



La memoria como identidad en el cine de Julio Medem: *Vacas y Los amantes del círculo polar*

Ibon Egaña Etxeberria

Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea
ibon.egana@ehu.es

Resumen¹

El presente artículo es una aproximación a la producción cinematográfica del director vasco Julio Medem, desde una perspectiva que trata de indagar en la importancia que el discurso identitario y el referido a la memoria histórica tienen en dos de sus películas más reconocidas: *Vacas* y *Los amantes del círculo polar*. Este trabajo pretende exponer las formas en que Medem aborda el tema de la identidad nacional vasca, proponiendo una relectura en clave alegórica y el papel que desempeña la memoria de la Guerra Civil española en la construcción de estos filmes.

Palabras clave: cine vasco – Julio Medem- identidad nacional- memoria- Guerra Civil

La personal filmografía de Julio Medem (Donostia / San Sebastián, 1959) pivota sobre varias dualidades y dialécticas, tales como la memoria y el olvido, o lo local y lo global teniendo como eje temático ciertas obsesiones constantes en su carrera: el amor, el sexo, la muerte, el destino trágico, o la identidad, siempre desde un lenguaje cinematográfico propio, que huye de lo obvio y de la interpretación unívoca y, es por ello que los filmes del realizador se prestan a distintos análisis e interpretaciones. Este artículo pretende analizar brevemente un aspecto de su obra, que aunque no es el único, sí constituye una preocupación y una fuerza creativa constante en su trayectoria, a saber, la relectura de la identidad nacional vasca a través de la memoria y la reinscripción del pasado. *Vacas* (1992) y *Los amantes del círculo polar* (1998) son las obras del director en las que se basa esta lectura, pues es en éstas donde más explícitamente encontramos indagaciones y reformulaciones de dicha identidad.

Para ello, partiremos de dos supuestos teóricos generales necesarios para enmarcar la interpretación que sigue; por un lado, la idea de que toda narración fílmica arroja luz sobre

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación GIU 06/65, financiado por la Universidad del País Vasco.



cuestiones geopolíticas e identitarias; y, por otro lado, la constatación de que la memoria es generadora de la identidad, con la que tiene una relación de interdependencia.

En palabras de Fredric Jameson,

“[El inconsciente geopolítico] ahora trata de convertir la alegoría nacional en un instrumento conceptual para comprender nuestro nuevo estar-en-el-mundo. Ello resultará tanto más cierto en el caso de las figuraciones narrativas, cuya propia estructura incita a empararse de cualesquiera ideas que estén en el medio ambiente y a intentar una solución fantástica a todas las ansiedades que se apresuran a llenar nuestro vacío actual.” (Jameson, 1995 :24).

La segunda hipótesis de trabajo es que la reconstrucción y relectura de la identidad se realiza en la obra de Medem por medio de la recuperación y reinterpretación de la historia y de la memoria colectiva. Según resume Amelio Blanco, “la memoria colectiva es uno de los signos de la identidad grupal; es, en palabras de Halbwachs, el grupo visto desde dentro, el espejo donde éste se mira y se reconoce y desde ahí se erige en una de las claves del sentimiento de pertenencia grupal, en una de las señas de identidad más cualificadas a la hora de definir la naturaleza del grupo” (Blanco 1997: 90)

Cabe añadir un tercer supuesto a la hora de aproximarse en estos términos al cine de Julio Medem, es decir, la ausencia de una cinematografía vasca propia como industria y sistema autónomo, que si bien en los años 1980 conoció algunos intentos de afianzamiento e institucionalización, principalmente apoyado en la financiación del Gobierno (autonómico) Vasco, en la década de los 90 (en la que comienza la carrera de Julio Medem) desaparece y se reduce a un cine ubicado en la industria española, pero creada por realizadores vascos, que en su mayoría se desplazan a Madrid. Así, en los años 1990 “se aprecia una intención generalizada por parte de los/as directores/as de apartarse de cualquier aproximación a la categoría de “cine vasco”” (Rodríguez 2004: 16), sin que ello impida que la crítica y la bibliografía cinematográfica siga utilizando el término a la hora de referirse a los cineastas vascos. Los debates entorno al concepto de cine vasco que tuvieron lugar en los años 70 y 80, donde se debatió sobre la necesidad de que dicho cine plasmara un “alma” y una estética vasca (en la línea de las teorías estéticas de Jorge Oteiza) o que se expresara únicamente en lengua vasca parecen olvidadas en los 90. No obstante, las tensiones y contradicciones derivadas de esa ausencia del llamado “cine vasco” siguen vigentes y



pueden explicar, en cierta medida, la persistencia de la búsqueda de un discurso identitario en el cine de Medem².

Vacas

Parte de esas tensiones están ya presentes en la producción y prehistoria del primer largometraje de Medem, *Vacas*³, estrenada en 1992, pues la película finalmente no obtuvo la subvención del Gobierno Vasco necesaria para su producción y el realizador se vio obligado a recurrir a Madrid para financiar su proyecto a través de productoras comerciales estatales⁴. En esta película, las indagaciones en el tema identitario y de la memoria están presentes, quizá de una forma más palpable que en otras obras del autor.

Vacas narra la historia de dos sagas familiares enfrentadas desde finales del siglo XIX a comienzos de la Guerra Civil española. La primera secuencia de la película muestra la trinchera de un batallón carlista, en la que luchan Manuel Irigibel y Carmelo Mendiluze, pertenecientes a sendas familias y caseríos enfrentados tradicionalmente; más tarde, la segunda generación de los Mendiluze e Irigibel recrea dicha rivalidad a través de sus desafíos en el deporte rural; finalmente, la última generación se enfrentará debido a la incursión de una tropa franquista en el valle. Junto a estos conflictos y rivalidades familiares, la búsqueda del amor (ilegítimo y prohibido la mayoría de las veces) constituye un segundo eje temático central en la película. Medem recrea, pues, un ambiente cerrado de opresión, violencia y odio irracional que se prolonga a lo largo de 50 años, narrado desde la óptica de la impasibilidad y la irracionalidad de las vacas, de donde proviene el título del film.⁵

La historia de tres generaciones que sufren las consecuencias de las guerras y de una rivalidad entre familias cuya causa se desconoce, quizá por remota e irracional, cabe interpretarla como una forma de relectura en clave alegórica de la identidad nacional vasca por parte del autor. El enclave y la época en los que se desarrolla la acción (el País Vasco rural de finales del siglo XIX, enfrentado después a la modernización) es la plasmación en

² Para una historia del concepto de "cine vasco" ver P. Rodríguez *Mundos en conflicto. El cine vasco de los 90* y S. Torrado Morales *El cine vasco en la bibliografía cinematográfica (1968-2007)*.

³ No es gratuito el hecho de que el título de la película sea bilingüe (*Vacas/Beiak*). Esta opción quizá sea reflejo de las tensiones intrínsecas del llamado "cine vasco" y la relación ambivalente que el cine de Medem tiene con él, pues, en los años 80, cobró cierta importancia el idioma a la hora de definir el concepto.

⁴ Las problemáticas relaciones de los jóvenes cineastas vascos con los responsables de cultura del Gobierno vasco es apuntado como otro factor del desplazamiento a Madrid de los directores.

⁵ La perspectiva de una vaca fue también adoptada por Bernardo Atxaga en su obra de literatura juvenil *Memorias de una vaca* (1992), en la que el tema de la guerra civil está también presente, por lo que sería interesante una comparación de ambas obras (y ambos autores).



imágenes del imaginario fundacional del nacionalismo vasco. Por un lado, en lo que se refiere a los hechos históricos concretos, pues es justamente el fin de las guerras carlistas del XIX, la pérdida de los fueros y la confrontación entre el mundo rural tradicional y la modernidad relacionada con la industrialización donde se concreta la formulación nacionalista. Pero, más allá de la reconstrucción de la historia y de los sucesos bélicos, lo que permite una lectura en clave alegórica es el lenguaje cinematográfico empleado por Medem, que huye (como después lo hará en todos sus films) de un discurso realista, adentrándose en un mundo simbólico y onírico, a veces surrealista (muestra de ello serían la cámara que penetra el ojo de una vaca o el agujero negro en el bosque que transporta a otro espacio y otro tiempo), de manera que la película alcanza el nivel de la alegoría, al rechazar la perspectiva narrativa historicista y realista, siguiendo a Joseba Gabilondo: “The suturing element that makes allegory filmically possible in *Vacas* is the camera-work, which constructs a point of view that cannot properly be called mythical or historical”. (Gabilondo 2002: 269) El mundo rural que plasma el autor funciona así como reflejo de una colectividad (la vasca) enfrentada a sí misma por una rivalidad y violencia de origen remoto y desconocido.

El tiempo de la historia y del relato es presentado en un continuum cronológico, de modo que los personajes de distintas generaciones reproducen miméticamente los roles de sus progenitores (sobre todo los masculinos); la identidad de los individuos viene establecida por la pertenencia grupal y familiar, que inscriben en los personajes los rasgos de la identidad. El hecho de que sean los mismos actores los que interpreten personajes y roles de distintas generaciones (padres, hijos, nietos) subraya la idea de reiteración de la historia, otorgando al tiempo una dimensión cíclica y mítica. Esta dimensión cíclica y mítica viene también acentuada por la presencia de elementos de la naturaleza que nos adentran a su vez en el tiempo del mito.

En esta relectura alegórica de la identidad nacional, por otro lado, Medem reinscribe y relea algunos mitos fundacionales de dicha identidad: el mito del matriarcado vasco, o la del “gudari” o soldado de la patria, al presentar en la primera parte del film un soldado “cobarde” que no alcanza a disparar al enemigo y que después se refugia en el arte, sumergido en un estadio entre la vida y la muerte, en una atemporalidad amnésica.

Sin embargo, esta reescritura de los orígenes del nacionalismo y de los rasgos identitarios vascos huye de la idealización del mundo rural (fundacional en el nacionalismo vasco), y recrea una identidad nacional en conflicto consigo mismo, proponiendo, pues, una desidealización y recontextualización de dicho espacio mitificado. Las rivalidades entre las



dos familias, entre los dos bandos, nos hablan alegóricamente de una sociedad enfrentada y en conflicto.

La ruptura de los tabúes y de las normas originarias de esa sociedad tradicional (por medio del incesto y el adulterio), motivada por el deseo y la libido de los personajes los obliga a huir de esa colectividad, de manera que los protagonistas de la segunda generación representada en el film huyen a América (un espacio donde no hay conflictos bélicos) y los de la tercera generación repiten la evasión, en este caso a Francia, por la misma razón. La identidad individual, el deseo y la búsqueda del amor expulsa, pues, a los personajes de la colectividad.

Medem nos habla alegóricamente, por tanto, de la necesidad de abandonar esa identidad nacional tradicional, proponiendo una alternativa universalista y globalista, que en el film viene plasmada por la reaparición en las últimas secuencias de Peru, nieto de ambos excombatientes en la guerra carlista, quien vuelve a la aldea, ahora como corresponsal de la Guerra Civil para un periódico inglés, haciéndose pasar por americano. La ruptura que introduce este personaje en la histórica rivalidad de ambas familias es notoria: “Es en la figura de Peru donde más se realza la memoria corta, facilitada por los desplazamientos y su exilio en América. Dos raíces en competición se transforman en un rizoma en la figura de Peru, el descendiente de las os familias rivales. Peru es una línea de fuga, y se aleja de la representación de un linaje de tipo arborescente” (Rodríguez 2004: 82)

Por tanto, la necesidad de reconciliación del pueblo vasco (tema recurrente en su filmografía) es presentada también de forma alegórica en el film, a través de este personaje, Peru; pues en él convergen las dos familias y caseríos enfrentados durante décadas, al ser hijo de una Irigibel y de un Mendiluze. La memoria y la identidad, de la que pretendía huir el personaje, por otra parte, son los elementos que le salvarán de morir fusilado por las tropas nacionales, al ser identificado como nieto de los combatientes carlistas. Por otro lado, la imagen que está en el origen de esta película, la del leñador que arroja con virulencia el hacha a la nada (imagen de grandes connotaciones simbólicas que recuperará Medem en su documental *La pelota vasca*) viene a reafirmar la necesidad de reconciliación y de abandono del enfrentamiento.

Sintetizando, cabe afirmar que Medem ofrece en esta película una relectura en clave alegórica de la identidad nacional vasca, desmitificando algunos elementos, afirmando la necesidad de huir de dicha identidad tradicional, adoptando una actitud universalista, y subrayando la necesidad de reconciliación interna de dicha colectividad.



Los amantes del círculo polar

Después de estrenar *Vacas* y obtener numerosos premios en festivales de cine de todo el mundo, el cine de Julio Medem huirá en los sucesivos films (como lo hicieron los personajes de *Vacas*) de las ataduras de la identidad nacional y pasará a abordar temas relacionados con la identidad individual, con el deseo y el amor como temas centrales (*La ardilla roja* 1993, *Tierra*, 1996).

Es en 1996, paradójicamente, cuando Medem se instala en Madrid, en el centro de la cinematografía española, cuando resurge en él la necesidad de repensar y representar de nuevo la identidad nacional vasca. Es entonces cuando plantea los proyectos de las películas *Los amantes del círculo polar* y el documental *La pelota vasca*, que no se realizarían hasta 1998 y 2003, respectivamente.

Los amantes del círculo polar (1998) vuelve a plantear temáticas y preocupaciones ya expuestas en *Vacas*: la reformulación de la identidad, las tensiones entre la identidad individual y la colectiva, la memoria como generadora de identidad, o la necesidad del perdón y la reconciliación.

El film narra la apasionada e imposible historia de amor entre Ana y Otto, que comienza cuando los niños tienen ocho años, y acaba trágicamente cuando los protagonistas alcanzan los veinticinco. El padre de Ana muere cuando ella tiene ocho años, al tiempo que los padres de Otto, compañero de escuela de Ana, se separan. La madre de una y el padre del otro inician una relación de amor y, paralelamente y tímidamente comienza la historia de amor entre los dos niños, una relación con destino trágico que deberá flanquear innumerables obstáculos.

Sin embargo, además de este eje narrativo constituido por el amor entre Ana y Otto y de otros sucesos familiares (la muerte de la madre de Otto etc.) el film vuelve a indagar en el tema de la identidad nacional vasca, mediante la reiterativa presencia del bombardeo de Gernika, que si bien no es el eje central de la película y al comienzo parece estar a la altura de la anécdota, opera como subtexto que va adquiriendo importancia en el film, de manera que el devenir y el destino de los personajes principales queda sustancialmente marcado y condicionado por sucesos que rodearon el bombardeo de la villa vizcaína.

Otto debe su nombre a un piloto alemán que participó en el bombardeo de Gernika y que, tras caer en paracaídas en un bosque cercano, fue rescatado por el abuelo de Otto; tras fumar un cigarro con el abuelo, el piloto abandonó las armas y la guerra, conoció a una mujer, Cristina, y ambos se establecieron en Laponia, en el Círculo Polar Ártico.



La narración fílmica huye de causalidades racionales y se rige por una causalidad mágica relacionada con el destino trágico que parece inscrito en cada personaje. A través de un cúmulo de casualidades, pues, la trayectoria de la incesante búsqueda mutua entre Ana y Otto (que pasa por Madrid) culminará también en el círculo polar ártico; exactamente en la casa en la que vivieron Otto el piloto alemán y su mujer española.

El bombardeo de Gernika es un suceso histórico que el film no recrea, sino que existe como elemento de la memoria colectiva compartida por los personajes, y al que se refieren a lo largo de la película. Así, la historia del abuelo que salva la vida al piloto alemán opera también como alegoría de la reconciliación propuesta ya en *Vacas* por Medem: la necesidad de reconciliación del pueblo vasco con su pasado y el abandono de la violencia mediante el perdón. Como señala Santiago de Pablo, “de esta forma, Gernika se convierte en símbolo del perdón y la reconciliación, no sólo entre los países, sino también entre las personas” (de Pablo 2003: 51). Esta idea que de forma alegórica visualiza la historia de Otto, viene a su vez explicitada en el film cuando la madre de Ana, presentadora del noticiario de la televisión, informa de que durante una ceremonia en Gernika, una delegación del gobierno alemán ha asumido su responsabilidad y pide perdón ante las instituciones vascas por el bombardeo de la villa: “A lo largo de la jornada de hoy ha tenido lugar en Gernika la ceremonia de petición de perdón por parte de una representación del gobierno alemán ante las autoridades vascas”.

Si en *Vacas* el tiempo del relato era cronológico y reiterativo, el relato de *Los amantes del círculo polar ártico* se caracteriza por su fragmentariedad y su perspectivismo, lo cual opera como espejo, también, de la fragmentariedad e individualidad de las identidades, en oposición a las identidades estables y duraderas expuestas en *Vacas*. El relato resultante es un puzzle de diferentes fragmentos de historia que el espectador debe estructurar; y la alternancia entre los puntos de vista de Ana y Otto acentúa la divergencia de perspectivas y subjetividades (en oposición al ojo de las vacas en el debut del donostiarra).

A su vez, el contexto contemporáneo y actual del film (ubicado a finales de la década de los 90 del siglo XX), contiene elementos de un subconsciente geopolítico (recuperando las palabras de Jameson) que se caracteriza por la globalización y la deslocalización del mercado, como muestra el hecho de que la madre de Ana se desplace hasta Australia, o que los personajes principales se ubiquen al final de la historia en Finlandia. La identidad vasca, pues, se inscribe ya en ese mundo globalizado y deslocalizado. La elección del bombardeo de Gernika como símbolo y origen de la identidad vasca y sus conflictos internos



parece responder también a la idea de ubicar esa identidad en un contexto global; pues, este suceso histórico no pertenece únicamente a la memoria colectiva vasca o a la española, sino también a la occidental en su conjunto, en parte gracias al estatus y reconocimiento adquiridos por la conocida obra de Picasso. Parecería que el autor de la película, consciente de su posición como cineasta dentro del cine europeo, opta por un código descifrable para la el espectador occidental. En ese sentido, podríamos afirmar que la película muestra una dicotomía entre la memoria local o nacional y la memoria “universal” u occidental, pues, como afirma Andreas Huyssen, “los debates sobre la memoria nacional siempre están atravesados por los efectos de los medios globales”(Huyssen 2002 : 21).

La simbología de los aviones, por otro lado, constante en toda la obra, opera como contrapunto al hecho traumático del bombardeo de Gernika. La primera escena del film, en la que el niño Otto “bombardea” el patio de la escuela con aviones de papel en el que ha escrito un mensaje que el espectador nunca llega a descifrar (aunque se intuye que es una declaración de amor por Ana), es claramente el anverso de ternura del hecho traumático al que se referirá después, así como el vuelo que, ya en su juventud, realizará Otto hasta encontrarse con Ana en el círculo polar.

A su vez, El punto de vista de la escena en la que se recrea el episodio protagonizado por Otto y el abuelo del protagonista está lejos de una visión dramática o trágica del acontecimiento y huye de todo dramatismo, aproximándose a un tono lúdico, casi caricaturesco⁶. Después de unas primeras imágenes que muestran la destrucción de la villa, “se superpone un encuentro personal en el que cabe apreciar un cierto tono humorístico, propio del *cómic*” (Rodríguez 2004: 92). Existe, pues, un intento de superar el trauma histórico, abordándolo desde una perspectiva postmoderna y humorística

Sin embargo, junto con la relectura de la identidad grupal y colectiva realizada a través de la reconstrucción de la genealogía de los personajes (que debe mucho, por otro lado, a la genealogía del propio Medem, Angulo 2004: 167-173), existe también una huida respecto a la identidad grupal y a la situación de violencia que aunque es omitida cabe presuponer. Ana y Otto abandonan su lugar de origen, y coinciden casualmente en la Plaza Mayor de Madrid (que podría operar como metonimia de la nación española y centro de la cinematografía española, sugerimos), pero no alcanzan a encontrarse. El encuentro solo va a ser posible, aunque con un fatal desenlace, en Laponia, en el Círculo Polar Ártico. Los personajes huyen, pues, de espacios marcados identitariamente, huyen de la nación vasca y del estado-nación (España) para instalarse en un espacio próximo al fin del mundo, un

⁶ En claro contraste con la mayor parte de la filmografía española reciente que ha abordado el tema de la Guerra Civil en términos mayoritariamente dramáticos.



espacio en cierta manera desnacionalizado y ahistórico, el único lugar espacio-temporal donde sería posible la reconciliación.

Para concluir, podríamos afirmar que las tensiones identitarias están presentes de uno u otro modo en la filmografía del autor: los filmes citados constituyen intentos de reescribir y recontextualizar la identidad vasca en el mundo actual; a su vez, la idea de la necesidad de la reconciliación es constante en su carrera (aunque se explicitará en su polémica obra documental *La Pelota Vasca*⁷), al tiempo que se resalta la necesidad de huida y la evasión de las subjetividades respecto a las identidades colectivas. Como se ha sugerido en este artículo, Medem recurre a la historia y a elementos de la memoria colectiva para representar las tensiones del tiempo y la sociedad actual. Por último, cabe reseñar que su posición y ubicación como autor dentro de la industria del cine incide, de forma más directa o indirecta, en sus discursos respecto a la identidad.

Bibliografía

Angulo, Jesús y Jose Luis Rebordinos (2005). *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, San Sebastián, Filmoteca Vasca-Diputación Foral de Gipuzkoa-Festival de cine de Huesca.

Blanco, Amalio (1997). "Los afluentes del recuerdo. La memoria colectiva". J.M. Ruiz-Vargas (comp.) *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta.

de Pablo, Santiago (2003): "El bombardeo de Gernika en el cine de ficción: silencio, esperpento, símbolo e historia". Iratxe Momoitio (coord.) *Gernika eta zinea. Gernika y el cine*, Gernika-Lumo, Gernika-Lumoko Udala.

Gabilondo, Joseba (2002). "Uncanny identity: violence, gaze and desire in contemporary Basque cinema". Jo Labanjy (ed). *Constructing identity in contemporary Spain. Theoretical debates and cultural practice*, Oxford, Oxford University Press

Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Jameson, Fredric (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós.

Rodríguez, María Pilar (2002). *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*, San Sebastián, Universidad de Deusto-Filmoteca Vasca.

⁷ La polémica que siguió al estreno del documental, propiciada por la derecha política española que boicoteó al autor y a la obra, por su supuesta simpatía por el nacionalismo y su "equidistancia" respecto a la violencia de ETA, no hace sino reafirmar la problemática ubicación del discurso identitario de Medem en la cinematografía española.



Datos del autor

Ibon Egaña Etxeberria (Urnieta 1981), licenciado en Filología Vasca y docente en la escuela de Magisterio de Bilbao (Universidad del País Vasco), prepara su tesis doctoral sobre narrativa vasca y ciudad. Ha trabajado en el campo de la investigación literaria donde ha publicado numerosos artículos sobre literatura vasca contemporánea. Forma parte del grupo de investigación dirigido por Jon Kortazar que actualmente prepara la publicación de varios diccionarios enciclopédicos entorno a la literatura en euskera. Entre otras publicaciones, destacan sus artículos de crítica literaria en prensa en *Euskaldunon Egunkaria* y *Berria*.

