

VASOS COMUNICANTES. LA POÉTICA SURREALISTA EN EL CINE DE BIGAS LUNA¹

Gonzalo M. Pavés

Universidad de La Laguna (Islas Canarias, España)
gpavores@ull.edu.es

RESUMEN

Bigas Luna, siempre que pudo, mostró su particular afinidad con los postulados generales defendidos por Breton y sus seguidores. Como estos, el director catalán buscó también la libre expresión de las fuerzas de lo desconocido y lo reprimido, para recuperar la espontaneidad asfixiada por la razón, el libre ejercicio del pensamiento, a través del cual se nos muestra el lado oculto de la vida, lo verdaderamente maravilloso. Por este motivo, Bigas Luna mantuvo con sus películas, pero también en todos los campos artísticos que cultivó, un diálogo constante con el surrealismo. Las huellas de la admiración que sintió por Buñuel o la fascinación que le provocaba la figura y la obra de Dalí se pueden rastrear en toda su filmografía. Construyó así un universo cinematográfico sobre la base de un pensamiento profundamente influenciado por el ideario surrealista que se concretó en una serie de evocadoras metáforas, de corte onírico, que salpicaron casi toda su filmografía. En este capítulo se pretende poner en evidencia los lazos existentes entre el viejo grupo de vanguardia y Bigas Luna y, la manera en la que este asimiló y reelaboró estos puntos de contacto para convertirlos en parte

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación I+D+i «Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996) HAR2015-66457-P», financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España.

esencial de su propia obra. Es por eso por lo que, en muchos aspectos, Bigas Luna pueda ser considerado como el último heredero del surrealismo.

Palabras clave: Bigas Luna; Surrealismo; Buñuel; Dalí; Goya

ABSTRACT

Bigas Luna, whenever he could, showed his affinity with the general postulates defended by Breton and his followers. Like these, the Catalan director also sought the free expression of the forces of the unknown and the repressed, to recover the spontaneity suffocated by reason, the free exercise of thought, through which we are shown the hidden side of life, the truly wonderful. For this reason, Bigas Luna maintained with his films, but also in all the artistic fields that he cultivated, a constant dialogue with surrealism. The traces of the admiration he felt for Buñuel or the fascination that Dalí's figure and work caused him can be traced throughout his filmography. He thus constructed a cinematographic universe based on a thought deeply influenced by the surrealist ideology that was materialized in a series of evocative metaphors, of dreamlike cut, that splashed almost all his filmography. This chapter aims to highlight the links between the old avant-garde group and Bigas Luna and the way in which he assimilated and reworked these points of contact to make them an essential part of his own work. That is why, in many aspects, Bigas Luna can be considered as the last heir of Surrealism.

Keywords: Bigas Luna; Surrealism; Buñuel; Dalí; Goya

*Dadme dos horas de actividad
al día y me pasará las
veintidós restantes soñando.*

Luis Buñuel

EL ÚLTIMO ESLABÓN

En el cine contemporáneo español, aquel que se forjó y se desarrolló después de la larga y oscura dictadura, es difícil encontrar una figura con un imaginario tan original y personal. En el panorama cinematográfico de la transición, Bigas Luna irrumpió «como un cineasta insólito por sus orígenes profesionales, forjado como diseñador, artista plástico y fotógrafo de polaroid, entre otros menesteres creativos ajenos al cine y que explican su elaborado y sofisticado sentido de la imagen» (Gubern, 2014, p. 13). En sus comienzos confesaba sentirse ajeno al cine que se hacía entonces en Barcelona –a excepción de Iquino– y de un modo provocador, se autocalificaba como un «degenerado naif» (Font, Batllé y Garay, 1978, p. 24). De cualquier modo, película a película, a lo largo de más de treinta años de carrera, Luna supo forjar un estilo reconocible, una poética personal, única e intransferible. Nunca fue un artista acomodaticio, la búsqueda constante de nuevos retos y derroteros creativos fue una de sus constantes: «Creo que la mente debe ser muy loca y el estómago muy conservador. Yo lo tengo: como siempre lo mismo, me cuido mucho, pero en cambio dejo libre la mente» (Sánchez, 1999, p. 90). El mundo que el cineasta legó a sus espectadores es un mundo habitado por objetos enlazados de un modo insólito y sorprendente, un mundo de imágenes sugestivas, de exquisita sensualidad garbancera, de mujeres fuertes, de belleza tosca, racial y primitiva, y hombres desorientados e inmaduros. Frente a la funcionalidad y la atonía formal de otras propuestas fílmicas coetáneas, el cine de Bigas Luna

siempre ha sido de un gran riesgo en sus propuestas, tanto temáticas como creativas, un revulsivo o un elemento extraño en las carteleras. Su sentido del humor, de la ironía y del sarcasmo, una mezcla de socarronería de tintes negras y abigarradas, y de frescura mediterránea, le han dado a veces

una imagen de director escandaloso que busca la morbosidad, cuando en realidad en casi todas sus películas se encuentra el espectador con más notas líricas y poéticas, aunque esa poesía y ese lirismo no tengan nada que ver con las cursilerías y los tópicos clásicos y blandengues, es decir, una poesía más ibérica, más mediterránea, más a flor de piel. (Sánchez, 1993, p. 43)

Combinando la transgresión y el escándalo con la ironía, el erotismo y lirismo, el cineasta catalán encontró, no siempre con igual fortuna, la fórmula para invitar al espectador a dejar atrás el tiránico dominio de la razón instrumental y dejar abierta, de par en par, la puerta a los sentidos y a los instintos. Precisamente aquí, en este deseo de explorar la profundidad que se esconde más allá de la superficie de las cosas, en «convertir el envase, en filosofía» (Vicent, 2013) es donde los puntos de contacto entre Bigas Luna y los postulados defendidos por André Breton y su grupo se tornan más evidentes. Como estos, el director buscaba la libre expresión de las fuerzas de lo desconocido y lo reprimido, para «recuperar la espontaneidad asfixiada por la razón, el libre ejercicio del pensamiento, a través del cual se nos muestra el lado oculto de la vida, lo verdaderamente maravilloso» (Calvo Serraller, 1983, p. 31). Por este motivo, no descubrimos nada nuevo si afirmamos que Bigas Luna mantuvo con sus películas, pero también en todos los campos artísticos que cultivó, «un diálogo constante con el surrealismo» (Espelt, 1999, p.69)². Intentaremos aquí argumentar en favor de esta filiación, apoyándonos en lo ya apuntado por Ramón Espelt o Emmanuel Larraz que consideran la obra del cineasta como la última expresión de este movimiento de vanguardia en la cinematografía española:

Bigas Luna apparait donc, à l'aube du troisième millénaire, comme l'un des cinéaste espagnols les plus originaux et les plus solides, un cinéaste qui a su recueillir et assimiler l'héritage des surrealisme. Susceptible de toujours surprendre

² Bigas Luna poseía en su casa en El Virgili (Tarragona), la única reproducción de la escultura de Venus con cajones de Dalí y que utilizó para el sueño de *Huevos de Oro*.

les spectateurs par la création d'images d'une nouveauté et d'une forcé bouleversantes³. (Larraz, 2001, p.52)

Desde luego, no fue la estética surrealista la única de sus influencias, Bigas manifestó en algunos momentos de su vida su interés –bastante heterogéneo y ecléctico por otra parte– por pintores como Leonardo, Velázquez, Ribera, Zuloaga, Hockney, Marcel Duchamp, Edward Hopper, Escher, Balthus, David Hockney, Andy Warhol o Joseph Beuys, fotógrafos como Man Ray o Robert Doisneau, o, en el terreno cinematográfico, por realizadores como Stanley Kubrick, Claude Chabrol, William Wyler, Federico Fellini o Alfred Hitchcock. Sin embargo, Bigas Luna, siempre que pudo, mostró su particular afinidad con los postulados generales defendidos por Breton⁴. «El surrealismo siempre me ha interesado. Incluso cuando no hacía cine y me dedicaba a la escultura, a la pintura y al diseño, era el movimiento artístico que, junto con el dadaísmo, siempre tenía presente», confesaba el director en una entrevista concedida a *La vanguardia* (Llopart, 1993, p.39). Pero esta vinculación no era total, absoluta, sin paliativos ni matices. Del surrealismo, como de todo aquello que le llamaba la atención o le obsesionaba, Luna tomó prestado sólo aquello que le interesaba, engulléndolo con voracidad para hacerlo suyo y adaptarlo a su propia poética. El cineasta catalán, sin ir más lejos, no se sentía identificado con aquel surrealismo más radical, aquel que aplicaba el automatismo en su más pura expresión, donde los artistas recreaban sus propios mundos, dándole absolutamente la espalda a la realidad y explorando lenguajes más próximos a la

³ «Bigas Luna aparece, a comienzos del tercer milenio, como uno de los cineastas españoles más originales y sólidos, un cineasta que ha recopilado y asimilado la herencia del surrealismo. Siempre capaz de sorprender a los espectadores mediante la creación de imágenes de una novedad y de una fuerza conmovedora» (Traducción del autor).

⁴ A los veinte años, Bigas vivió su particular *epifanía surrealista*. Según contaba sucedió cuando, por primera vez pudo observar desde fuera este país gracias a Richard Wentworth, un amigo inglés que pasaba unos días de vacaciones en España y que mostró su sorpresa porque tuviéramos piernas de animales colgadas de los techos en los bares: «Desde entonces empecé a darme cuenta de que vivía en una realidad que estaba muy cercana al surrealismo y empecé a fascinarme por cualquier cosa que representara nuestra cultura» (AA.VV., 1992, p. 61).

abstracción. Luna no comulgaba con las estéticas de Ives Tanguy, Max Ernst, André Masson o Joan Miró, él se alineaba con aquellos otros componentes del grupo surrealista que, como Dalí o Magritte, no rechazaban de plano la figuración y consideraban que no era «preciso alucinarse, soñar, hipnotizarse, drogarse, forzar ningún pronto; en definitiva: no es preciso taparse los ojos ante la realidad más cotidianamente vulgar, para que la realidad se acomode al delirio» (Calvo Serraller, 1983, p. 49). El pintor belga, por ejemplo, consideraba que todo acto creativo debía arrancar de lo real, que representando con trazo fidedigno las personas, las cosas y los objetos, que estableciendo entre ellos lazos incongruentes, se podía revelar lo desconocido por medio de lo conocido. En eso el cineasta era muy claro:

A mí me gusta mucho el surrealismo que parte de la realidad. O sea, en *Jamón, Jamón*, la niña con unos cojones de hierro en la cabeza es una imagen surrealista, pero sale de una cosa real. Se produce este hecho poético, mágico, surrealista. Eso me interesa. Un toro volando no me interesa para nada. No sé por qué vuela. Exijo un tocar el suelo. Hay una frase que decía Joan Miró que me gusta mucho: «Para volar alto, hay que tener los pies en el suelo». A mí me pasa mucho esto, me gusta lo poético, lo abstracto, pero si tiene una conexión con el suelo muy fuerte. Mira mis dibujos. Parecen abstractos, pero no lo son. Están tocando mi realidad; son notas mías... materiales de la naturaleza como los cactus que hemos recogido esta mañana. (Camí-Vela, 2000, pp. 255-256)

Para comprender mejor esta posición, es necesario tener en cuenta que en el universo personal del director existían una serie de mecanismos, detonadores de su inspiración, a los que rendía culto y en los que, según él mismo confesaba, residía la esencia de todo su trabajo creativo. Quizá el más importante era esa arrolladora necesidad que tenía de contar historias. Era un fabulador nato: «Siempre hago películas de aquello que me fascina, me conmueve y siento la necesidad irrefrenable de explicar a mis amigos. Y es con esas narraciones con las que mi imaginación se estimula y aparece el mecanismo creativo que me permite recrear mi universo» (Pisano,

2001, p. 240). Un universo que «nunca perdió del todo su conexión con la realidad, lo cual lo consideraba imprescindible. Manipulaba la realidad, la llevaba al límite entre lo posible y lo imposible» (Medina de Vargas, 2017, p. 22). Se entiende así que se sintiera más cómodo con un lenguaje artístico que no tendiera a la abstracción. Esa pulsión narrativa que sentía estaba reñida con un discurso desligado absolutamente de cualquier referencia al mundo exterior. Por esa razón afirmaba que el surrealismo que más le gustaba era aquel que estaba integrado con la historia (Weinrichter, 1992, p. 82). No obstante, Luna nunca quiso cultivar un cine verista porque reconocía que toda su poética estaba dominada por un deseo vehemente, casi genético, de metamorfosear, de inventar, de transformar su universo personal en una nueva realidad: «Mis narraciones sobre cualquier hecho siempre salen alteradas, aumentadas, exageradas, y son automáticamente vinculadas a mi universo personal como partes de mi mundo poético, pictórico o simbólico» (Pisano, 2001, ídem). Este choque entre estos dos impulsos, el narrativo y el de la recreación, quizá expliquen por qué Bigas Luna, que había comenzado su carrera artística como diseñador e interiorista, y había coqueteado con el arte conceptual, terminó desembarcando en el campo cinematográfico. El cine era un arte cuya materia prima es la propia realidad, y le permitía trabajar con ella organizándola y modelándola a su gusto: «Siempre he deseado *tocar* la imagen, y esto constituiría una relación directa que siento mucho. Significa, en un cierto sentido, querer *probar* la vida, su posible profundidad, su fuerza» (Pisano, 2001, p. 193).

Escribió Jean Cocteau que para él una película no era «un sueño que se cuenta, sino un sueño que soñamos todos juntos». De este modo se entiende que para Bigas Luna el cine tuviera mucho de ejercicio hipnótico. Según él, había que sentarse en la oscuridad, mirar y dejarse ir, dejarse entreverar por el torrente de imágenes proyectadas sobre la superficie blanca de la pantalla. Así y solo así se podía conseguir el milagro de que el público se sumergiera en un estado de trance inducido, colectivo que, como sostenía Ricciotto Canudo, le llevara a experimentar una suerte de *olvido estético*,

«un disfrute de una vida superior a la vida, de una personalidad múltiple que cada uno puede darse por fuera y por encima de su propia personalidad» (1998, p. 16). Por ese motivo en todo su cine, a veces oscuro, a veces luminoso, Bigas siempre tuvo presente al espectador bien para escandalizarlo con obras como *Bilbao* (1978) o *Caniche* (1979), bien para envolverlo y atosigarlo como ocurre en *Angustia* (1983), o bien para seducirlo con las amargas gotas de la tragedia que impregnan los argumentos de *Lola* (1986), *Jamón, Jamón* (1992) o *Huevos de oro* (1993). Latía en sus películas el deseo expreso de Bigas de invitarnos a un juego de complicidades y miradas que estimulase una experiencia cinematográfica activa, plena, donde nuestro ojo interior –ese que André Bretón creía que existía en «estado salvaje»– se abriese, a los diferentes niveles de realidad ocultos tras el mundo de las apariencias. Se trataba pues de invitar al espectador, como tan elocuentemente plasmó Buñuel en su famoso plano del ojo segado por la navaja de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), a contemplar el mundo libre de prejuicios y convencionalismo, sin las ataduras de la lógica y la razón. Por eso en Bigas el ojo se convierte en una metáfora visual tan importante –recordemos aquí el papel que cumple en su filme *Angustia*, por ejemplo– como lo fue para el grupo de los surrealistas. Para todos ellos, el ojo era un punto de intersección entre el mundo interior y la realidad exterior:

El ojo, órgano que ofrece una percepción inmediata y que carece de historia personal, se convirtió –abierto y cerrado, despierto y soñando– en una clave omnipresente del surrealismo. En su cosmos deja al descubierto las profundidades del subconsciente y anula todas las coacciones psíquicas. Posibilita la experiencia de una realidad más elevada en la que lo racional y lo irracional se interpenetran. (Doosry, 2013, p.73)

Esta estrecha familiaridad que Bigas Luna mantuvo con el surrealismo la plasmó muy bien, de un modo muy plástico y sutil, en un retrato que se hizo unos años antes de morir. Se trata de una fotografía donde el rostro ensimismado del director es el único protagonista. En ella el cineasta aparece captado en primer plano, con

los hombros desnudos, los ojos cerrados en actitud contemplativa y sosteniendo una brizna seca de alguna hierba entre los labios. No sabemos exactamente cuál fue su intención al hacerse esta foto, pero parece un claro guiño, una especie de homenaje al fotomontaje que, en 1929, Rene Magritte elaboró para la revista *La Révolution Surrealiste*. En esta obra Magritte tematiza ejemplarmente el papel que el ojo tenía para el movimiento, de tal manera que dispuso los retratos de dieciséis escritores y artistas surrealistas –entre ellos Louis Aragon, Max Ernst, Yves Tanguy, Salvador Dalí, André Breton, Paul Eluard, Luis Buñuel y el suyo propio–, «en torno a la reproducción de una pintura que había terminado ese mismo año y que llevaba el título de *La femme cacheé (La mujer oculta)*. Curiosamente todos los hombres que aparecen en el fotomontaje titulado *Je ne vois pas la [femme] cacheé dans la forêt (No puedo ver a la [mujer] oculta en el bosque)*, al igual que Bigas Luna, tienen los ojos cerrados, como si al volver la mirada hacia el interior se hiciera visible lo invisible⁵.

DESTELLOS Y REVERBERACIONES

Contaba Bigas que, antes de comenzar a escribir, tenía que visualizar gráficamente primero los complejos vínculos que existían entre sus personajes: «Hasta que no tengo bien dibujado el esquema de las relaciones entre los personajes de la historia (es decir, la tramas) no me pongo a trabajar en el guión» (Angulo Barturen, 2007, p. 66). En ese sentido, se constata que Bigas tenía una especial querencia por la figura del triángulo que utilizó en varias ocasiones para ilustrar algunos de sus argumentos más conocidos. Así, por ejemplo, la alambicada urdimbre emocional sobre la que se sostenía *Jamón, Jamón* quedaba reducida a la intersección de dos triángulos equiláteros que, al cruzarse, terminaba por conformar una estrella de seis puntas. Si se hiciera este mismo ejercicio para representar la geometría de relaciones y préstamos que existió entre la filmografía de Bigas y

⁵ Otro guiño, en este caso fílmico, a la obra «Los amantes II» de Magritte (1928) lo podemos encontrar en la secuencia de *Jamón, Jamón* donde Raúl realiza un cunnilingus a Silvia envuelto en su falda blanca. En este caso, los labios de los amantes implicados son otros.

alguna de las personalidades más destacadas del grupo surrealista, sin duda tendríamos que recurrir también a un triángulo, tal vez invertido (dibujando así uno de esos «erosignos»⁶, de apariencia pública, que tanto gustaban al cineasta), en cuyos vértices superiores debían situarse los nombres de Salvador Dalí y Luis Buñuel. Para subrayar su posición receptora al cineasta le estaría reservado el vértice inferior, sugiriendo de este modo, su innata capacidad de permeabilidad, asimilación e integración.

Luna conoció a Dalí a través de su primera mujer, Consol Tura que, a mediados de los setenta entró a trabajar como creativa en su gabinete de diseño conocido como Estudio Gris. Fue por su influencia que Bigas comenzó a reconducir su carrera profesional primero hacia un arte más conceptual, dejando atrás el puro diseño funcional para crear objetos y muebles que «no pueden ser utilizadas como tales, que reniegan de la utilidad que les corresponden, de aquello para lo que fueron inventadas» (Medina de Vargas, 2017, p. 37). Fruto de esta nueva etapa fue la exitosa exposición *Mesas* (1973), donde Bigas presentó en la Sala Vinçon de Barcelona, su serie de nueve mesas descoyuntadas, una de las cuales fue adquirida por Salvador Dalí para el salón Mae West de su casa museo en Figueras. Durante un tiempo Bigas y Consol mantuvieron un estrecho contacto con el pintor de Cadaqués. De este modo inesperado, Dalí se convirtió en un referente artístico que reverberaría, con mayor o menor viveza, en la obra cinematográfica de Luna. Daliniana son, por ejemplo, las hormigas de *Lola*, las langostas de *Huevos de oro* o los caracoles que, obsesivamente, aparecen inquietantes en *Angustia*. Precisamente el proyecto que dará lugar a *Angustia* nace de la obsesión del realizador por ir más allá de la pantalla, por construir una estructura narrativa que permitiese la incorporación del espectador en la obra y, para ello, encontró inspiración en las experiencias pictóricas llevadas a cabo, en ese mismo sentido, por pintores como Velázquez, Escher y, por supuesto, también Dalí (Peláez Paz, 1997, p. 879). Por otro lado, como el propio cineasta reconoció, el sórdido argumento

⁶ Tomo prestada esta atinada nomenclatura propuesta por Raquel Medina de Vargas (2017, p. 43).

de *Caniche* surgió a raíz de una anécdota que le había relatado el propio artista⁷, y en *Huevos de oro*, Benito, su protagonista, adopta la figura de Dalí como modelo de éxito y de comportamiento. Tal es su fascinación por el pintor que, cuando comienza a enriquecerse, el joven ambicioso adopta como suyas algunas de las señas de identidad más características del artista en su momento más *avida dollars* (barretina y el abrigo de piel de leopardo) y decora sus casas con objetos –la lámpara con un reloj derretido adosado–, muebles –el sofá labios de Mae West (1936-37)–, esculturas –Venus de Milo con cajones (1936) o los huevos blancos que coronan el Museo Figueras– y reproducciones de su obra pictórica –*El gran masturbador* (1929), *Lincoln en Dalivisión* (1977), *Autorretrato blando con beicon frito* (1941), *Jirafa en llamas* (1937) o *La tentación de San Antonio* (1946), entre otras–.

Bigas nunca ocultó sus deudas cinematográficas. Fueron muchos los directores por los que, en algún momento de su trayectoria profesional, se interesó. A veces fue Claude Chabrol, William Wyler o Andy Warhol, otras Federico Fellini o Alfred Hitchcock, pero siempre que pudo no dejó de manifestar su profunda, casi obsesiva, admiración por Luis Buñuel. Aunque nunca tuvo la oportunidad de conversar con él, Bigas sentía como suya la sensibilidad del director aragonés:

⁷ «El inicio del cuento de Caniche aparece a través de una historia que me contó Dalí, que me dejó sorprendidísimo y en ese momento estábamos escribiendo Caniche, y esto fue un poco la fuente de inspiración. La historia es que, antes de que empezara la guerra, él y Gala se tenían que ir, se iban a Francia, y tenían un gatito al que adoraban, era su animal más querido, y ella la noche antes de irse, lo mató y lo coció. Hizo gatito. Y esto lo contaba, la primera vez que veo a Dalí contar una cosa... porque la típica boutade de Dalí sería decir: «No, no, yo me lo comí». Pero no, él lo contaba asustado y dijo que no se lo pudo comer. Y Gala sí. Eso me impresionó. De hecho, esa frase de que, si quieres a alguien, te lo comes, y que es verdad, y que es una cosa que la puedes coger como terrorífica o no, como un acto conceptual que es un acto de amor. Eso me impresionó mucho. Y entonces, a partir de este pequeño relato fue donde empecé a escribir Caniche, este cuento para adultos que nadie, cuando la vea, debe tomar como una historia realista, sino que intente especular en lo que podría ser un cuento para adultos». Declaraciones recogidas en el documental producido por RTVE titulado «Bigas Luna. El buen anfitrión», dentro de la serie *Imprescindibles* (Gemma Soriano y Sergi Castelar, 2014).

Buñuel son los ojos. Lo más interesante de lo que se cuenta en las historias es la manera como lo ve el que lo cuenta. La visión de las cosas que tiene Buñuel es lo que más me fascina. Con Buñuel no sólo me identifico con lo que ve y con cómo lo ve, con él existen muchos más elementos de unión. Entiendo muy bien toda su actitud profesional y personal, y sobre todo su tierra que es también la mía. Es el director que ha hecho las secuencias que más me gustan de la historia del cine y la película que más veces he visto, *L'Age d'Or*. (Weinrichter, 1992, p. 80)

No deja de ser curioso que justo *La edad de oro* (1930) fuera uno de sus filmes favoritos: «Es la gran película... me jodió mucho porque soy un poco ambicioso y salí del cine pensando que nunca podría hacer una película así» (Miñarro Albero, 1978, p. 19). De entre todas las secuencias de la película había una que le hubiera gustado rodar, aquella en la que mientras en el interior de la casa se celebra una espléndida fiesta de aristócratas y burgueses, en el jardín un cazador está liándose un cigarrillo ante la presencia de un niño retrasado que, bromeando, le tira al suelo la picadura del cigarrillo. Enfurecido, el cazador le dispara al niño y lo mata. Alarmados por el disparo, los invitados salen al jardín y vuelven al interior de la casa como si no hubiese sucedido: «Es una escena tremenda, en la que se mezcla el drama y la ironía. [...] tragedia y humor condensados (Soler, 2002, p. 49). Y en la obra de Bigas esos cuatro elementos forman parte de su particular recetario y son ingredientes esenciales, de una forma especial, en su «trilogía ibérica». *Jamón, Jamón, Huevos de oro y La teta y la luna* son el resultado de combinar unas gotas de ironía, una dosis de humor no exento de ternura, drama y mucha, mucha tragedia. En cierto modo, todo «expresa la admiración inteligente y creativa por la inspiración transgresora del cineasta de Calanda» (Torreiro, 1992, p. 33). De Buñuel también le atraía lo que el cineasta catalán denominaba su «surrealismo entomológico» y que le sirvió, por ejemplo, en *Lola*, para diseccionar todos los tópicos de la España más racial: «las mujeres culonas, el amor *desgarráo*, la muerte lenta de los mariscos, el surrealismo entomológico de Buñuel, las pobladas

cejas de la Molina...» (Weinrichter, 1992, p.50). Ambos compartían parecido fetichismo podológico:

Para mí los pies son algo religioso, es como una obsesión. Los pies no sé por qué me hacen pensar en la religión. No me preguntes más, será algún cuadro que vi de pequeño, el clavo en el pie de Cristo, no sé. (Weinrichter, 1992, p. 84)

Así, por ejemplo, el famoso plano de *La edad de oro* de una muchacha chupando con indisimulado placer sexual los dedos de una escultura, aparecen en *La teta y la Luna* (1994) –de Estrellita a su marido Maurice– y en *Volaverunt* (1999) –de Goya a la duquesa de Alba– como reverberaciones *buñuelescas* en el cine de Bigas Luna. De todas formas, el acercamiento creativo de Bigas Luna a Luis Buñuel nunca fue servil, no quiso convertir su cine en una mera versión, en una reproducción fiel de una poética ajena. Para el crítico Alberto Bermejo, el cine de Bigas se retroalimentaba del de Buñuel, «sin que se pueda decir en ningún momento que es un plagio, ni directamente un homenaje, yo creo que es algo muy interiorizado» (Soriano y Castelar, 2014). Según confesaba él mismo, cada vez que repasaba alguna de sus películas, Bigas Luna sentía renovarse con inusitada fuerza su fuente de energía creativa (Espelt, 1999, p. 258). Por ese motivo, Buñuel para Bigas no se convirtió en una meta, sino en un punto de partida, un modelo que le sirvió de apoyo e impulso para desarrollar su particular universo fílmico.

En el incentro mismo de este simbólico triángulo de influencia, emerge con fuerza el nombre de un artista inesperado con el que tanto Bigas, como Dalí y Buñuel, mantuvieron un fructífero diálogo creativo. Francisco de Goya se convierte de este modo en una intersección en la que todos coinciden. Ya en su momento, Breton y su grupo de vanguardia se habían autoimpuesto la tarea de elaborar «una historia del arte de cronología invertida, reescrita desde el arte moderno hacia el pasado, de modo que el pasado es presentado como la culminación del presente, y no al revés» (Lahuerta, 2013, p. 49). Ese deseo se vio institucionalizado años más tarde, en 1936, cuando Alfred H. Barr, director fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó la exposición titulada *Fantastic Art, Dada,*

Surrealism. En ella se confrontó, por primera vez, la obra de estos movimientos de vanguardia con los artistas de épocas precedentes como El Bosco, Durero, Archimboldo, Piranesi, Hogarth, Blake, Füssli y Ensor entre otros, con el propósito de «dotar al surrealismo de un árbol genealógico histórico» (Großman y Fontán del Junco, 2013, p.8). Goya fue también uno de los elegidos por Barr como un claro precursor del surrealismo, exhibiendo a modo de prueba algunos de los grabados de su serie *Los caprichos –Los Chinchillas y Ya tienen asiento*, fueron dos de ellos-. Algunos surrealistas pensaban que el pintor aragonés era un visionario, un adelantado de la modernidad, porque, como hacían ellos, había explorado intencionadamente el mundo de los sueños, creando imágenes que habían abierto las puertas a la representación en el arte de lo fantástico y lo onírico. El crítico Enrique Lafuente Ferrari consideraba que no sólo las exploraciones del subconsciente de Goya eran una de sus principales contribuciones al arte moderno, sino que además éstas habían sido más válidas, más honestas y menos autosuficientes, más sutilmente perceptivas que los meandros de los propios surrealistas (Citado por Glendinning, 1983, p. 175).

No parece pues extraño que tanto Dalí como Buñuel, como el propio Bigas Luna se sintieran seducidos por la figura y la obra de Goya. Curiosamente los tres, en algún momento de su vida, acariciaron la idea de trasladar a la pantalla la vida del artista. De los tres, solo Bigas consiguió llevarlo a cabo⁸. El joven Dalí ya había mostrado su admiración y le había dedicado al pintor de Fuendetodos uno de los artículos de su serie «Los grandes maestros de la pintura» que publicó en la revista *Studium* entre enero y junio de 1919. En 1936, a raíz del estallido de la Guerra Civil en España, tuvo Dalí la oportunidad de hacer un nuevo guiño admirativo a Goya

⁸ Se sabe que Luis Buñuel escribió dos guiones, nunca realizados, sobre la vida del pintor. El primero en 1926 por encargo de la Junta regional con motivo del primer centenario de la muerte de Goya y el segundo para la Paramount en 1937 que redactó en inglés y con el título *La duquesa de Alba y Goya* (Sánchez Vidal, 2017, p. 109). Por esas mismas fechas, Salvador Dalí por su parte también estuvo trabajando en su propio proyecto filmico en Hollywood, para el que propuso a Jean Renoir como director y a Bette Davis para encarnar a la duquesa (Sánchez Vidal, 2017, p. 109).

parafraseando pictóricamente su conocida obra *Duelo a garrotazos* con una composición que tituló *Canibalismo de otoño*. Mucho tiempo después, casi al final de su vida, homenajeó la atemporal obra goyesca versionando los ochenta grabados de *Los caprichos*.

Aunque a Luis Buñuel nunca le hizo mucha gracia los paralelismos que, en ocasiones, se hacían entre él y Francisco de Goya (sordos, aragoneses y afrancesados), sin embargo, para Agustín Sánchez Vidal «las afinidades existen, más allá de que los dos fueran grandes creadores de imágenes y valedores de lo irracional, sobrepasando las normas de la Ilustración o la Institución Libre de enseñanza en cuyos postulados se educaron» (2017, p. 101). Curiosos, inconformistas, amantes de la libertad, «ambos quisieron adormecer la razón, que les perturbaba, que les ocultaba el mundo, que no les decía la verdad» (Carrière, 2017, p. 37). Además de sus frustrados proyectos sobre el pintor, Buñuel tuvo también una última oportunidad para hacer un pequeño homenaje a su compatriota en la película *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), utilizando su obra *Los fusilamientos del 3 de mayo* como fondo para los genéricos del filme y recrearla a reglón seguido, durante la secuencia inicial y a modo de singular *tableau vivant*, mostrando a un grupo de rebeldes españoles —encarnados por el escritor José Bergamín, el productor Serge Silverman, el doctor José Luis Barros y el propio realizador— en el momento de ser ejecutados por un pelotón de soldados napoleónicos (Sánchez Vidal, 2017, p. 111).

En la carrera de Bigas, Goya fue una figura relevante, hasta el punto de considerarlo como uno de sus referentes artísticos más importantes y «uno de mis mitos favoritos» (AA.VV., 1992, p. 61). Prueba de esta afinidad, es el hecho de que no solo rindiera tributo al pintor convirtiéndolo en protagonista de su filme *Volaverunt—thriller* histórico, adaptación de la novela de Antonio Larreta, donde el artista se veía involucrado en el asesinato de la duquesa de Alba—, sino que, con la obra de Goya, practicara en varias ocasiones la apropiación artística. Aunque es de sobra conocida la muy personal recreación que hizo de la lucha a garrotazos de dos gitanos en la secuencia final de *Jamón, Jamón*, las huellas de la influencia del

pintor también se pueden encontrar en *Caniche*, una película que el propio cineasta calificó como claramente goyesca y donde, como sostiene Ramón Espelt:

Muchos de los planos, especialmente los planos cortos remiten directamente a aspectos parciales de algunos de los Caprichos de Goya. Entonces, esto una vez más, no tienes por qué ser consciente cuando ves la película, pero hay una subtrama, una capa de referencias artísticas que subyace y al material le da otra dimensión. (Soriano y Castelar, 2014)

EN MANOS DE UN ESPÍRITU LIBRE

Aunque no fueron Dalí, Buñuel y Goya los únicos espejos en los que Bigas se vio reflejado a lo largo de su trayectoria, sí que constituyeron unos sólidos cimientos sobre los que construyó el repertorio iconográfico de una parte importante de su filmografía. Un cine que, por lo general, no estuvo caracterizado ni por sus estructuras narrativas redondas, ni por sus pulidos acabados. Como consecuencia de ello fue objeto, en numerosas ocasiones, de los ataques de una crítica que no comprendía su desaliño argumental, su desinterés por ajustar al milímetro todos los elementos de sus historias. No obstante, hubo otros que, como Antonio Weinrichter, entendieron mucho mejor la auténtica naturaleza de un tipo de cine que es «más intuitivo que premeditado y se niega a dejarse llevar por lo consciente pero no es un *inconsciente*» (1992, p. 15). Se entiende así que Bigas estuviera más atraído por el detalle que por el conjunto: «[Su cine es un] cine de momentos, de instantes, de situaciones concretas. En el cine de B.L. es frecuente que una frase, la reacción de un personaje, un objeto, un detalle, tengan tal fuerza y valor por sí mismos que acaben dando un significado a toda una escena o una secuencia» (Sánchez, 1999, p. 43). Además, fue un cine que jamás se adoceno, nunca cayó en la complacencia, la carrera cinematográfica de Bigas estuvo siempre sometido a cambios y transformaciones –muchas veces orientados e impulsados de forma voluntaria por él mismo– que han permitido reconocer en ella etapas bien diferenciadas. De

la oscura y grotesca sordidez de sus primeras películas, «una época dura, arrogante, provocadora, donde lo único que me interesaba era la especulación y el juego intelectual, tanto en el proceso creativo personal como con la relación con el espectador, por el que no sentía el más mínimo interés» (Soler, 2002, p. 15), evolucionó hacia un momento más pasional, más humano, donde el juego intelectual dejó de ser agresivo y comenzó a travesear con la pasión, la ironía y la ternura, donde dejó a un lado su obsesión por los primeros planos, por meterse dentro de las cosas para comenzar a utilizar los planos «supergenerales» con los que pretendía, de alguna manera, «colonizar lo que he conquistado» (Castro, 1993, p. 43)

No obstante, en todas sus películas, incluso aquellas que fueron resultado de la adaptación a la pantalla de materiales escritos por otros, es fácil rastrear sus obsesiones personales, su obra posee un sello exclusivo que la distingue de la de otros autores coetáneos. Ese hilo conductor está marcado por un componente dominante de tintes claramente surrealistas. Ramon Espelt ha sido uno de los que, de un modo más certero, ha indicado los puntos de contacto entre la sensibilidad surrealista y la filmografía de Bigas Luna. A su juicio, coinciden en un sentido amplio, en el deseo de explorar todo aquello que escapa a la razón y a la moral establecida. A Bigas también, como a los miembros del grupo de Breton, le interesó difuminar, cuando no abolir, las fronteras entre realidad y ficción. Luna sostenía: «Mi cine es un cine que transforma la realidad, estiliza, manipula la realidad. No tengo obsesión por reproducir la realidad tal cual es, sino todo lo contrario. Tengo una intención de recrear la realidad, de mostrarla como yo la veo» (Camí-Vela, 2000, p. 255). *Angustia* sin ir más lejos, fue un experimento, una propuesta estética radical, donde el objetivo fundamental de Bigas fue desbaratar las expectativas del público presente en la sala real y hacer que se cuestionase la verdadera naturaleza del espectáculo al que estaba asistiendo. En otras películas, la disolución de esos límites se produce porque los protagonistas se adueñan del relato y nos muestran el mundo tal y como ellos lo ven, un mundo alterado en ocasiones por una pulsión escópica de carácter perturbador (Leo en

Bilbao), en otras por la fantástica mente de un niño preadolescente (Teté en *La teta y la luna*) y en otras por la desbordante capacidad para la fabulación de un humilde obrero de la industria siderúrgica (Horty en *La camarera del Titanic*). Esta distorsión de la realidad le permitía a Bigas introducir en sus historias secuencias que, poblados de imágenes insólitas o maravillosas, rompían con la lógica narrativa convencional e irrumpían en el relato como inesperadas intrusiones de un río de lava sobre la superficie de la Tierra. Como Buñuel, Bigas también estuvo interesado en dotar a los objetos de un papel narrativo significativo para subrayar la importancia que «la mirada del espectador tiene para dar sentido a la película y la libertad que el director debe concederle para que esa mirada se introduzca realmente en lo desconocido» (Vázquez, J.J., 2000, p. 22) y permitiendo, al mismo tiempo, la creación de combinaciones «arbitrarias» de objetos seleccionados y asociados para dar lugar a una *metáfora visual* y a un nuevo objeto de efectos sorprendentes (Nieto, 1983, p. 63). Y así Bigas Luna, como había hecho antes Luis Buñuel, construye y narra a través de alusiones, metáforas, sugerencias, signos, símbolos y parábolas. En algunas ocasiones, los personajes aparecen ensimismados dando forma a inesperados *object trouvé*—como son los bodegones surrealistas o dadaístas compuestos con una salchicha en la boca húmeda de un pescado en *Bilbao* o un tapón de corcho a modo de cabeza de una raspa en *Huevos de oro*—, en otras Bigas nos sorprende componiendo un plano cargado de su particular lirismo—la lagartija saliendo del ojo tuerto de una muñeca en *Jamón, Jamón*—. Son imágenes sugestivas, nada obvias, que permiten al espectador dejar volar su imaginación. Por su poderoso impacto visual, Bigas se sentía especialmente orgulloso de algunas de ellas, como la de Tété recibiendo el chorro de leche desde los voluptuosos pezones de Estrellita, la de Silvia resguardándose de la lluvia bajo los testículos emasculados del toro de Osborne y la de la lucha a jamonazos entre José Luis y Raúl, pero toda su filmografía está salpicada de estos momentos surrealistas. Notables son, por poner sólo unos pocos ejemplos, el onanista juego con la miel y el perrito en *Caniche*, el de la madre enana de *Angustia* comunicándose

con su hijo asesino a través de una caracola, el de Goya chupándole con fruición los pies a la duquesa de Alba en *Volaverunt*, el de la protagonista de *Bámbola* (1996) sentada a horcajadas sobre una mortadela gigante mientras es fotografiada, el del toreo de un novillo de Raúl y su amigo, completamente desnudos, y bajo la luz de la luna en *Jamón, Jamón*, el del simulacro de felación con una baguette en *La teta y la luna*, el de los lametones de Juani a la nuez de adán de su novio Jonah o el del sensual baile de Claudia alrededor de una paella sobre la mesa de un chiringuito en *Huevos de oro*.

Otro de los elementos de conexión que Espelt considera que mantuvo Bigas con el surrealismo es el lugar central que concedieron a la sexualidad. Para los surrealistas, el erotismo fue a la vez «un elemento constitutivo de este movimiento, uno de los objetivos y un arma privilegiada entre los múltiples medios que usó para manifestar y volver eficaz su rebelión» (Gauthier, 1976, p. 21). Bigas empuñó su erotismo con ademanes surrealistas, un concepto del erotismo que, por otra parte, fue ciertamente singular, abierto, desprejuiciado y provocador. Probablemente sea el creador de las imágenes eróticas más perturbadoras del cine español. Por esta razón, los estrenos de muchos de sus filmes se vieron envueltos por los comentarios escandalizados del público y de la crítica. Su noción de Eros, sin embargo, no fue rígida e inmutable, sino que evolucionó conforme lo hizo su propio cine. Al principio, especialmente con sus películas *Bilbao* y *Caniche*, sorprendió por la crudeza y la sordidez de sus imágenes. No fueron nunca filmes explícitos, pornográficos, porque Bigas siempre abogó más por la sugerencia, por activar la imaginación del espectador, que por la obviedad y la grosería. Se mostraba el lado animal de la sexualidad humana, desde luego, pero eran películas esencialmente antieróticas, donde el sexo era sólo un vehículo para entrar en el alma de los personajes y mostrar sólo la parte oscura, dura y fría del sexo, incluso con un punto de sadomaso –así ocurre, por ejemplo, en *Bilbao*, *Lola*, *Las edades de Lulú* (1990) o *Bámbola*–. Con el transcurso del tiempo, cuando comenzó a interesarse por un erotismo más racional, más de piel, sudor y polvo, su universo erótico, sin dejar de ser perturbador,

atenuó su agresividad y se iluminó, se estilizó, redondeó algo sus formas, se entreveró de gastronomía⁹. Pero siempre se mantuvo fiel a su peculiar forma de entender la sexualidad, donde los objetos, las cosas más cotidianas (una salchicha, una maquinilla de afeitar, un cepillo de dientes, un pescado, un turrón, un porrón lleno de leche, el toro de las autopistas, los ajos, una mortadela, un palillo, una lata de *Coca cola*) podían convertirse en elementos protagónicos de la historia que se está contando y, en muchos casos, transformarse en inesperados y poco convencionales fetiches eróticos. También le gustaba, en un guiño claramente surrealista, trocear escópicamente los cuerpos de sus personajes, especialmente femeninos, y tratarlos objetualmente. A Leo no le interesa la Bilbao real, sino apoderarse de ella para su cuaderno troceándola fotográficamente. Cuando la cuelga, inconsciente, y atada de manos y pies, para afeitarle su pubis, Bilbao, como sucede en tantas composiciones surrealistas, aparece reducida a la condición de objeto pasivo del deseo de un hombre. El caso más evidente es la obsesión que algunos de sus protagonistas masculinos sienten por el busto de sus compañeras, pechos que, en ocasiones, asocian con un alimento: el jamón y la tortilla con el pecho de Silvia en *Jamón, Jamón*, la leche con el de Estrellita en *La teta y la luna* o la naranja con el de Martina en *Son de mar* (2001). En el universo erótico de Bigas Luna, la mujer ocupa un lugar central. Son figuras femeninas de belleza rústica sin pulir, sensuales e instintivas, a menudo atrapadas en un triángulo de relaciones que las llevan a elegir entre la seguridad y la estabilidad representada por un hombre de costumbres civilizadas, y la pasión y la aventura trágica que le ofrece un hombre animalizado, de sexo loco, desbocado y obsesivo. En ese sentido hay mucho de algunos personajes femeninos de Buñuel –como Susana, Paloma, Severine o la doble Conchita de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)– en Lola, Lulú, Silvia, Bámbole, Martina, o incluso la poligonera Juani.

⁹ Para profundizar, consultar Pavés, G. (2017). Bigas en la boca, Luna entre las piernas. Cine, sexo y gastronomía. *Fotocinema*, 15. Recuperado de <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&cop=view&path%5B%5D=33>. Fecha última consulta: 28 de octubre 2018

Existe un último punto de contacto de Bigas Luna con el surrealismo, una afinidad que se expresó a través de las secuencias oníricas que rodó para alguno de sus filmes más emblemáticos. Es de sobra conocido cuán importantes fueron los sueños para los surrealistas. Para los miembros de este grupo de vanguardia, el sueño constituía una parte esencial de la existencia humana, la otra mitad de la vida, una porción de tiempo no inferior al de la vigilia en el que las poderosas fuerzas ocultas del inconsciente y del instinto se manifestaban con total libertad, sin las ataduras de la moral, de la cultura o la sociedad. Breton consideraba que no existían diferencias entre estos dos estados que, a pesar de ser aparentemente contradictorios, actuaban entre sí como vasos comunicantes. Los sueños no eran otra cosa, como sostenía Buñuel, más que «una continuación de la realidad, de la vida en vigilia (Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p.163). En el surrealismo, «el sueño deja de ser considerado como un vacío, un mero agujero de la consciencia, para ser entendido como “el otro polo”, más o menos latente o no completamente explícito, del psiquismo. Lo *real* se amplía en lo *surreal* cuya manifestación más consistente por su continuidad e intensidad sería el sueño» (Jiménez, 2013, p. 18). La poética surrealista tiende, por tanto, a la construcción de un mundo donde el hombre se encuentre con lo maravilloso: «un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzado una libertad inigualable e incondicional» (De Micheli, 1999, p. 157).

En buena medida, el interés que el cine suscitó entre los surrealistas deviene justamente de su potencial capacidad para traducir los impulsos subconscientes y los sueños. Para los miembros del grupo surrealista, el cine parecía haber sido inventado para expresar la vida subconsciente, porque el mecanismo productor de imágenes fílmicas era, por su modo de funcionar, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parecía al funcionamiento de la mente humana en estado de sueño. En manos de un espíritu libre, defendía Buñuel, «el cine es un arma tan maravillosa como peligrosa» (Buñuel, 2000, p. 67). En la oscuridad de una sala cinematográfica, las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y

fundidos, el tiempo y el espacio se flexibilizan, se encogen y se dilatan, no hay orden lógico en el montaje. Bigas obviamente está en esta misma perspectiva, y las secuencias que representan los sueños de sus personajes son particularmente brillantes y significativas. No en vano, el cineasta se sentía especialmente identificado con su segundo apellido, cuyo significado está ligado al mundo de los sueños y de los cambios disyuntivos. Sin embargo, salvo en el filme *La teta y la luna*, donde toda la narración parece fruto de la fantástica ensoñación de su joven protagonista y, por tanto, las fronteras entre los distintos planos de la realidad se solapan constantemente, en el resto de las secuencias oníricas que concibió a lo largo de su filmografía, Bigas se muestra mucho más conservador, pudoroso, casi clásico, en su representación de los sueños. Al contrario que el Buñuel más radical, el de *El fantasma de la Libertad* o *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972)¹⁰, el cineasta catalán previene siempre al espectador y no lo confunde. En obras como *Lola*, *Huevos de oro*, *Jamón, Jamón* o *Yo soy la Juani* (2006), las angustiosas pesadillas de sus personajes –en la mayoría de los casos, femeninos– se presentan siempre con signos convencionales que los indican (personajes dormidos, disoluciones, cámara lenta, variaciones cromáticas, sobreimpresiones, música minimalista, ruidos inquietantes, etc.), nunca aparecen como desconcertantes elementos invasores del relato. Ahora bien, una vez dentro del sueño, el orden lógico de la narración se subvierte, las imágenes se suceden con ritmo palpitante, el espacio se retuerce y las metáforas visuales fluyen con la fuerza de un torrente de caudal desbordado, en los que el yo más profundo de las protagonistas aflora adoptando formas más o menos enigmáticas. Es entonces cuando los tributos a Dalí, Buñuel o, incluso, a Goya, menudean y se encadenan para dar lugar a secuencias que expresan, con precisión y belleza, la poética del realizador catalán en su estado más puro. En los pocos minutos

¹⁰ Para profundizar en el tratamiento que Buñuel dio a sus secuencias oníricas consultar el artículo de Agustín Sánchez Vidal incluido en el catálogo de la exposición *El surrealismo y el sueño* celebrada en 2013 en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

que duraban sus sueños filmados, Bigas encontraba un espacio de libertad para poder dar rienda suelta a su desbordante imaginación.

Cuando en el documental *Bigas X Bigas*, el cineasta se preguntaba qué era la belleza y dónde podíamos encontrarla, su conclusión fue que la belleza (como también la verdad y la felicidad) se encuentra en las cosas pequeñas, aquellas que pasan desapercibidas; en los pequeños momentos irrumpen, de un modo mágico, agitando nuestra rutina, nuestra anodina cotidianidad. Con su cine nos invitaba a descubrir, agazapados entre los distintos pliegues ocultos de la realidad, esos instantes maravillosos que viven al margen de la lógica y de la razón, esos minúsculos detalles que, cargados de una belleza insólita y poco convencional, trastocan esquemas y dinamitan nuestras expectativas. Y en todo ello hay un gesto artístico que lo acercó al movimiento surrealista.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1992). *Bigas y Luna*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura y XXX Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Angulo Barturen, J. (2007). *El poderoso influjo de Jamón, Jamón*. Madrid: El Tercer Hombre.
- Buñuel, L. (2000). El cine, instrumento de poesía. *Escritos de Luis Buñuel*, M. López Villegas (Ed.). Madrid: Editorial Páginas de Espuma, pp. 65-67.
- Calvo Serraller, F. (1983). La teoría artística del surrealismo. En A. Bonet Correa (Coord.), *El Surrealismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 27-56.
- Camí-Vela, M. (2000). Las dos caras de Bigas Luna. El cineasta y el artista. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, pp. 249-264.
- Canudo, R. (1998). Manifiesto de las Siete Artes. *Textos y manifiestos del cine*, J. Romaguera i Ramio y H. Thevenet (Eds.). Madrid: Cátedra, pp. 15-18.
- Carrière, JC. (2017). Dos silencios que se hablan. *Los sueños de la razón. Goya + Buñuel*. Zaragoza: Gobierno de Aragón-Fundación Bancaria Ibercaja, pp. 34-37.
- De Micheli, M. (1999). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

- Doosry, Y. (2013). El ojo interior. *Surrealistas antes del surrealismo: La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, Yasmin Doosry (Ed.). Madrid: Fundación Juan March, pp. 73-90.
- Espelt, R. (1999) Introducció. En AA.VV., *Una mirada al món artístic de Bigas Luna*. Barcelona: Edicions Laertes, pp. 3-79.
- Font, D.; Batllé, J.; Garay, J. (1978). Entrevista con Bigas Luna. *La mirada*, 4, pp. 23-24.
- Gauthier, X. (1976). *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor (trad. Oscar del Barco).
- Glendinning, N. (1983). *Goya y sus críticos*. Madrid: Ediciones Taurus (trad. María Lozano).
- Großman, G. U. y Fontán del Junco, M. (2013). Surrealistas antes del surrealismo. En Y. Doosry, *Surrealistas antes del surrealismo: La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*. Madrid: Fundación Juan March, p. 8.
- Gubern, R. (2014). Prólogo. En C. Sanabria, *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona: Editorial Laertes, pp. 13-14.
- Jiménez, J. (2013). Vivir es soñar. El surrealismo y el sueño. En *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 6-24.
- Larraz, E. (2001). Bigas Luna. Le Dernier Surréaliste. En J. C. Seguin, *Le cinéma de Bigas Luna*, Presses Universitaires du Mirail, pp. 41-52.
- Llopart, S. (1993). Entrevista a Bigas Luna, director de cine. *La vanguardia*, 13 abril de 1993, p. 39.
- Medina de Vargas, R. (2017). *El otro Bigas Luna. La seducción de lo tangible*. Barcelona: Ediciones Invisibles.
- Miñarro Albero, L. (1978). Entrevista a Bigas Luna. *Dirigido por*, 58, pp. 17-20.
- Nieto, V. (1983). Surrealismo y máquina: entre la metáfora y el objeto. En *El Surrealismo*, A. Bonet (coord.). Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 57-70.
- Pavés, G. M. (2017). «Bigas en la boca, Luna entre las piernas. Cine, sexo y gastronomía». En *Fotocinema*, 15. Recuperado de <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=view&path%5B%5D=33>. Fecha última consulta: 28 de octubre 2018.
- Peláez Paz, A. (1997). Angustia. *Antología Crítica del Cine Español*. Madrid: Cátedra, pp. 878-880.
- Pérez Andújar, J. (2003). *Salvador Dalí. A la conquista de lo irracional*. Madrid: Algaba Ediciones.
- Pérez Turrent, T. y De la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones.
- Pisano, I. (2001). *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

- Sanabria, C. (2010). *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Sánchez, A. (1999). Entrevista a Bigas Luna. *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, A. Sánchez (Ed.). Huesca: Festival de Cine de Huesca, 83-96.
- (1999). Los pasos de una andadura. *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, A. Sánchez (Ed.). Huesca: Festival de Cine de Huesca, pp. 15-43.
- Sánchez Vidal, A. (2013). Cine, burdel de los sueños. *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 93-114.
- (2017). Declinando a Goya: Los fantasmas de la libertad. *Los sueños de la razón. Goya + Buñuel*. Zaragoza: Gobierno de Aragón-Fundación Bancaria Ibercaja, pp. 100-115.
- Soler, L. (2002). *3 paellas con Bigas Luna*. Valencia: Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia-Ayuntamiento de Valencia.
- Soriano, G. y Castelar, S. (2014). Bigas Luna. El buen anfitrión. *Imprescindibles*. Madrid: RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-bigas-luna-buen-anfitrión/2880777/>. Fecha última consulta: 29 de octubre 2018.
- Torreiro, M. (1992). De pura raza. *El País*, 6 de septiembre 1992, p. 33.
- Vázquez, J. J. (2000). Los enigmas de un sueño. *Luis Buñuel. Los enigmas de un sueño*. Zaragoza: Gobierno de Aragón: pp. 11-23.
- Vicent, M. (2013). Bigas Luna, Eva bajo una higuera del Mediterráneo. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2013/04/30/eps/1367341895_345352.htm. Fecha última consulta: 18 de agosto 2018.
- Weinrichter, A. (1992). *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.