University of Nebraska - Lincoln
DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Spanish Language and Literature | Modern Languages and Literatures, Department of

5-8-2007

Reseña de *Jamón, jamón*: La telenovela de España en el año de gracia de 1992

Oscar Pereira Zazo
University of Nebraska - Lincoln, opereira@unlserve.unl.edu

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish

Part of the Modern Languages Commons

Pereira Zazo, Oscar, "Reseña de *Jamón, jamón*: La telenovela de España en el año de gracia de 1992" (2007). *Spanish Language and Literature*. Paper 16.
http://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/16

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

Reseña de Jamón, jamón
La telenovela de España en el año de gracia de 1992

Oscar Pereira Zazo
University of Nebraska-Lincoln

España / 1992 / 90 min

Director
Bigas Luna

Producción
Andrés Vicente Gómez

Guión
Bigas Luna, Cuca Canals y Quim Monzo

Director de Fotografía
José Luis Alcaine

Música
Nicola Piovani

Montaje
Teresa Font

Casting
Consol Tura

Arte y decoración
Noemí Campano, Chu Uroz, Julio Esteban y Pedro Gaspar

Vestuario
Neus Olivella

Reparto
Stefania Sandrelli (Conchita), Anna Galiena (Carmen), Juan Diego (Manuel), Penélope Cruz (Silvia), Javier Bardem (Raúl), Jordi Mollá (José Luis), Tomás Martín, Armando del Río, Diana Sassen, Chema Mazo, Isabel de Castro Oros, Nazaret Callao, Marianne Hermitte, Nadia Godoy, María Reniu, Susana Koska, Miguel García, Roberto Bermejo

Resumen

El tiempo de la historia es 1992. El lugar, un paraje despoblado de Aragón, probablemente en la parte oscense de los Monegros. Los personajes centrales, Raúl, Silvia, José Luis, Conchita, Carmen y Manuel. Raúl es un joven de 22 años que quiere ser torero y trabaja de repartidor en el almacén de jamones "Los Conquistadores." Silvia es

cortadora en la fabrica de calzoncillos Sansón y en sus ratos libres se dedica a cocinar tortillas de patata para el local donde trabaja su madre, Carmen. Vive con ella, sus dos hermanas y Pablito, el cochinillo *to be,* en una casa humilde y un poco destartalada al borde de una carretera por donde pasan constantemente camiones de alto tonelaje. José Luis, el novio de Silvia, es hijo de Conchita y Manuel, los dueños de la fábrica Sansón. Conchita es posesiva, manipuladora y autoritaria. Sus relaciones con Manuel, su marido, no son terriblemente calurosas. Carmen, la madre de Silvia, fue abandonada por su marido, un camionero alcohólico y violento; suceso que la empujó a la prostitución. Regenta un puticlub al borde de la carretera, el Club Lovers. Finalmente, Manuel, el padre de José Luis, dirige junto con Conchita, a la que parece detestar, la fábrica de prendas interiores. Quizás convenga añadir que Manuel fue amante o asiduo de Carmen y que desprecia a su hijo, José Luis, por no haber sido capaz de hacer nada por sí mismo (ni tan siquiera de dejar de fumar, con lo fácil que es).

La acción, como suele ocurrir en el melodrama más tradicional, se desencadena por una serie de acontecimientos fortuitos. Para empezar, Silvia se queda embarazada de José Luis. La chica le plantea que quizás debiera abortar, pero él se opone y afirma que se casará con ella: "Yo te quiero y no quiero que hagas tortillas para nadie más." Ella le recuerda, sin embargo, que sus padres probablemente se opondrán a la boda: "¿Qué dirán tus padres? Para ellos sólo soy una trabajadora." A continuación, Raúl, un joven bien dotado en su virilidad, se acerca a la fabrica Sansón con la esperanza de ser elegido modelo para una nueva promoción de calzoncillos. Conchita se fijará en él. Por fin, cuando José Luis encuentra fuerzas para decirle a su madre que se quiere casar con Silvia, la mamá se niega en redondo. De hecho, Conchita decide organizar un plan para evitarlo; plan que será la clave para entender el desarrollo posterior de la trama.

Trama que, como es típico del melodrama tradicional y de la telenovela, tiende a enredarse como culebra y a complicarse, por ello, inverosímilmente. Conchita visita a Raúl en su lugar de trabajo, un almacén lleno de jamones en proceso de curación. Le contrata para modelar en la promoción de los nuevos calzoncillos y, además, llegan a un acuerdo para que seduzca a Silvia con el objeto de separarla de su hijo. Raúl tendrá éxito; pero no en las condiciones planeadas por Conchita. El joven fuerza un encuentro *fortuito* con Silvia (con cerdo y ajo de por medio, en una escena de subido grotesco). La conexión

emocional entre ambos es inmediata: una corriente de sensualidad apenas controlada atravesará, sin exagerar, todos sus encuentros. Como no podía ser menos, Silvia termina por enamorarse de Raúl y Raúl la corresponderá.

Conchita, por su parte, también se siente poderosamente atraída por la masculinidad primaria y hortera (es decir, sin complejos) de Raúl. Tienen un primer encuentro amoroso que aunque no empieza muy bien (Raúl se siente amedrentado por la diferencia de clase y edad) concluye estupendamente. Tal que Conchita le dice que le dará lo que le pida. "Una moto," dice el chico sin titubear. "¿Qué marca?," inquiera ella. "La Yamaha 600," responde él con el mismo aplomo. En fin, Conchita, picada de celos, quiere convencerle de que no vuelva a ver a Silvia. Su plan original ha dejado de tener importancia. Se ha enamorado del joven.

El problema es que Raúl está seriamente quedado con Silvia. La persigue con su flamante moto, se acerca a verla, le echa piropos, le dice que tiene algo que enseñarle. Paran al lado de una valla publicitaria y le dice que quiere enseñarle una foto. Señala a la valla y le dice que mire. Vemos un primer plano de un parte muy determinada de la anatomía de Raúl (de la cintura a las rodillas) vestido con unos calzoncillos, acompañado de la siguiente leyenda: "En tu interior hay un Sansón." "Eres un guarro," le dice ella. "Y tú una jamona," contesta él. Se ofrece para llevarla a casa, pero ella se niega. Él, lleno de entusiasmo, va y viene con su moto y, al llegar cerca de la casa de Silvia, Pablito, el cerdito, se cruza en su camino. El pobre puerco (sin ánimo de ofender a nadie) pagará la ocasión con su vida, mientras que Silvia, pensando que Raúl está mal herido, le confesará que lo ama.

Puesto que José Luis, siempre débil y dubitativo, no toma ninguna decisión firme respecto a su compromiso con Silvia (la promesa de casamiento), la relación entre ambos termina por deteriorarse sin remisión. Cuando él pretende hacerle el amor, ella no está por la labor. El joven sospecha, en conclusión, que hay otro hombre de por medio. Furioso, romperá los testículos del toro de Osborne (el antiguo cartel publicitario del brandy Veterano), debajo de cuya figura suelen celebrar sus encuentros amorosos. Mientras va desgarrando las criadillas del animal, José Luis grita, grita, que "está harto de tantos cojones y tanta mierda." A lo que ella responde señalando que él nunca ha tenido "cojones para nada."

De esta manera, llegamos al nudo de la historia. En medio de una torrencial lluvia, Silvia busca a Raúl. Lo encuentra en un bar probando suerte con una máquina tragaperras. Lo abraza y montan un buen espectáculo, todo bajo la furtiva mirada de José Luis. Silvia y Raúl vuelven al toro de Osborne y consuman su desbordante pasión. José Luis llega a casa y le cuenta a su madre que Silvia está con otro tío. Conchita, oliéndose la tostada, es decir, que Raúl no ha cumplido su promesa de no ver a Silvia, se acerca al almacén de jamones. José Luis sigue a su madre. Y, amigos míos, para no hacer muy largo lo que puede ser breve sin menoscabo de lo esencial, quisiera comentaros que cuando la noche se desgrana y va naciendo el día,

(a) Raúl lleva a Silvia a su casa;
(b) Conchita visita más tarde a Silvia y le cuenta todo su tejemaneje;
(c) José Luis promete a ambas que matará a Raúl;
(d) Conchita visita a Raúl y le dice que Silvia está embarazada y no tiene más remedio que casarse con su hijo, así que lo mejor que pueden hacer es meterse en la cama y celebrarlo;
(e) José Luis visita a Carmen para decirle que quiere acostarse con ella al tiempo que le arroja dinero a la cara;
(f) Carmen se niega y él vuelve a decir que matará a Raúl;
(g) Silvia se acerca a casa de José Luis para decirle a Manuel que José Luis ha dicho que va a matar a Raúl;
(h) Manuel aprovecha e intenta seducir a Silvia;
(i) José Luis llega al almacén de curado y encuentra a Raúl en la cama con su madre;
(j) José Luis coge un hueso de jamón (mejor hubiera sido haber echado mano a un jamón entero) y golpea a Raúl con la intención de matarlo a jamonazos;
(k) la madre en el follón pierde momentáneamente el sentido;
(l) Raúl agarra un jamón completo y verdadero (como debe ser) y responde al ataque de José Luis con jamonazos contundentes;
(m) después de recibir dos golpes netos, José Luis muere.

En la escena final, todos los protagonistas de la película terminan reunidos a la puerta del nombrado almacén de "Los conquistadores." Observamos un cuadro digno de un David u otro grandilocuente pintor neoclásico, pero en clave *kitsch* o de telenovela

bufa: Carmen sujetando al muerto, Raúl en el regazo de Conchita, Manuel protegiendo a Silvia, un Mercedes, jamones. Lentamente, desde el fondo de la imagen un rebaño de ovejas, conducido por un pastor en medio de una gran nube de polvo, se acerca a nuestros protagonistas y a nosotros.

Comentario

Jamón, jamón es una película que mira a la España de la flamante democracia utilizando procedimientos derivados del melodrama (telenovela), el esperpento valle-inclaniano y el surrealismo buñueliano.[1] La diana está clara: 1992. Mil novecientos noventa y dos. Mil novecientos noventaidós. Este es el año en que se estrena la película, pero también es el año en que se conmemora con fastos variados el quinientos aniversario de la conquista de América.[2] Sirva de ejemplo la Expo de Sevilla o las Olimpiadas de Barcelona. Es el año, por tanto, de la puesta de largo de la democracia española, de la nueva España europea, de una España sin complejos que, desde el primer momento, olvida que llega ahí como resultado de una autotransformación de la dictadura franquista. Con la misma actitud, es decir, sin complejos, Bigas Luna se propone aguarnos la dichosa fiesta del año 92.

Me voy a limitar a comentar tres elementos que nos ayudarán a entender las estrategias retóricas utilizadas por el director catalán. Me refiero a la trama, la construcción de los personajes y lo que podríamos llamar la simbología / imaginería de la película.

La trama nos recuerda la definición de tragedia que se utilizaba en la primera modernidad: una obra caracterizada por principios buenos y finales infelices y desastrosos. Por supuesto, también es un trama cercana al melodrama televisivo (telenovela): personajes de diferentes clases sociales enredados en conflictos

---

[1] *Padre nuestro* (1985) de Francisco Regueiro es una película con un registro parecido.

[2] En las conmemoraciones oficiales del citado año no se habla, por supuesto, de conquista y se sustituye la expresión habitual de "descubrimiento" por la de "encuentro;" eufemisno que oculta aún más si cabe la destrucción generalizada de personas y culturas que desencadena la llegada de los españoles en 1492. También queda desdibujado, en medio de la barahúnda de autocomplacencia y ruido que caracteriza el año de marras, el recuerdo de la expulsión criminal de decenas de miles de judíos españoles o sefarditas.

sentimentales de variado tipo. La referencia a Ramón del Valle-Inclán (1866-1933) resulta imprescindible, en particular a *Los cuernos de don Friolera* (1921). Virilidad, hombría y asuntos de honor están presentes en *Jamón, jamón* principalmente a través de José Luis y Raúl. Conviene señalar, también, que Buñuel utilizó con frecuencia la forma melodramática en su periodo mexicano. Con independencia de las referencias a la alta cultura, la trama de la película se puede calificar de auténtico culebrón (telenovela). Los conflictos de clase y la lucha por el poder están presentes, pero como es habitual en el género, la complicación sentimental termina por ahogar toda referencia a los antagonismos económicos. No obstante, la parte final, caracterizada por una hipertrofia o hipérbole de la ya de por sí enrevesada estructura del culebrón, adquiere tintes de parodia del género telenovelesco.

Los personajes son claramente estereotipos. Los propios títulos de créditos se encargan de señalarlo al final de la película. En lugar de los nombres propios de los personajes tenemos las siguientes etiquetas: "la madre puta," "la puta madre," "el padre," "la hija de puta," "el chorizo" y "el niñato." Los personajes también aparecen tratados de forma maniquea. En particular Conchita, la mala de la película (la madre puta) y Silvia, la chica buena (la hija de puta en la versión de los títulos). En definitiva, personajes caricaturescos, de escasa complejidad, que no experimentan ninguna evolución a lo largo de la trama. Marionetas, por decirlo a la manera de Valle-Inclán.

Pues bien, utilizando estas marionetas y la trama melodramática a manera de sostén, Bigas Luna entreteje una serie de símbolos e imágenes que hacen mención expresa a la identidad española puesta en circulación durante la dictadura franquista (obviamente, con materiales preexistentes). Al enfatizar los elementos de continuidad con el pasado predemocrático, se parodia a esa supuesta nueva España que habría sido capaz de desplazar la cutrez imperante durante el franquismo. Por lo demás, los símbolos e imágenes se organizan en torno a varios ejes: paisaje, comida, animales, virilidad, castración (madre), sexo y poder (dinero).

Un paisaje desolado, desértico, similar al espacio minimalista y abstracto del *spaghetti western*. En este espacio encontramos una serie de locales con atributos alegóricos: la fábrica, el puticlub, los corrales de toros, la carretera y sus camiones de paso, el campo de fútbol desvencijado donde se entrena Raúl, etc. Este espacio falto de

humanidad impregna a todos los personajes, que aparecen así como un conjunto de seres descarnados, provistos de un alma tan desierta como el espacio que habitan.

Los motivos culinarios son constantes, y revuelven en torno al ajo, las tortillas de patata y el jamón. No obstante, también conviene señalar la presencia de la paella colectiva cuyos restos devoran los perros, un plato de caracoles que comparten José Luis y su padre y un bote de aceitunas negras que se derraman por la mesa de la casa de Silvia, a manera de imagen invertida de las perlas del collar de Conchita. La utilización de los motivos culinarios está al servicio de una estética de lo grotesco, sobre todo gracias a la polisemia de estos motivos, es decir, a su capacidad para funcionar también en el eje de los animales, en el de la virilidad, en el del sexo y en el del poder.

Los motivos animales (toros, perros, Pablito el cerdito, las ovejas, el loro, etc.) también son polifuncionales, es decir, tienen efectividad a lo largo de diversos ejes: comida, virilidad, sexo. También se ponen al servicio de lo absurdo (surreal) y de lo grotesco, pues mediante transferencia provocan la animalización de los personajes humanos, o sea, la continuidad esencial entre el mundo animal y el humano, que de esta forma queda animalizado.

La virilidad superlativa como rasgo esencial del macho hispánico, ese Sansón que todos llevamos dentro, es una de las claves de la película. Su representante central es Raúl. No obstante, ante la presencia de la madre castradora (Conchita), portadora del poder económico (a la manera de Bernarda Alba y tantas otras madres castradoras de la historia cultural española), la virilidad se doblega, deviene impotencia, o mera mercancía. Al fin y al cabo, Raúl se prostituye, primero por una Yamaha y después por un Mercedes.

Los elementos hasta aquí tocados son motivos culturales de vieja tradición y raigambre. Quizás los podríamos concentrar en la figura del toro de Osborne, símbolo del casticismo español. Pero no olvidar que el macho por antonomasia, Raúl, trabaja en una empresa que se llama "Los Conquistadores," propiedad de "Hernán Cortés y Hnos," nada más y nada menos. El pasado imperial sobrevive en el presente, centrando el programa identitario de la España actual; pero a manera de farsa, parece decirnos Bigas Luna. De hecho, la farsa como clave de recuperación o mimesis de la cultura española es un procedimiento redundante en la película. Sirva de ejemplo la referencia al grabado de Goya, el duelo a garrotazos, pero ahora transmutado en un duelo a jamonazos. Pues bien,

junto a esos rasgos tradicionales representados en el toro y en la conquista, aparecen dos nuevos elementos que no habían cumplido un papel central con anterioridad: el sexo y el dinero. La nueva España de 1992, propone *Jamón, jamón,* no es más que el casticismo tradicional adobado con los hábitos promovidos por la sociedad de consumo (hedonismo).

Esta fusión de la España ancestral con el capitalismo moderno se representa de manera eminente en una de las imágenes más interesantes de la película: Conchita llevando a la boca con sus dedos cargados de anillos de oro el ajo que le regaló Raúl. La imagen está saturada de connotaciones gracias a las asociaciones que se han ido creando a lo largo de la película en torno a los elementos que están presentes en la imagen: el ajo, la boca, los dedos, el oro, etc. Por supuesto, la gran capacidad del cine para crear conexiones metonímicas posibilita la cohabitación de lo antiguo y lo moderno que propone Bigas Luna. Ahora bien, conviene resaltar que para el director catalán, esta cohabitación sólo puede ser adecuadamente representada mediante una estética de lo grotesco, es decir, mediante una yuxtaposición de fragmentos incongruentes que se acoplan para deformarse. Considerar, por otro lado, que la combinación de elementos no propiamente fusionados también es una característica del cine de Almodóvar. Ahora bien, a diferencia de la versión amable del director manchego, la nueva España de Bigas Luna no aparece como un espacio de posibilidades (gracias a la iniciativa individual y a la solidaridad espontánea de las mujeres) o de escape (a los ámbitos pastoriles), sino como un lugar inhóspito en el que el choque de los deseos asegura la destrucción mutua.