Un día, Ulises desaparece en el mar y es dado por muerto. Desesperada, Martina contrae matrimonio con un antiguo pretendiente, el millonario Alberto Sierra. Tras diez años de errancia, Ulises resurge en la existencia de Martina y ambos reanudan la relación interrumpida, hasta que deciden huir juntos a bordo del “Son de mar” –nave que da su nombre a la película. Pero la embarcación, previamente sabotada por Sierra, se hunde y ambos perecen en el Mediterráneo.

Bigas Luna elige evacuar en su película la cuestión del enigma de la identidad de Ulises, alrededor de la cual se articula la intriga en la novela. La problematización identitaria da paso, en la pantalla, a la representación de un amor idealizado entre el viajero y su mujer, representación que echa sus raíces en el sustrato mítico de las epopeyas griegas. De hecho, las amplias redes visuales y semánticas desplegadas por el cineasta se polarizan en torno al motivo de la itinerancia, en un relato fílmico constelado de referencias más o menos explícitas a la *Eneida* de Virgilio y a la *Odisea* de Homero. De las expresiones de la movilidad en la diégesis a la migración de los materiales hipotextuales a un nuevo circuito de significado, se

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

² Consúltense al respecto las siguientes publicaciones: SANABRIA, Carolina, “Son de mar” en *Bigas Luna. El ojos voraz*, Barcelona, Laertes, 2010 y SANABRIA, Carolina, “Regreso al mediterráneo en la cinematografía de Bigas Luna”, *Espiga*, 18-18, enero-diciembre, 2009, pp. 211-226. Sobre la transposición del componente erótico literario, véase el siguiente artículo: MALPARTIDA TIRADO, Rafael, “El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna”, *AnMal Electrónica*, 32 (2012), pp. 175-196.

tratará precisamente de interrogar estas variaciones sobre el desplazamiento, examinando el diálogo que se establece entre la ficción fílmica y los referentes épicos que la alimentan.

1. “Hay un camino muy largo que todo el mundo recorre sin saber ni cómo ni cuándo”: variaciones sobre la itinerancia (diapositiva 2)

Es fundamentalmente en el personaje de Ulises donde la isotopía de la itinerancia, piedra angular del texto fílmico, encuentra su encarnación más significativa. Al explicitar la identificación del protagonista con el famoso héroe griego, la onomástica plantea el nomadismo como la característica esencial del joven profesor, lo que corroboran en la pantalla las primeras imágenes que siguen a los títulos de crédito iniciales (**diapositiva 3**): los picados y planos de conjunto sucesivos de la carretera, las huertas y los acantilados del litoral mediterráneo constituyen el contracampo de Ulises, quien contempla el paisaje desde el autobús en la secuencia de su llegada (**diapositiva 4**). Nunca se desvelan los orígenes del personaje, pintado como un ser sin raíces que rechaza cualquier forma de sedentarización y, por tanto, asociado de entrada con una dinámica de desplazamiento. De ahí que no sea de extrañar que no busque alojamiento fijo sino que prefiera ocupar durante una temporada indeterminada una habitación en la pensión de los padres de su futura esposa Martina. Es precisamente a partir del momento en que se instala con ella, embarazada, en un piso cuando decide adquirir un barco, aspiración sintomática de una irreprimible ansia de movimiento. A los pocos meses del nacimiento de su hijo, rápidamente asfixiado por la tranquilizadora estabilidad de la cotidianidad familiar, desaparece en el mar a bordo de su embarcación durante una tormenta. Una década después, le revela a Martina que, en realidad, huyó, seducido por las sirenas de la infidelidad. Esta larga errancia de resonancias homéricas constituye una verdadera trayectoria iniciática y hace eco al análisis simbólico propuesto por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (**diapositiva 5: proyectar sin leer**): “el viaje simboliza [...] una aventura y una búsqueda, que se trate de un tesoro o de un mero conocimiento, concreto o espiritual. Pero esta búsqueda, en el fondo, no es sino [...] una huida de uno mismo”¹. En el caso que nos ocupa, la huida por el mar es necesaria a la construcción identitaria de Ulises y, al término de su búsqueda, a la toma de conciencia de que está unido a Martina por un vínculo que ni el tiempo ni el espacio pueden alterar.

¹ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969), Paris, Éditions Jupiter, coll. “Bouquins”, 1982, p. 1029. (Traduce la autora)

Esta dinámica espacial de continua ida y vuelta¹ en la que se inscriben los desplazamientos de Ulises se prolonga a través de las ocurrencias simbólicas de la movilidad que enriquecen el amplio tejido isotópico que abarca el texto fílmico. La expresión del deseo y del ímpetu amoroso que animan a ambos protagonistas, central en un relato teñido de erotismo, es regida por este mismo principio del movimiento. A la horizontalidad de las peregrinaciones marítimas de Ulises se contrapone la verticalidad que preside los encuentros íntimos de la pareja, en una lógica ya descendente (**diapositiva 6**: es en una cueva, lugar con evidentes connotaciones sexuales, donde se unen por primera vez), ya ascendente (**diapositiva 7**: tras el regreso de Ulises, Martina tiene que subir cada día la escalera del edificio deshabitado en cuyo ático ha encerrado al viajero). En este último caso, el fundido encadenado de los planos del ascenso (**diapositiva 8**), articulados con las imágenes de la pareja reunida, desempeña una función iterativa y sugiere que la unión carnal es el término de un laborioso itinerario cotidiano recorrido incansablemente por Martina. En los episodios eróticos más explícitos, Bigas Luna profundiza aún más la asimilación entre encuentro amoroso y viaje simbólico: los amantes se encaminan juntos hacia un doble arrebató mental y corporal, propiciado por el poder de incantación de los versos épicos que Ulises recita al oído de Martina. En otras palabras, ese ascenso diario de la esposa abandonada para juntarse con su primer marido materializa en cierto modo un viaje hacia el ayer, hacia ese placer olvidado que aliaba el deleite de los sentidos con la fruición del relato, ambos ausentes de su segundo matrimonio.

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

2. Un relato fílmico bipolarizado: el conflicto entre mar y tierra (diapositiva 9)

Las redes de imágenes y significados producidas por el motivo del desplazamiento configuran una estructura fílmica binaria, articulada en torno al conflicto entre mar y tierra.

¹ Se manifiesta también bajo formas más condensadas y anecdóticas, como el viaje de novios a Valencia o los trayectos en coche que efectúa a diario Martina entre su hogar y el piso donde esconde a Ulises. Es de notar en este último ejemplo la inversión del esquema homérico ya que es el viajero quien espera la vuelta de su amada y se encuentra en una situación de inercia.

Esta dicotomía geográfica se encarna en los dos personajes masculinos a los que Martina concede sucesivamente su mano, Ulises (**diapositiva 10**), figura de movilidad identificada con el leitmotiv marino, y Alberto Sierra (**CLIC**), constructor inmobiliario profundamente anclado, por su apellido y profesión, en lo mineral y lo permanente. A la búsqueda existencial de Ulises, intelectual de condición precaria, sediento de cambio y movimiento, se oponen las preocupaciones materialistas y el afán de estabilidad del hombre de negocios, el cual corteja a Martina con una constancia inquebrantable prometiéndole la seguridad económica¹. Este hiato² entre, por un lado, el mundo del dinero y de la especulación y, por otro lado, el de las letras y la imaginación, es acentuado por la antítesis visual entre las imágenes del litoral urbanizado (**CLIC**), controlado por el hombre, y los planos generales del impetuoso Mediterráneo (**CLIC**). En las antípodas de las aguas estancadas y cerradas de las piscinas del millonario³ (**diapositiva 11**), el mar (**CLIC**) aparece como un territorio infinito y mudable, lugar de constantes metamorfosis cuya riqueza simbólica Chevalier y Gheerbrant sintetizan de la siguiente forma:

(diapositiva 12 → proyectar sin leer) Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, el mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realizaciones formales, una situación de ambivalencia, que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede terminar bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez la imagen de la vida y la de la muerte⁴.

En la película, el mar se impone como un espacio de indeterminación y transición (**diapositiva 13**) donde se aventura el protagonista, en un momento de crisis existencial, a fin de escapar de la invariable rutina en que el trabajo, el matrimonio y la vida de familia le han encerrado. Regenerado al cabo de diez años de errancia por los océanos, el desaparecido, cual espectro surgido del inframundo, regresa, provocando la reactivación de los recuerdos del pasado y el renacimiento de los sentimientos reprimidos por la esposa abandonada (**diapositiva 14**). De ahí que se pueda contemplar el mar en este largometraje como un lugar intrínsecamente ambivalente (**diapositiva 15**) donde se enfrentan constantemente los dos polos de la dialéctica desaparición/(re)aparición.

¹ Esta oposición se plasma verbalmente mediante una agudeza de Martina: el personaje femenino juega con el desdoblamiento semántico del verbo “contar” para denigrar las ambiciones de Sierra (“contar dinero”), respecto a los talentos de narrador de Ulises (“contar historias”).

² Se traduce visualmente por la composición de algunos planos, donde la profundidad de campo permite separar los dos términos respectivamente asociados con cada uno de los personajes.

³ En una de estas piscinas, espacios acuáticos que confinan todo desplazamiento, Sierra cría, no por casualidad, un caimán, animal de aguas estancadas que, para él, simboliza la fuerza. El reptil es una señal de mal agüero y presenta una evidente función psicopompa ya que el esbirro de Sierra lo esconde en el barco sabotado. Quizás se pueda relacionar el animal con las serpientes mitológicas que surgen del mar para ahogar al yo poético en los versos recitados por Ulises. Se puede detectar también una posible referencia a la historia de Laocoonte y a las serpientes gigantes que emergen de las aguas para matarle a él y a sus hijos.

⁴ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles...*, op. cit., p. 623. (Traduce la autora)

Esta turbadora dualidad que impregna la diégesis se extiende asimismo a las estrategias discursivas desplegadas por Bigas Luna, como lo muestra de forma elocuente la recurrencia del procedimiento transitorio del fundido encadenado. El director elabora una verdadera retórica de la fluctuación que se plasma en la pantalla desde la secuencia apertural de los títulos de crédito, mediante la concatenación de planos marinos captados por la cámara, a flote en la superficie del agua (**diapositiva 16**). Se integra el leitmotiv acuático a la isotopía de la movilidad que explota el régimen de movimiento propio de la percepción líquida, tal y como la analiza Gilles Deleuze en su obra *La imagen-movimiento* (**diapositiva 17** → **proyectar sin leer**): “el agua es el medio ideal para extraer de él el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo: de ahí su importancia óptica y sonora en las búsquedas rítmicas.”¹ Bigas Luna declina esta naturaleza movediza del agua insertando también a menudo en el continuo fílmico (**diapositiva 18**) imágenes de las olas que se superimprimen y se desvanecen en la pantalla, según una cadencia visual que evoca la regularidad del oleaje². Estos procedimientos —que Deleuze denomina “reumas”, o sea signos de la imagen-percepción— contribuyen a pintar el mar como un oscilante territorio del entredós donde coexisten vida y muerte (**diapositiva 19**). El plano final de los cadáveres de Ulises y Martina que se animan en las camillas de la morgue (**diapositiva 20**), progresivamente sumergidas por las olas, es al respecto significativo: esta última imagen sella la inscripción en el mundo neptuniano de la tensión entre vida y muerte, reflejada por la unión de Eros y Tánatos literalmente encarnada por el abrazo de los difuntos esposos.

Bigas Luna explota esta ambivalencia simbólica del espacio marino susceptible de resucitar o, al contrario, de engullir a los humanos, planteándolo en parte como un lugar de paso entre dos mundos. Para ello, recupera especialmente el significado mortífero que cobra en algunas mitologías el motivo de la embarcación³. Cabe señalar que, en el filme, siempre es hacia la estancia de los muertos hacia donde los barcos conducen a sus pasajeros: la partida inicial de Ulises significa su desaparición del mundo de los vivos a ojos de sus allegados. En cuanto a la irreversible huida final de los esposos reunidos, es sinónima de “viaje sin retorno”⁴, de ida simple para el más allá. La nave se vuelve ataúd en ese trágico episodio de

¹ DELEUZE, Gilles, *I. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 112 *sqq.* (Traduce la autora)

² Desde el punto de vista sonoro, el “sonido del mar” —anunciado por el título— que se oye a lo largo de la película alimenta estos efectos rítmicos.

³ CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles...*, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁴ De hecho, esta secuencia final pone literalmente en imágenes los versos citados al principio del filme por Ulises. Se trata de un fragmento de una oda de Horacio que cobra todo su sentido a la luz de este infausto desenlace: “Adondequiera me precedas, los dos iremos, ambo iremos, caminantes dispuestos a hacer juntos *el viaje sin retorno*”.

naufragio **(diapositiva 21)** donde los cuerpos de Ulises y Martina se hunden en los abismos, mientras se oye el sonido extradiegético de unas funestas campanas. El relato se cierra así con las imágenes que lo habían inaugurado: las de un cadáver que flota en las aguas del mar **(diapositiva 22)**. Esta construcción cíclica invita a ver en el mar, a fin de cuentas, más que un mero lugar de tránsito: desde el principio de la película, se sugiere una confusión total del espacio neptuniano con la estancia de los muertos, antítesis del mundo terrestre de los vivos al que pertenece Sierra¹. La representación cinematográfica del “Son de mar” como medio de paso hacia el Otro Mundo actualiza asimismo, cómo no, la iconografía del Hades y de los ríos infernales en la mitología grecorromana: tras la embarcación mortífera de los amantes se perfila en filigrana la barca de Caronte, guía de las sombras errantes de los difuntos; también afloran las aguas del inframundo explorado entre otros por los héroes Ulises y Eneas, en las dos epopeyas cuya sombra intertextual flota por encima de la ficción.

El caso es que las declinaciones diegéticas y fílmicas de la movilidad se arraigan en un sustrato mítico del que la *Odisea* y la *Eneida* son los dos principales referentes. Bigas Luna saca de este fondo icónico común esquemas y figuras cuya identificación por parte del espectador es permitida por la redundancia constitutiva del mito, según el antropólogo Gilbert Durand que afirma lo siguiente: “el mito debe recurrir a una insistencia persuasiva que denotan las variaciones sobre un tema”². La trasfencia de estas fuentes míticas a un nuevo contexto de significación y sus variaciones constituyen precisamente el último prisma a través del que se puede examinar la noción de desplazamiento en el filme de Bigas Luna.

3. Migraciones textuales: de los referentes míticos a la mitología bigasluniana (diapositiva 23)

A semejanza de la novela que ha dado origen a la película y que excluyo voluntariamente de las siguientes consideraciones³, el espacio fílmico está poblado de reminiscencias míticas cuyo principal vector es el propio Ulises, no sólo por el universo épico convocado a través de su nombre sino también por su oficio. Las reiteradas menciones

¹ “Dile a Martina que escoja: o vuelve con los vivos o se queda con los muertos”, declara el hombre de negocios, amenazante, antes de que Ulises se suba con su esposa al barco saboteado.

² Durand prolonga así la reflexión desarrollada por Claude Lévi-Strauss en *La Antropología estructural* (1958). DURAND, Gilbert, *Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. “Optiques philosophiques”, 1994, pp. 39-40. (Traduce la autora)

³ Sobre la presencia intertextual de *La Odisea* en la novela de Manuel Vicent, véase el siguiente artículo: FERNÁNDEZ, Clara & BALVERDE, Gerardo, “Las vueltas de Ulises: el feliz naufragio del lector en *Son de mar* de Manuel Vicent”, *Circe*, 8, 2003, pp. 143-166.

verbales a las obras de poetas antiguos como Virgilio, Homero u Horacio se justifican plenamente por la formación intelectual del profesor de letras clásicas, a la par que inducen al espectador a buscar en la mitología grecorromana una clave de interpretación del mundo diegético. El análisis de la funcionalidad de las referencias, a veces explícitamente insertadas en los diálogos por medio de la cita literaria, otras veces más subterráneas, permite aclarar la dinámica de desplazamiento textual que preside la plasmación de la ficción fílmica: el director procede a la transcontextualización de los materiales épicos, trasladados a un medio visual –el cine– y a la España contemporánea.

De entrada, la historia de los futuros esposos se va tejiendo a partir de la superposición de hipotextos que remiten a los orígenes orales de la epopeya, a la vez que prefiguran el destino de los personajes. Desde el primer encuentro en el restaurante de la pensión, se entrecruzan dos fuentes antiguas ya que es leyendo en voz alta pasajes de la *Eneida* como Ulises, heredero de las dotes de narrador del aventurero homérico, seduce a Martina: **(diapositiva 24 → proyectar sin leer)** “El héroe Eneas y la hermosa reina Dido, herida de amor, se preparaban para huir juntos al bosque. La diosa Juno les dijo: ‘allí en una cueva estaré yo presente para uniros en un lazo muy fuerte.’” Se crea aquí un evidente juego de ecos entre la ficción fílmica y el poema de Virgilio: a semejanza de Eneas y Dido, la pareja consume por primera vez su amor naciente en una gruta, después de que Ulises le ha recitado a Martina otro fragmento de la *Eneida*, detonante y vía de expresión de la pasión amorosa. Es de observar que las acciones performativas del cuentista Ulises reactivan el poder cautivador de la poesía épica, originalmente caracterizada por su oralidad¹: la repetición narcótica de las mismas citas a lo largo de la película hechiza tanto a la oyente diegética como al espectador extradiegético y, al mismo tiempo, desempeña una función narrativa, invitando a este a relacionar las acciones de los personajes con los hipotextos convocados.

La referencia a Dido, por ejemplo, no es anodina dado que ya presagia, en ese punto del relato, la triste suerte de Martina, abandonada por su marido más adelante, al igual que, en el cuarto libro de la *Eneida*, la reina de Cartago es dejada por su amante Eneas, obligado por los dioses a proseguir su viaje hacia la península itálica. Del mismo modo que el protagonista combina las características de los dos héroes del viaje, tres modelos mitológicos femeninos se confunden en el personaje de Martina². El Ulises de Bigas Luna encuentra en su joven esposa

¹ VERNANT, Jean-Pierre, *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999, p. 10.

² Para un análisis profundizado del personaje de Martina en la película, véase HAFTER, Evelyn, “Tras las huellas del guionista. La mirada de Rafael Azcona sobre Martina en *Son de mar*”, *Olivar*, 12, pp. 263-274.

no sólo la proyección actualizada de Dido sino también la de la Penélope homérica. Pero Martina, a pesar de su profunda aflicción tras la desaparición de su marido, no se suicida como la desconsolada Dido, ni tampoco demora el momento de casarse con uno de sus pretendientes, tejiendo como Penélope. Su precaria situación económica, aunada a la presión ejercida por sus padres, le impide mantenerse en la voluntaria espera y la lleva a contraer matrimonio con su antiguo pretendiente, Alberto Sierra. A estas dos figuras modélicas dominantes se agregan los rasgos de Calipso¹, reina de la isla de Ogigia, cuando Martina encierra a su primer marido en el ático deshabitado: en la *Odisea*, la ninfa marina secuestra al héroe en el lecho de amor hasta que recibe el mensaje del dios Hermes de dejarlo ir. En el filme, el viajero reducido a la inercia se cansa también de la pasión carnal y expresa su deseo de poner fin a su cautividad² pero, a diferencia de su antecedente homérico, se lleva a su carcelera.

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

No obstante, a la vez que se apropia de los personajes mitológicos para remodelarlos y mestizarlos, Bigas Luna metamorfosea libremente la sustancia argumental de la *Odisea*: su protagonista no es un héroe que recupera sus derechos legítimos a reinar sobre su patria, matando a todos los pretendientes de su mujer y restableciendo el orden en una comunidad

¹ La síntesis que propone el historiador Jean-Pierre Vernant de la *Odisea* permite apreciar la analogía entre la isla de Calipso (cuyo nombre procede del verbo griego *kaluptein*, “ocultar”), lugar atemporal donde la ninfa retiene al héroe contra su voluntad durante siete años, y el piso valenciano desocupado donde Martina oculta y encierra a su primer esposo. VERNANT, J.-P., *L’Univers...*, op. cit., p. 141.

² Lo hace mediante la inserción en el diálogo de una referencia a una fuente cuantística indeterminada, narrándole a Martina la historia de amor de una princesa que retuvo a un viajero en un sótano sin puertas ni ventanas. El procedimiento de *mise en abyme* evidencia la relación especular que mantiene el cuento con la ficción fílmica.

que se ha modificado en su ausencia, sino que es fundamentalmente un antihéroe, un espectro del pasado que se mantiene en la tierra de nadie materializada por la urbanización desocupada donde se esconde. Ni siquiera intenta reconquistar su identidad y su sitio en el hogar abandonado, ni conocer a su hijo Abel, evidente proyección deformada de Telémaco que desconoce por completo la existencia de su padre biológico¹.

Aunque se podría profundizar mucho más el examen de estas filiaciones en un marco de reflexión más amplio, los ejemplos mencionados me permiten ilustrar el doble proceso de absorción y transformación del que son objeto los hipotextos clásicos en el espacio hipertextual de la cinta. Bigas Luna se adueña de diferentes fuentes y las entrecruza, jugando entre persistencia y actualización de motivos míticos cuyos contornos redefine para insuflarles un significado inédito, dentro de su propia creación. Como trasfondo geográfico de las epopeyas antiguas, el espacio mediterráneo constituye un punto de articulación esencial entre este sustrato épico y el universo cinematográfico del director catalán, profundamente anclado en dicho espacio, como lo afirma él mismo **(diapositiva 25 → proyectar sin leer): “Soy [...] normediterráneo. Es un mar al que le debo mucho; mis cualidades y mis defectos son propios de una persona mediterránea, y por eso me gusta reivindicarlo como símbolo”²**. Es innegable que el mundo mediterráneo constituye un verdadero pilar de la cosmovisión bigasluniana, desde la época de sus primeros largometrajes, a finales de los 70. En *Son de mar*, al situar el punto de partida y el término de la odisea de su personaje en el Levante español, el realizador desplaza el foco espacial grecorromano de los poemas de la Antigüedad hacia la península ibérica. Desarrolla en particular un vasto espectro de imágenes totémicas de la costa oriental **(diapositiva 26)**, focalizando puntualmente su cámara en los paisajes naturales **(el mar por supuesto pero también los acantilados, las grutas, la vegetación, las huertas)** y en la gastronomía local **(diapositiva 27: el pescado, los cítricos)**, bosquejando así una verdadera Ítaca levantina.

Por lo tanto, la transcontextualización de los referentes clásicos y su injerto en el tejido textual fílmico desembocan en la elaboración de una forma de mitología fílmica, propia del director, que bebe de las fuentes de diversas representaciones míticas. Estas proceden del

¹ Al contrario del hijo mitológico, que viaja en busca de noticias de Ulises y lucha contra los pretendientes para salvar el palacio amenazado, Abel ignora por completo la existencia de su padre biológico y, con diez años, ya aparece como un Sierra en potencia, obsesionado con el dinero.

² Declaración de Bigas Luna en el dossier de prensa de *La camarera del Titanic*, Cine Renoir-Princesa, 24 de octubre de 1997.

imaginario universal y se trasladan al mundo icónico y simbólico de un creador que explora, a través de su creación, las raíces mediterráneas de su obra y de su propia identidad.

En conclusión, se puede afirmar que Bigas Luna, a la manera de Penélope, urde una amplia tela isotópica que desborda las fronteras de la diégesis, tejiendo una relación de continuidad entre, por una parte, las declinaciones narrativas y discursivas del desplazamiento y, por otra parte, las transferencias textuales que presiden la elaboración de la ficción fílmica. La reinterpretación de los motivos de la aventura itinerante y del retorno al hogar muestran cómo circula esa “semilla inmortal” que constituyen, para Jordi Balló y Xavier Pérez¹, los argumentos universales en el cine: la materia mítica se transporta, se modifica y se adapta a contextos inéditos y a nuevos destinatarios susceptibles de apreciar sus variaciones. La mitología cinematográfica forjada por el director, quien revisita en otras películas varios arquetipos míticos relacionados con el amor, la identidad o la creación artística², recuerda que el séptimo arte, al actualizar las narraciones fundamentales de la historia de la cultura, es el gran fabulador de nuestro tiempo.

¹ BALLÓ, Jordi & PÉREZ, Xavier, *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, col. “Argumentos”, 2010. Véanse en particular los siguientes capítulos: “El retorno al hogar: la *Odisea*” (pp. 28-41) y “La fundación de una nueva patria: la *Eneida*” (pp. 42-54).

² Sobre este tema, véase el siguiente artículo: MERLO, Philippe, “Du texte à l’écran : le retour aux ‘muthos’” en BERTHIER, Nancy, LARRAZ, Emmanuel, MERLO, Philippe & SEGUIN, Jean-Claude, *Le Cinéma de Bigas Luna*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Cinespaña, coll. « Hespérides », 2001, pp. 73-94.