

Exilios de la conciencia. La mirada encendida del aizkolari cobarde

FERNANDO LUQUE GUTIÉRREZ¹

Université de Cordoue (UCO), Espagne

ABSTRACT

The main objective of this study is to reflect upon the origin of one of the concerns that frequently appears in the filmography of Julio Medem: What place does conscience have in a social environment marked by hostility and violence? Medem's film *Vacas* (1992) is a violent rural drama that defiantly responds to the hatred contaminating the narrative universe by forging a pathway to meaning under the guidance of the grandfather Manuel Irigibel; a cowardly hero who has exiled his conscience to an inner world where reality is confused with madness and fantasy; an inner exile from which he conveys a message of defiance to those who know how to listen.

Keyword: Medem, Rural, Exile, Myth, Violence, Resistance.

RÉSUMÉ

Le principal objectif de la présente étude est d'apporter une réflexion sur l'origine de l'une des préoccupations récurrentes dans la filmographie de Julio Medem : Que faire avec la conscience dans un environnement social marqué par l'hostilité et la violence ? Dans le cas de *Vacas* (1992), telle une réponse défensive à la haine qui contamine l'univers narratif, va émerger, sur la base d'un drame rural violent, une voie de sens significative guidée par le personnage du grand-père Manuel Irigibel, un héros lâche qui a exilé sa conscience dans un monde intérieur dans lequel la réalité se confond avec la folie et la fantaisie et à partir duquel est transmis un message de résistance à tous ceux qui sauront l'écouter.

Mots-clés : Medem, Rural, Exile, Mythe, Violence, Résistance.

RESUMEN

El principal objetivo que persigue el presente estudio es reflexionar sobre el origen de una de las preocupaciones que se han demostrado recurrentes en la filmografía de Julio Medem: ¿Qué hacer con la conciencia en un entorno social marcado por la hostilidad y la violencia? En el caso de *Vacas* (1992) funcionando como una respuesta defensiva al odio que contamina el universo narrativo germinará, desde

¹ Docteur en Histoire de l'art. Axe de recherche : le film *Vacas* de Julio Medem. E-mail : luque.gutierrez.fernando@gmail.com

La base de un violento drama rural, una significativa vía de sentido guiada por el personaje del abuelo Manuel Irigibel, un héroe cobarde que ha exiliado su conciencia a un mundo interior donde la realidad se confunde con la locura y la fantasía y desde donde transmite un mensaje de resistencia a quién sepa escuchar.

Palabras claves: Medem, Rural, Exilio, Mito, Violencia, Resistencia.

Han pasado casi veinte años del estreno de *Vacas* (1992), el primer largometraje realizado por el cineasta Julio Medem, y aún resiste en su interior algo que lleva a revisar el texto fílmico que inaugura la obra de uno de los directores más controvertidos de las últimas décadas del cine español. No sólo por la riqueza de sus imágenes o el sugerente artificio narrativo desplegado, también por su propia condición fundacional, por ser la génesis de algunos de los rasgos de estilo característicos de lo que podemos entender por la escritura medemiana. El presente artículo, por su parte, pretende profundizar en algunas de las claves que inciden decisivamente en la configuración del sentido discursivo de *Vacas*, y al mismo tiempo reflexionar acerca de la trascendencia que este film ha tenido en la posterior filmografía del cineasta donostiarra. En concreto, abordaremos el papel que juega en *Vacas* el inolvidable abuelo Manuel Irigibel. Personaje primordial dentro del universo narrativo, es el principal encargado de introducir la línea de sentido que motiva el viraje del relato hacia ese cuento mágico de resonancias míticas que se oculta tras un violento drama rural. En esta historia de rivalidad y enfrentamiento, marcada por la violencia y el odio irracional profesado entre dos caseríos vecinos, el patriarca Irigibel cumple una función diferencial que avisa de la trascendencia de su figura, de la relevancia privilegiada que el texto le otorga de principio a fin. Si *Vacas* se sitúa en un universo primario y brutal donde dos sangres familiares, los Irigibel y los Mendiluze, se enfrentan en una lucha cuyos orígenes se pierden en la memoria, el viejo Manuel pone el contrapunto necesario al sinsentido de esa realidad cotidiana expresando un mensaje de repulsa, de resistencia, inaugurando una vía de sentido que atraviesa certeramente el cine medemiano.

UN HÉROE COBARDE

Vemos por primera vez al joven Manuel Irigibel en una trinchera en plena Guerra Carlista, donde se reencuentra por azar con su vecino Karmelo Mendiluze. Significativo contexto, de guerra civil y muerte, para presentar a los primeros representantes de las dos sagas familiares que protagonizan el film. Poco importa que ambos sean eventuales aliados en una guerra cuyas motivaciones poco tienen que ver con la vida cotidiana en sus caseríos, en el justo instante de entablar contacto se pone de manifiesto una animadversión y un rencor que, arrastrados desde el hogar, apuntan hacia un sentimiento ancestral de odio que tutelaré el relato hasta la conclusión. Volveremos a ello más adelante. De momento, para establecer un punto de partida y atendiendo a los objetivos

que guían el presente texto, debemos plantearnos una pregunta fundamental: ¿Quién es Manuel Irigibel?

Los primeros datos sobre su persona son ofrecidos de boca de sus compañeros de batallón. Palabras de elogio que le identifican como un conocido aizkolari² cuya fama le precede: « Dicen que eres el mejor con el hacha [...], el aizkolari que nunca ha perdido una apuesta ». Nos encontramos por tanto con un hombre famoso admirado por sus paisanos, un héroe local vinculado al hacha y a su fuerza. Sin embargo, contraponiéndose a las palabras de los otros soldados, la mirada enunciativa inserta el inquietante plano detalle de su mano aferrando temblorosamente el fusil para negar visualmente las cualidades presupuestas del personaje. El aizkolari imbatible, *el más rápido*, se nos descubre rígido, inmóvil. De este modo se lleva a cabo la (doble) presentación de Manuel Irigibel, en la que se confronta la imagen del ídolo exaltado por el cuerpo social y la imagen del hombre de carne y hueso aterrado ante la proximidad del combate, siendo investido desde el mismo comienzo del relato con los contradictorios atributos de un héroe-cobarde. Un héroe-cobarde que se negará a luchar.

Así, cuando el tiroteo comienza y Karmelo trata de obligarle a disparar, Manuel no responde. La mirada perdida, paralizado mientras las manos de su vecino sujetan las suyas propias contra el fusil instándole a cumplir un deber impuesto, que puede resumirse simplemente en matar antes de morir. Manuel ejerce entonces su derecho a la cobardía, el derecho a no participar en una guerra fratricida y brutal. Un acto de particular *heroísmo* cuyas consecuencias serán irreversibles.

La cobardía del aizkolari desemboca en la muerte de Karmelo, abatido por un disparo. Ante sus horrorizados ojos, aún con vida, Manuel, toma la sangre que brota copiosamente del orificio de bala en el cuello de su vecino para manchar su propio cuerpo y buscar así una oportunidad para escapar del horror.

La supervivencia de uno se hace posible a través de la sangre del representante del caserío rival: sangre robada del cuerpo que aún late [...]. El contagio de la sangre que hace posible la salvación no es más que el anuncio de futuras interacciones entre las dos familias, [...]³.

Cobardía que se convierte en salvación, en el comienzo de una nueva vida para Manuel. Gracias a la sangre rival. Gracias a una traición que se convierte en un episodio capital en la historia de las dos familias narrada en *Vacas*. Una nueva justificación para encender viejos odios en una rivalidad familiar enfermiza que se pierde en el tiempo. Vergüenza para unos. Imperdonable afrenta para los otros. Episodio primordial de muerte y salvación cuyas reminiscencias perdurarán en el film hasta su desenlace. Pero más allá de las

² Deportista de la competición tradicional vasca de la tala de troncos con hacha.

³ M. P. Rodríguez, *Mundos en Conflicto, aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto, Filmoteca Vasca, 2002, p. 78.

notables repercusiones que tiene en el relato de las familias, lo que verdaderamente nos interesa en este punto del estudio son los profundos cambios que produce en la figura del patriarca Irigibel. Simulando su muerte, Manuel consigue huir transportado por un carramato pleno de cadáveres. Sin embargo pagará un precio, tanto físico (una rodilla destrozada literalmente por el peso de sus compañeros muertos, exhibida en su cuerpo como cruel estigma de su traición) como psicológico (una nueva forma de entender la realidad, de interpretar su lugar en el mundo). Una resurrección, significada, simbólica, que marcará un crucial punto de inflexión en la configuración del personaje y su influencia en el desarrollo discursivo. Cambio, en suma. Tránsito, transformación. Un nuevo Manuel, renacido, que experimentará una profunda evolución interior que le llevará a desligarse de la opresiva realidad en la que vive.

AGUJEROS

Como apuntábamos, la relevancia de este fundamental personaje en el discurso fílmico que nos ocupa viene motivada precisamente por la función diferencial que ostenta en el universo diegético en el que se desenvuelve. Es éste un universo rural, atávico y violento, regido por el odio profesado entre dos familias antagónicas. Odio, que como una enfermedad hereditaria y degenerativa va perpetuándose con el paso de las generaciones. Un universo marcado por la rivalidad, por la lucha entre sangres, entre hachas, donde los hombres son meros instrumentos, herramientas temporales guiadas por rivalidades ancestrales, presos de vínculos familiares inquebrantables como la piedra que construye los caseríos que habitan.

Rivalidad con alguien que no ves, que permanece escondido, en este caso en el caserío de arriba. Es decir, la paranoia de crearte un fantasma, de imaginarte un enemigo al que le otorgas mucha fuerza y maldad para que tu lucha con él, completamente visceral, esté más clara y justificada⁴.

Una idea de rivalidad, por tanto, entendida como un problema universal propio de las relaciones humanas, aplicable tanto al contexto social reflejado en el film como a cualquier otro punto del planeta donde se enfrenten dos fuerzas antagónicas en un conflicto enquistado para el que parece no haber solución ni se vislumbra una salida posible. Conflictos que arrastran con crueldad al ser humano, obligándole a tomar partido por alguno de los bandos, a identificarse como una cosa u otra.

Medem, unos años después, realizaría el polémico documental *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2004) abordando esta misma problemática, tratando de cerrar algunas de las puntadas dadas en *Vacas*. Si bien es cierto que dicho documental podría ser considerado la principal referencia a la hora de trazar este itinerario en el cine

⁴ C. Heredero, *Espejo de Miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los noventa*, Madrid, Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Caja de Asturias, Fundación Autor, 1997, p. 564.

medemiano, no deberíamos obviar que todos sus filmes de ficción realizados hasta la fecha participan en mayor o en menor medida de esta misma idea, relacionada con una realidad asfixiante contra la que los protagonistas deben reaccionar aprovechando los distintos puntos de fuga que se abren ante ellos. Sin duda, *Vacas* supone la génesis de esta constante del cine de Julio Medem. En ella, se lleva al extremo la configuración de un espacio claustrofóbico y hostil atado sin remedio a un pulsional ciclo que arrastra a los personajes dominado por un mágico sentido telúrico⁵. Y al mismo tiempo, se crea un espacio en el que podemos encontrar agujeros abiertos en el tejido de la realidad empírica por los que albergar una mínima posibilidad de salvación, de escape.

Bajo esta premisa, debemos volver a la cuestión sobre la que nos preguntábamos al inicio de este epígrafe. Es en este contexto de conflicto, rivalidad y odio enfermizos, donde la mirada del nuevo Manuel cumple una función privilegiada. Es un grito de repulsa contra la vorágine de violencia que envuelve su medio social. Una vía para la salvación, dentro de un espacio claustrofóbico a punto de estallar. El aizkolari cobarde se aparta. Trata de desconectarse de esa realidad exiliando su conciencia a un mundo parecido a éste pero distinto, desde el cual trata de transmitir un mensaje de resistencia a todo aquel que quiera ver más allá de su cerco cotidiano.

AL OTRO LADO

Manuel surge de entre los muertos amontonados y logra descolgarse de la carreta que los transporta a alguna fosa común. Escapa arrastrándose por el suelo del bosque hasta que el inesperado sonido de un cencerro llama su atención desde el fuera de campo. Al alzar la vista, su mirada se encuentra con una enorme vaca blanca que le mira fijamente, inmóvil, cortándole el paso. Tras el contraplano, se inscribe un plano subjetivo del detalle del ojo de la vaca rodeado de moscas en el que se refleja su propio rostro. El zumbido de los insectos se potencia a medida que se lleva a cabo una progresiva aproximación hacia el ojo hasta el extremo de que la cámara simula *atravesar* la oscuridad de la pupila del animal, resultando un fundido a negro que parece concluir el fragmento. La música cesa, pero el zumbido se amplifica mientras surge un diminuto punto de luz hacia el que lentamente nos acercamos llevados por el peculiar travelling que comenzaba en el exterior del animal. Comprobamos que ésta parece ser la salida de un túnel o agujero, abriéndose la imagen en iris hasta un nuevo plano que muestra un caserío y un viejo sentado en el exterior: « Manuel Irigibel, 30 años después. Guipúzcoa, Primavera de 1905 ».

Es esta una ruptura clave en el desarrollo del discurso. No porque se produzca una elipsis por la que el relato salta treinta años en la historia para reencontrarnos con el

⁵ F. Luque Gutiérrez, « Hay un agujero en el bosque. La naturaleza como espacio mágico-pulsional en *Vacas* », in P. Poyato, *El cine rural y sus vínculos con la ciudad, la literatura y la pintura*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres, 2010, p. 195-214.

personaje ya viejo en la tranquilidad del hogar, en unas nuevas coordenadas espaciales e históricas, sino por la manera concreta en la que se resuelve plásticamente este salto espacio-temporal: mediante un travelling que atraviesa el ojo de una vaca perdida en el bosque que expresa el tránsito del personaje, tras su simbólica resurrección, a un *nuevo estado de conciencia* diferenciado. Un procedimiento de escritura, éste, que marca el comienzo de una vía de sentido encargada de introducir en el tejido textual ese mundo interior del personaje, y que es activada a través del ojo del animal que da título al film.

(Las vacas) son una presencia callada y constante, un punto de referencia, una mirada vacía a través de la cual nos sumergimos en el tiempo y ponemos en cuestión la relevancia de las emociones de los hombres. [...] Vacas es una historia de vacas que, como las estrellas de Catulo, contemplan los amores furtivos de los hombres. El ojo de la vaca es un ojo sin juicio. El ojo sin juicio de esta ficción⁶.

Efectivamente, con estos animales se inscribe una mirada neutral que permanece inalterable ante los dramas humanos; es decir, una mirada libre de prejuicios que no comprende y que parece expresar amargamente lo innecesario de la violencia que conducirá hacia un trágico final en los inicios de la Guerra Civil. Manuel se funde en este sentido con ella, con esta mirada animal en la que parece encontrar el sentido de su propia existencia. Se desliga del flujo histórico que empuja al núcleo social y abraza la Naturaleza, en la que encuentra su propia verdad acerca del sentido de la vida.

La tierra come y después hace la digestión..., anunciará, a sus jóvenes nietos Peru y Cristina, a modo de sentencia que puede resumir su filosofía vital. Manuel se demuestra consciente de algo que el film no hace sino subrayar sistemáticamente: la subordinación del universo diegético a un ciclo superior de la naturaleza, el cual permanece inalterable y ajeno a las pasiones y demás circunstancias de los hombres. ¿Acaso no es precisamente lo que trata de transmitirles el abuelo Irigibel a sus nietos mediante las fotografías de la vida animal oculta en el bosque desarrollándose paralelamente a la humana? ¿No es hacia lo que apunta la enunciación del fragmento en el que Peru y Cristina se remiten cartas durante su separación, mientras se visualiza el paso del tiempo en el bosque dejando de lado los caseríos? El ciclo sigue su curso restando trascendencia a las acciones de los personajes. Sus odios y deseos se ven sometidos a un implacable y eterno movimiento que determina el radical sentido telúrico que impregna el film, por el que la naturaleza irradia una mágica energía que condiciona irreversiblemente los actos humanos. Es el bosque el núcleo de esa energía, el espacio desde donde se irradia ese peculiar magnetismo que como una implacable fuerza centrípeta arrastra con todo el universo diegético hacia su interior. Un bosque en cuyas profundidades circulan poderosos flujos que deben ser alimentados, nutridos por el sexo y la

⁶ J. Angulo, J. L. Rebordinos, *Contra la certeza, el cine de Julio Medem*, Pamplona, Filmoteca Vasca, Festival de Cine de Huesca, 2005, p. 124-126.

muerte. Un espacio *sagrado*, regido por un enigmático agujero, abierto en la corteza medio podrida de un árbol hueco y siempre rodeado por insectos que se arremolinan frenéticamente en torno a las profundidades de su orificio, el cual sirve de conexión entre la superficie y ese otro nivel de la realidad donde se sitúa Manuel.

Como si se tratara de un culto a una antigua y olvidada divinidad pagana, el viejo ofrece sus sacrificios a este *agujero encendido*. Jabalíes abatidos con el hacha, ratones, trozos de la vaca Pupille. Consciente de la necesaria retribución que la tierra debe recibir, ofrece esta carne para *encenderlo* y activar algo en su interior que hace rugir las entrañas del bosque. Consciente porque él mismo ya ha cruzado ese negro agujero. Y así, cuando su nieto Peru se atreve a preguntarle directamente qué hay al otro lado, simplemente dice: «Al otro lado estáis vosotros». Y sus desconcertantes palabras no hacen sino explicitar algo que la propia escritura del film ha apuntado desde el inicio: Manuel se sitúa al otro lado, solo, en un nivel diferenciado de la realidad donde las fronteras entre la locura y la lucidez, incluso entre la vida y la muerte, se vuelven borrosas, imperceptibles.

(Manuel y sus nietos) acaban entendiendo que tienen derecho a inventarse lugares aquí mismo, en el centro del bosque, y que antes no estaban, por los que salirse, como protesta contra los entornos alienantes, contra todos aquellos que quieren adjudicarte un bando porque no eres del contrario⁷.

Un punto de fuga encontrado en el mismísimo epicentro del horror. El exilio de la propia conciencia como único sistema de defensa posible. Manuel consigue comprenderlo y así salir, aunque sea mentalmente, del opresivo ambiente social que le envuelve. Esta actitud trae como primera consecuencia el descrédito social al ser considerado simplemente como un demente traumatizado por sus actos pasados, un viejo cobarde que se aísla del grupo, que no sabe diferenciar la realidad y la fantasía. Un viejo, en definitiva, inútil. Y sin embargo, es su mirada la que hace suya el film al dejar que se filtre su particular universo y, con él, el mensaje que de allí se desprende. Porque, como advertíamos, desde el otro lado del agujero Manuel vierte su mirada hacia el exterior. Una mirada *encendida*, creativa, que buscará transformar la realidad a través del arte, para así transmitir una enseñanza fundamental a sus nietos-discípulos, únicos personajes capaces de trascender y conectarse con la palabra del abuelo.

LA MIRADA ENCENDIDA

Para concretar esta idea no debíamos olvidar que la acción de atravesar el interior del animal pertenece a Manuel mirando en la profundidad de su ojo y, por lo tanto, la imagen que a continuación abre en iris respondería en cierta manera a un *imposible* punto de vista subjetivo del propio personaje. Así, esa mirada subjetiva y desligada como decimos de una percepción normalizada de la realidad, poco a poco, empieza a

⁷ *Idem*, p. 199.

adueñarse del sentido del discurso abriendo ciertos puntos de fuga, grietas por las que se va filtrando en la realidad histórica y empírica de los caseríos esa otra realidad en la que se sitúa el viejo Manuel. Este rasgo propio de la escritura medemiana encuentra en *Vacas* su definitiva institucionalización tras las primeras tentativas de sus cortometrajes anteriores⁸. Desde este punto de vista, este fundamental tránsito del personaje que es formalizado mediante su inmersión en el agujero abierto en el ojo de la vaca adquiere una importancia fundamental. Un ojo que sirve de puerta de acceso, de conexión, y que también puede ser puesto en relación con otros tantos ojos que a lo largo de toda la Historia del Cine se han convertido en iconos dentro de la imaginaria colectiva del espectador.

De entre todos ellos, entabla una especial relación con uno en concreto: el ojo cortado por la navaja que inaugura la obra cinematográfica de Luis Buñuel. Nos referimos a la célebre escena que da comienzo al film paradigmático del surrealismo cinematográfico: *Un chien andalou* (1928). En ella, un ojo de mujer es seccionado de manera brutal por una navaja de afeitar, imagen perturbadora como pocas que se erige como desgarrador punto de arranque del film, y con él, del resto de la poética visual del cineasta aragonés como bien advierte Pedro Poyato en su estudio de la escritura buñueliana: « Tal es la mirada buñueliana, una mirada agujereadora de la realidad, nacida desde el trauma mismo que ha supuesto la amputación del ojo perceptivo »⁹. En este sentido, si en este arranque la agresión al ojo contemplativo del espectador habituado al sistema de representación transparente del cine narrativo institucional es toda una declaración de intenciones que ya nos avisa de los derroteros que iba a seguir el posterior cine de Buñuel, también lo es del afán buñueliano por desgarrar la realidad racional en la que nos situamos para que a través de ese agujero puedan brotar unas realidades otras más vinculadas al inconsciente que a la razón, algo que es un eje transversal de su cine según advierte Octavio Paz: « [...] toda su obra (de Buñuel) tiende a provocar la erupción de algo secreto y precioso, terrible y puro, escondido precisamente por nuestra realidad »¹⁰. Estas palabras del escritor mexicano pueden resumir el emparentamiento puntual que se establece entre ambas operaciones de escritura. Ciertamente, en *Vacas* no existe una agresión como ocurre en *Un chien andalou*, pero resulta relevante que Medem adapte un motivo iconográfico común, esto es, un ojo mostrado en su más radical materialidad para posteriormente ser desgarrado, atravesado, como certero punto de arranque para toda una vía de sentido que atravesará su filmografía y que entra en estrecha relación con una manera propia de entender el medio de expresión cinematográfico.

⁸ Cabe destacar en este sentido los cortometrajes *Las seis en punta* (1987) y *Martín* (1988).

⁹ P. Poyato, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel: fotografías que se suceden vermicularmente*, Valladolid, Caja España, 1998, p. 44.

¹⁰ O. Paz, « El poeta Buñuel », in *Las Peras del Olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 43.

Medem, como Buñuel, se vale de aquellos terrenos en los que las fronteras entre lo racional y lo irracional son difusas. El sueño y la pesadilla. Los momentos previos o inmediatamente posteriores a la muerte. El delirio, el trauma, o la locura. Aprovecha, en suma, cualquier oportunidad para confundir lo real y lo imaginario, lo consciente y lo inconsciente, para agrietar el tejido textual y permitir que brote *ese algo secreto y puro que se esconde en nuestra realidad* aludido por Octavio Paz. Por ello, igual de importantes serán aquellos actos humanos que permitan la conexión entre una dimensión y otra. La expresión artística de los personajes ocupa entonces un lugar privilegiado, siendo *Vacas* un caso paradigmático.

Debemos regresar una vez más a la escena capital en la que Manuel Irigibel sumerge su mirada en el ojo de la vaca. Desde el mismo instante en el que nos reencontramos, treinta años después, con el viejo Manuel plasmando en una tabla la imagen de una vaca queda patente la certera vinculación causal que se establece entre la expresión artística del personaje y el acontecimiento traumático primigenio que daba paso a su estado de conciencia diferenciado. A partir de entonces, el film se ocupa con detenimiento de la creación artística del abuelo en abundantes escenas en las que la continuidad narrativa referente a la historia de las dos familias se ve puntualmente interrumpida para formalizar el exilio interior del personaje, ese mundo interior que se confunde con la realidad empírica de los caseríos y que queda plasmado en su arte. La locura de Manuel se traduce en esa mirada *encendida* y creativa, anteriormente aludida, por la que Manuel transforma la realidad que le rodea. Podemos comprobarlo no sólo en las obsesivas pinturas de vacas por las que casi se puede seguir la trayectoria del relato de las familias, sino también en las esculturas móviles del segalari y el aizkolari que se erigen un peculiar tótem en recuerdo a hechos traumáticos y decisivos acontecidos en los caseríos. Ya lo advertíamos, desde su exilio interior Manuel vierte una mirada crítica, que oscila entre lo demencial y lo visionario, sobre la opresiva sociedad en la que se ve obligado a desenvolverse. Una necesidad vital por expresar plásticamente su mensaje de rebeldía y que se ve convertida en una pulsión más dentro de un universo eminentemente pulsional e instintivo. Una necesidad que encontrará una privilegiada herramienta en la cámara fotográfica que Manuel y sus nietos roban a los periodistas que invaden su microcosmos para entrevistar a su hijo Ignacio Irigibel, por su carrera triunfal como aizkolari.

El relato se espesa mientras nos recreamos en el proceso de ejecución de las obras de una trayectoria artística multidisciplinar que abarca la pintura, la escultura y, finalmente, la fotografía. Efectivamente, en el momento en el que su ojo se sumerge en las profundidades de esta cuarta vaca¹¹ que es la cámara fotográfica en palabras de Erwann

¹¹ El film emparenta a tres generaciones de vacas con las tres generaciones familiares que abarca el relato.

Lameignère¹², de este nuevo agujero encontrado a través de su objetivo, la mirada de Manuel brilla consciente de que ha llegado al final de un trayecto. El viejo da un paso más. Después de la pintura y la escultura llega el turno de la fotografía, un nuevo medio de expresión artística que por su singular naturaleza ofrece a Manuel unas posibilidades que las otras dos técnicas no son capaces de alcanzar. La fotografía le permite capturar directamente la realidad exterior a través de un dispositivo mecánico. Entonces, si Manuel se vale del lenguaje artístico para transmitir un mensaje relacionado con su propia realidad interior ayudándose para ello de una transformación plástica de la realidad que le rodea y contra la que se posiciona, a partir de la entrada en liza del aparato fotográfico esa transformación de la realidad encuentra un medio de expresión que supone, literalmente, una huella lumínica arrancada de la mismísima realidad que trata de transformar fusionándose ambas dimensiones de manera indisoluble.

Es revelador en este sentido atender a la perspectiva por la que se aborda el hecho fotográfico en algunos de los filmes más representativos de Julio Medem. En *Vacas*, como decimos, la captura directa de la realidad se convierte paradójicamente en la privilegiada herramienta con la que plasmar su otra realidad paralela, físicamente irreal, y del mismo modo, insistiendo en esta idea, será también la cámara la encargada de posibilitar que sus jóvenes nietos sean capaces de ver esa otra realidad situada al otro lado del agujero. Por su parte, en *La ardilla roja* (1993) las fotografías sirven de marco para que se activen esas otras realidades en el desarrollo narrativo. Primero, a través de la fotografía de Jota y su antigua novia sobre la mesita de noche nos introducimos en un espacio onírico en el que nos son reveladas las verdaderas motivaciones que guiarán las acciones del propio personaje. Posteriormente, cuando las vicisitudes hacen que Jota y Sofía se separen, él logrará la información necesaria para volver a encontrarla a partir de una vieja fotografía colgada en su casa, en la que descubre que en el preciso momento de su toma Sofía cruzaba la calle a su espalda. Detengámonos en la referencia que se establece aquí con un film como *Blow-up* (Antonioni, 1966) para apuntar el rasgo diferenciador que sucede en el caso de *La ardilla roja*. En el film antoniniano, se tematizaba la facultad de la fotografía para revelar más de lo que el ojo humano es capaz de ver en el momento de su captura, a partir de un fotógrafo que descubre en una imagen tomada por él mismo un asesinato que no alcanzó a percibir cuando realizó la fotografía. De igual modo, en *La ardilla roja*, Jota, asombrado, descubre a posteriori la inquietante presencia de Sofía en la foto. Sin embargo, lo que en Antonioni es trabajado desde una perspectiva indicial de la fotografía abordando lo radical fotográfico, en Medem permite la activación de una realidad imaginada, que nunca ocurrió, un

¹² « (Vacas) confère à l'appareil photographique le statut de quatrième vache », in E. Lameignère, *Le jeune cinéma espagnol : des années 90 à nos jours*, Anglet, Atlántica, 2003, p. 150. Efectivamente, la cámara fotográfica puede ser considerada como la cuarta vaca del relato desde un punto de vista simbólico. El objetivo fotográfico se emparenta en este sentido con la neutralidad de la mirada de las vacas que ya ha sido instituida en el film, y que es adoptada por Manuel al sumergirse en el agujero que él encuentra en los ojos de estos animales.

imposible encuentro pasado en el cual Sofía le revela la clave para que la encuentre en el presente. *Los amantes del Círculo Polar* (1998) también insiste en este sentido. Nos referimos a la función que ejercen las fotografías que realiza Otto a su madre, y en concreto al fragmento en el que el muchacho realiza una impulsiva fotografía tras encontrársela muerta en su domicilio. Al activar Otto el aparato fotográfico, un corte de montaje nos lleva al tiempo de otra fotografía que el muchacho realizó junto a un lago cuando todavía era un niño. Es decir, una fotografía realizada al cuerpo sin vida de la madre enlaza con un espacio natural asociado a la niñez, al mito del amor más puro y eterno, embalsamado en una imagen del pasado. Un espacio al otro lado del agujero, donde refugiarse de la cruel realidad como ya hiciera el abuelo Manuel en *Vacas*.

Rastreado la trayectoria personal del autor cabe destacar la profunda fascinación que a él mismo le causó descubrir el aparato cinematográfico en su niñez. Gracias al material del que disponía su padre, Medem pudo experimentar muy joven, y a modo de juego, las posibilidades que le brindaba este medio de expresión y tomar conciencia del poder del cine para manipular la realidad capturada.

Filmaba una esquina y sólo con cambiar la iluminación sentía que estaba creando un mundo paralelo.¹³

Descubrí que ese juego me permitía convocar o ver algunos sitios imaginados, que me ayudaba a entrar en lugares o atmósferas a las que no tenía acceso en los laberintos de mi cabeza.¹⁴

Estos recuerdos biográficos, que el propio Medem se ha encargado de destacar, nos interesan porque afectan decisivamente en la forja de una concepción personal del cine posteriormente traducida en sus filmes de ficción. Si atendemos a las declaraciones del cineasta sobre este aspecto podemos llegar a la conclusión de que, ya en este periodo de adolescencia, la facultad del cine para manipular y transformar la realidad en la que vivimos hace que se constituya en un sugerente medio para plasmar lugares y atmósferas irreales, mundos paralelos a los de nuestra experiencia ordinaria. No se busca el respeto y fidelidad al mundo empírico, cuya huella ha quedado fijada en el soporte fotosensible; por lo contrario, su cine parte de la afirmación de la cámara como un instrumento capaz de mediar entre la realidad que percibimos y aquellas otras dimensiones que imbricándose con ella remiten a lo imaginario, lo mágico o lo fantástico.

Ahora bien, esta subversión de la idea de realismo parte siempre de universos cotidianos, realistas en cuanto que los reconocemos como similares a los de nuestra vida ordinaria. En ellos es donde se hace necesaria la posibilidad de la magia y la fantasía, donde se hacen necesarios los puntos de fuga, las vías de escape, las esperanzas por conseguir dar un sentido a las acciones humanas y al caos de lo real. Aquí deben brotar esas otras

¹³ J. Angulo, J. L. Rebordinos, *op. cit.*, p. 175.

¹⁴ C. Heredero, *op. cit.*, p. 552.

dimensiones, esas otras realidades, como mecanismo de defensa. Aquí deben erigirse los mitos que faciliten el acceso a la palabra fundadora. Y, como no, las figuras que sirvan de puente hacia ella.

ENSEÑANZAS

« El abuelo hace sangrar a las vacas de los cuadros. Dice que va a quedarse en el bosque y que ya no escribirá más. . . ». Estas palabras de su nieta Cristina anuncian la inminente muerte del viejo aizkolari. La imagen se desenfoca totalmente: una gran mancha verde invade el encuadre como un pronunciado signo de puntuación antes de que se ofrezca el último plano del film dedicado al abuelo. Con la mirada perdida. Derrotado. Haciendo sangrar a las vacas en sus siniestros cuadros como un último ritual funerario antes de abandonarse en las profundidades del mágico bosque donde él siempre ha reconocido su verdadero sitio, alejado de la desquiciada sociedad que le rodea, al otro lado del agujero. Derrotado, baja los brazos ante la violenta realidad que ha venido combatiendo para dejarse arrastrar por la locura mientras aguarda su fin. Víctima de su degradado universo familiar, se abandona voluntariamente a la psicosis dando un paso a un costado ya sin fuerzas para seguir peleando.

Se establece una significativa analogía con el joven protagonista de *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), afectado por una enfermedad mental hereditaria. El muchacho se aferra a un enunciado que irá repitiendo como un estribillo a lo largo del film: « *Parce que je rêve, moi, je ne suis pas (fou)* ». Porque sueña él no está (loco). Porque canaliza su locura a través de su imaginación no se deja arrastrar por la rémora familiar que le amenaza. A semejanza de Manuel, Leo combate la psicosis a través de la expresión artística, en este caso la poesía y la escritura literaria, estableciendo mundos paralelos donde refugiarse de su desesperada y asfixiante realidad. Pero, también igual que ocurre con el viejo, el niño llega a un extremo en el que se siente desbordado y su esperanza se desvanece a medida que su frágil universo empieza a desintegrarse. Es entonces cuando le engullen las sombras que siempre se habían cernido sobre él. Así es registrado amargamente en su último escrito, donde el muchacho firma su total rendición con un demoledor *Je ne rêve plus*. Ya no soñará más. Se abandona a la locura como lo hace en espera de la muerte el abuelo Manuel. La implacable digestión de la naturaleza sigue su curso tras su muerte. La maleza y el tiempo parecen borrar sus huellas. Sin embargo, a pesar de la derrota el camino quedará señalado para quien quiera seguir sus pasos.

En *Vacas*, serán sus nietos Peru y Cristina los que se conviertan en herederos de su legado. A través de las historias y relatos que les trasmite, de los ritos iniciáticos dispersos a lo largo del desarrollo narrativo y, sobre todo, a través de los testimonios físicos de su expresión artística. Así, cuando ya adultos se reencuentran en los albores de una nueva guerra civil que parece cerrar el círculo abierto en aquella otra lucha fratricida con la que arrancaba el relato, Peru y Cristina se reconectarán con la palabra del abuelo

gracias a las viejas pinturas de vacas enfrentadas y sangrantes que ahora vuelven a mirarles fijamente para finalizar un proceso de asimilación y aprendizaje comenzado en su niñez. Justo cuando más urge. Cuando todas las pulsiones que han venido arrasando al cuerpo social representado están a punto de desembocar en la gran pulsión de muerte que dará por concluido el relato, bañando de sangre el espacio sagrado del bosque. Cogiéndose de la mano se internan en sus dominios, atravesando la cruenta lucha entre las facciones rivales mientras Peru captura con su cámara fotográfica, como hiciera anteriormente Manuel, imágenes arrancadas de la crueldad de lo real. Un último y póstumo rito iniciático tras el cual la pareja de hermanos-amantes afirmará, literalmente, haber visto al abuelo. Sólo después tratarán de escapar del horror buscando un particular exilio que sólo se hace posible cuando la cámara, en el movimiento que clausura el film, atraviese por última vez el negro agujero abierto en las profundidades del bosque.

Tal es la relevancia del abuelo Irigibel. Desde su exilio interior ejerce una función fundamental ya que de su mano se posibilita que en este drama rural pulsional y violento surja una vía de sentido que entronca directamente con esa veta creativa de hondo calado en el cine español conocida como la vía del mito¹⁵. Textos en los que se tematiza la necesidad del mito en cuanto relato fundador que permite organizar el caos de lo real y albergar la esperanza de dar un sentido a la existencia humana. Manuel es el puente hacia esa palabra fundadora que permite a los verdaderos héroes de la historia, sus nietos, acceder a la enseñanza primordial que supone la única posibilidad de escape: seguir los pasos del abuelo y atravesar el agujero para lograr romper el cerco del sinsentido que asfixia su universo. Y aún más, su figura trasciende la ópera prima medemiana para convertirse en una simbólica figura paterna común para los posteriores héroes y heroínas medemianos. Ellos seguirán el camino marcado por el aizkolari cobarde hacia un exilio ya sea físico o mental desde donde resistir al implacable universo pulsional y carente de sentido de lo real.

¹⁵ F. Luque Gutiérrez, «Vacas, entre el naturalismo y el mito», in A. Gómez, P. Poyato (coord.): *Profundidad de campo, más de un siglo de cine rural en España*, Girona, Lucas de Galibo, 2010, p. 197-217.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Jesús, REBORDINOS, José Luis, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Pamplona, Filmoteca Vasca/ Festival de Cine de Huesca, 2005.
- GÓMEZ, Agustín, POYATO, Pedro (coord.), *Profundidad de campo, más de un siglo de cine rural en España*, Girona, Luces de Galibo, 2010.
- HEREDERO, Carlos, *Espejo de Miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los noventa*, Madrid, Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares/ Filmoteca de la Generalitat Valenciana/ Caja de Asturias/ Fundación Autor, 1997.
- LAMEIGNÈRE, Erwann, *Le jeune cinéma espagnol, des années 90 à nos jours*, Anglet, Atlántica, 2003.
- PAZ, Octavio, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- POYATO, Pedro, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel, fotografías que se suceden vermicularmente*, Valladolid, Caja España, 1998.
- ----- (coord), *El cine rural y sus vínculos con la ciudad, la literatura y la pintura*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres, 2010.
- RODRÍGUEZ, María del Pilar, *Mundos en Conflicto, aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto/Filmoteca Vasca, 2002.