

Breve diccionario vasco de símbolos cinematográficos

(Short Basque dictionary of cinematographic symbols)

Bayón Martín, Fernando

Eusko Ikaskuntza

M.^a Díaz de Haro, 11-1.º

48013 Bilbao

f.bayon@euskalnet.net

BIBLID [1137-4438 (2001), 5; 155-179]

La primera parte de este ensayo es una introducción general al fenómeno simbólico. Se definen en ella los rasgos principales y el funcionamiento de la imaginación simbólica. La segunda parte consiste en una interpretación en clave simbólica de la filmografía vasca. No nos hemos limitado a clasificar y comentar los símbolos más recurrentes en esta cinematografía, sino que hemos querido aplicarlos a filmes concretos para descubrir qué consecuencias tienen desde el punto de vista narrativo y significativo. El resultado es un breve diccionario vasco de símbolos cinematográficos.

Palabras Clave: Diccionario. Símbolo. Cine. País Vasco. Hermenéutica.

Saiakera honen lehen zatia fenomeno sinbolikorako sarrera orokorra da. Bertan, irudimen sinbolikoaren ezaugarri nagusiak eta funtzionamendua definitzen dira. Sinboloak direla bide, euskal filmografiaren interpretazioak osatzen du bigarren zatia. Ez gara zinematografia horretan gehien errepikatzen diren sinboloak sailkatu eta iruzkinak egitera mugatu, baizik eta film jakinetan aplikatu nahi izan ditugu horiek, narrazio eta esanahiaren ikuspuntutik nolako ondorioak dakartzaten aurkitu nahiz. Zinematografia sinboloen euskal hiztegi laburra da horren emaitza.

Giltza-Hitzak: Hiztegia. Sinboloa. Zinea. Euskal Herria. Hermeneutika.

La première partie de cet essai est une introduction générale au phénomène symbolique. On y définit les traits principaux et le fonctionnement de l'imagination symbolique. La seconde partie consiste en une interprétation en code symbolique de la filmographie basque. Nous ne nous sommes pas limité à classer et à commenter les symboles les plus importants de cette cinématographie, mais nous avons voulu les appliquer à des films concrets pour découvrir quelles conséquences ils apportent du point de vue narratif et significatif. Le résultat en est un bref dictionnaire basque de symboles cinématographiques.

Mots Clés: Dictionnaire. Symbole. Cinéma. Pays Basque. Herméneutique.

En el irremediable desgarramiento entre la fugacidad de la imagen y la perennidad del sentido, que constituye el símbolo, se refugia la totalidad de la cultura humana, como una mediación perpetua entre la Esperanza de los hombres y su condición temporal.

Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*.

1. PRIMERA PARTE: ¿QUÉ ES Y CÓMO FUNCIONA UN SÍMBOLO?

1.1. Las relaciones entre la imaginación y los símbolos

Uno de los más extensos y fructíferos campos en la investigación audiovisual es aquel que aborda la relación entre el cinematógrafo y la imaginación simbólica. El paso previo al esclarecimiento de dicha relación es la definición del término *símbolo*. De este modo, la pregunta que habría que plantear aquí es: ¿qué tipo de características presenta el *símbolo* que lo hacen tan afín al medio cinematográfico? Parece obligado comenzar a diseñar una respuesta a esta cuestión teniendo en cuenta que el *símbolo* es una modalidad comunicativa perteneciente a la categoría de los *signos*. Ahora bien, dentro de esta categoría, el *símbolo* ocupa una posición muy especial y, en cierto modo, extrema. Efectivamente, la mayoría de los *signos* de que nos rodeamos hacen las veces de abreviaturas o traducciones que nos remiten con un grado mayor o menor de arbitrariedad –pero con un muy alto grado de economía en cualquier caso– a una realidad significada ausente. Así, la palabra *inflación* es un subterfugio que nos ahorra lo que sin duda sería una penosa serie de explicaciones en torno a los desajustes que motivan un alza general de los precios. Si vemos esculpida en relieve sobre el tímpano de un palacio de justicia la silueta de una doncella de ojos vendados que sostiene moderadamente una balanza, enseguida establecemos una relación de adecuación entre este signo concreto y la idea, de otro modo difícilmente perceptible, de “imparcialidad en la aplicación de las leyes”.

Los símbolos, sin embargo, van mucho más allá a la hora de constituir la naturaleza doble que comparten con los signos en general –por un lado, una imagen o representación concreta que hace de *significante*; por otro, una cosa, mandato o fenómeno ausente que hace de *significado*–. En los ejemplos anteriores –la *inflación*, el relieve de la *doncella*–, se arbitraba una relación invariable de adecuación entre una y otra cara de la naturaleza comunicativa del signo: atravesamos estos significantes –podemos pensar también en un “semáforo en rojo”, en el número “6”, etc.– sin demorarnos en ellos, neutralizando y olvidando sus caras o dimensiones concretas una vez que hemos extraído de ellas lo que queríamos –la intelección del significado: “detenga su vehículo” o “conjunto de cinco más una unidades”–, dejándonos así de preocupar su “cáscara” real tras haber extraído el “meollo” significativo que envuelve. En cambio, el símbolo es, en expresión tomada de Gilbert Durand, un *signo lejano*¹. La primera de sus características

1. DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*, 2.ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1968; p. 12.

estriba en el hecho de que el significado al que remite no puede ser aprehendido inmediatamente por los sentidos. Imaginémos a un viajero que, después de algún esfuerzo, consigue acceder al *Forte di Belvedere* en la colina de San Giorgio en Florencia..., tiene entre sus manos un mapa de la ciudad, lo eleva a la altura de los ojos y, tras haberse hecho una composición del lugar, aparta el callejero de papel de su ángulo de visión, desplazando la atención desde el gráfico hacia el paisaje que ahora se extiende a sus pies: de repente aparece la ciudad de Florencia “en carne y hueso”. ¿Qué “milagro” se ha operado aquí? El milagro consiste nada más que en el cambio de una modalidad *indirecta* de representación por otra *directa*, es decir, se ha sustituido un *signo* –el mapa– por su *significado* –la ciudad–, un *fantasma* por un *viviente*. Pues bien, un cambio así es imposible con los signos denominados *símbolos*. Ocurre con ellos el fenómeno contrario: el símbolo no sólo vale por su contenido o en virtud de su capacidad para referirse a un significado distinto de sí mismo sino en la medida en que posee una entidad carnal propia e insoslayable. Si, en presencia de un símbolo, pretendiéramos comportarnos como el afortunado viajero y apartáramos del alcance de nuestra vista el documento vivo y sensible que aquél es, detrás suyo no encontraríamos nada². Con razón ha podido observar el poeta e investigador barcelonés Juan Eduardo Cirlot que el símbolo es *una realidad dinámica y un plurisigno cargado de valores emocionales e ideales, esto es, de verdadera vida*³. Esta es, sin duda, una de las características definidoras de cualquier *símbolo*: huir de todo cercenamiento expresivo, escapar a las reducciones mecanizadas y a las constricciones comunicativas.

Decíamos que Durand denomina a los símbolos “signos *lejanos*” y lo hace porque no remiten a objetos sensibles ni eligen sus significados entre las cosas susceptibles de ser “traídas a la vista” o “puestas en presencia” de nadie: el símbolo no se refiere a un significado sino a un *mundo*, no apunta a un mensaje sino a un *cosmos comunicativo*, su destino no es un precepto sino un *sentido*. Representan, de este modo, un caso límite dentro del universo de los signos al conectar *significante* y *significado* en virtud de criterios distintos a

2. Aquí cifra Hans-Georg Gadamer una de las claves para distinguir el *símbolo* de la *alegoría*, distinción que no ha preocupado a la humanidad sino a partir de fechas relativamente recientes. Parece ser que fue Goethe quien en sus *Máximas* diferenció por vez primera entre lo que podríamos llamar “acercamiento concreto a los símbolos” –partir de imágenes de cosas concretas y operar hacia el exterior, hacia ideas o proposiciones generales– y “acercamiento abstracto a los símbolos” –partir de una idea general y luego intentar hallar una imagen concreta que la represente–. Dicho con palabras más fieles al autor de *Fausto*, ya entrado el XVIII nació en la Poesía la necesidad de marcar una distancia entre lo que supone “ver lo general en lo particular” y lo que significa “buscar lo particular en lo general”. La primera estrategia es definidora de la *alegoría*, en la que lo *particular* sirve únicamente a lo *general*; la segunda, es definidora del *simbolismo*, pues revaloriza lo **concreto** al emanciparlo de los significados programáticos y conceptuales respecto de los que, según el planteamiento alegórico, no era más que un ilustrador. Magníficos estudios en torno al proceso histórico de segregación de la alegoría frente al símbolo pueden encontrarse en: GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*, 7.^a ed. Salamanca: Sígueme, 1997, pp. 108-120. Y en: FLETCHER, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, 5.^a Impr. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

3. Cita extraída de una obra que es una de las referencias indiscutibles en este ámbito: CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 4.^a ed. Madrid: Siruela, 2000; p. 17.

los de la arbitrariedad o la adecuación más o menos intuitiva. Es más, el símbolo es un signo radicalmente inadecuado a su objeto o, dicho de otro modo, un signo en el cual la adecuación “realista” de una y otra de sus caras está eternamente pospuesta. No nos encontramos ante traducciones o abreviaturas dirigidas a economizar en los procesos mentales que nos llevan de *aquí* –imagen concreta– para *allá* –sentido remoto–: ellos no traducen el *significado* por el *significante* haciendo gala de razones expresivas fijas y convencionales ni tampoco se valen de argumentos inamovibles que pudieran recibir prestados de programas conceptuales que funcionaran como un fundamento previo y externo a su misión comunicadora. No tienen fuera de sí mismos sus significados sino que los encarnan sensiblemente: son *epifanías*.

¿Cómo funcionan entonces los símbolos? Carl Gustav Jung nos da una serie de pistas decisivas al respecto:

“Con el último concepto (símbolo) se alude a un término indeterminado, o ambiguo, que se refiere a una cosa difícilmente definible, es decir, no del todo conocida. El “sígn” tiene un significado fijo porque es una abreviatura (convencional) para una cosa conocida o una alusión a ella de uso general. El símbolo, en cambio, tiene numerosas variantes análogas, y de cuantas más disponga tanto más completa y exacta es la imagen que esboza de su objeto”⁴.

Es interesante observar de qué modo estas palabras hacen justicia al nombre mediante el cual Cirlot se refirió al símbolo: *plurisigno*. ¿Cómo conciliar en una sola modalidad de los signos, aunque se trate de una modalidad “límite”, dos características aparentemente contradictorias como son la de encarnar sensiblemente aquello que significan –lo cual convierte a los símbolos en *epifanías* e impide que sean vistos como meros ilustradores de programas conceptuales anteriores y exteriores a ellos– y la de no acabar de adecuarse jamás a sus significados, la de retardar indefinidamente, o posponer eternamente, la “fusión” de las dos caras de su naturaleza –lo cual les convierte en *signos lejanos*, es decir, en signos que ponen en pie múltiples estrategias de acotamiento de su sentido, todas ellas alusivas, ensayísticas, parabólicas–? ¿Cómo una *epifanía* puede ser simultáneamente una *tentativa* de sentido? En tanto *epifanías*, los símbolos reivindican la importancia ineludible, radical, de su dimensión carnal o física: en su ausencia el sentido se volatiliza. Ahora bien, en tanto *tentativas de sentido* los símbolos tienen la capacidad de poner en circulación sus significantes por universos de significado distintos e incluso contrarios –así la *uva*: fruto, *fertilidad*... pero también sangre, *sacrificio*–. Aquí reside en buena medida la ambigüedad consustancial a la imaginación simbólica. Se trata de un tipo de imaginación que presenta una afinidad estructural con la idea del *misterio*, no nos referimos a ese misterio –“extrínseco”, lo denomina Northrop Frye– que tiene su razón de ser en algún secreto oculto que atena al arte cuando el arte no es más que el portavoz de alguna otra cosa –así, ¿qué ve la imaginación de un sacerdote en una custodia de exquisita orfebrería durante la práctica del

4. JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformación*, 1.ª reimp. Barcelona: Paidós, 1982; p. 137.

culto religioso?—, sino a aquél otro —“intrínseco”— que conserva su condición de *misterio* sin importar cuán completo y exhaustivo sea el conocimiento que se tenga en torno suyo. Se puede llegar a asegurar incluso que, desgajado de todo el conocimiento que se tiene sobre él, dejaría de ser un *misterio*: *el misterio de la grandeza del “Rey Lear” o “Macbeth” proviene no del encubrimiento sino de la revelación, no de algo desconocido o incognoscible en la obra, sino de algo ilimitado en ella*⁵. La imaginación simbólica emprende un viaje parabólico —literalmente: que no alcanza jamás su objeto—, y esto no por razón de la oscuridad u ocultación de los significados que persigue sino debido al carácter inagotable de los mismos. El sentido al que quiere acceder no es que sea simplemente retorcidamente oscuro, es que es inefable; no es que esté aviesamente oculto, es que es ilimitado.

Esta es otra característica clave que conviene retener en toda aproximación al fenómeno de la interpretación simbólica, interpretación que implica hacerse cargo de que tras cada símbolo existe un muy complejo y dinámico proyecto de comunicación que cumple con los requisitos de ser abierto, flexible y redundante. *Abierto y flexible*, pues puede extender sus significados por todo el cosmos —mineral, vegetal, animal, humano, onírico, astral, etc.—, mientras que sus significantes encuentran también la más amplia difusión, aventurándose incluso en regiones antinómicas —el *fuego*, como arriba la *uva*, es un buen ejemplo: a la vez *sexual* y *purificador*—. Es muy bella, en este sentido, la expresión con que Angus Fletcher describe las alegorías literarias: dice de ellas que son *Open secrets* (secretos abiertos). Parte de este carácter es conservado en el símbolo, y aún avivado y radicalizado, ya que, en oposición a la *Alegoría*, él es *una conducción instaurativa hacia un ser que se manifiesta por tal imagen singular, y solo por ella*⁶. Una definición como esta lleva a su extremo la idea del *secreto abierto*, que, al igual que la del *signo lejano*, la de *misterio intrínseco* o la de *epifanía*, a las que hemos recurrido con anterioridad, hace hincapié especialmente en la capacidad de que está dotado el símbolo para generar un *sentido* de acuerdo a ese ritmo binario que le caracteriza: es simultáneamente *creador* y *receptáculo* de aquello que crea.

El símbolo es, además, una realidad comunicativa *redundante*. No queremos decir con esto que su poder expresivo radique en una propensión a repetirse de forma inútil y viciosa sino que la *redundancia* es la manera como hace justicia a su inadecuación fundamental. Las mismas razones de que nos valimos para afirmar que la imaginación simbólica era alusiva y parabólica, nos llevan ahora a detectar en el interior del símbolo algo así como un impulso comunicativo que le empuja “hacia adelante”, a manifestarse de un modo plural y repetido. Así como un crítico musical nunca diría que una serie de variaciones canónicas no son más que un ejercicio “tautológico”, del mismo modo al que interpreta un símbolo tampoco se le pasa por alto que la repetición que es propia de lo simbólico tiene la virtud de ir perfeccionando constantemente la

5. FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*, 10.^a impr. Princeton: Princeton University Press, 1990; p. 88. (La traducción de todas las citas de Frye es nuestra).

6. DURAND, Gilbert. *op. cit.*, p. 82. (Los subrayados pertenecen al autor).

naturaleza de lo significado a su través, de ir contorneando poco a poco su esquiua figura. Y, aunque sepa que nunca le va a ser dado lograr el ajuste definitivo con su objeto, se consagra a la tarea de volver nítido su sentido con más intensidad si cabe que en el caso de que lo creyera.

El símbolo pone ante los “ojos” de nuestra imaginación una *riqueza* de significados concreta, pero esta riqueza no es un mero “dato” que el símbolo refleja como si lo recortara contra una superficie opaca, pues la “piel” del símbolo es porosa y pregnante. Expresado con otras palabras, la cara exterior sensible del símbolo no es plana sino que contiene una profundidad vital y emotiva que impide que aquello que significa se esclerose en el molde perfecto de la apariencia, obligándolo, por el contrario, a proyectarse y desdoblarse igual que lo hace una estructura armónica en una forma musical fugada. Este fenómeno tiene consecuencias de gran alcance a la hora de entender el funcionamiento de la imaginación simbólica. Ernst Cassirer está a la cabeza de quienes mejor han sabido evaluar dichas consecuencias⁷.

La materia simbólica posee, qué duda cabe, una forma determinada: la *fertilidad* puede adoptar la forma de *Mujer*, la idea de la *muerte del alma* puede adoptar la forma de *Hielo*, la de *virtud moral* puede verterse a la forma de *rayo de Luz*. Sin embargo, ninguna de estas ideas está vinculada de un modo invariable e inexorable a ninguna de estas significaciones sino que pueden pasar de una a otra y, como dice Cassirer, “transbordar”⁸. Si analizamos este fenómeno desde el punto de vista del espectador, del intérprete de los símbolos, podremos darnos cuenta de que sus “vivencias sensibles” –el impacto emotivo, vivísimo, que puede procurarle, por ejemplo, algunas imágenes de *mujer*, de *hielo* o de *luz*– son en cada caso portadoras de un determinado sentido y de que, en cierto modo, se hallan al servicio de éste. Ahora bien, todo sentido puede desempeñar muy diversas funciones, igual que un actor dramático puede interpretar muy diversos papeles –*mujer-madre* / *mujer-esposa*, *mujer-ramera* / *mujer-Virgen*, *mujer-bruja* / *mujer-ánima*...–, siendo así capaz de introducir al espectador en una plétora de universos semánticos –la fertilidad y los ciclos de la vida, el sexo y el pecado, el tiempo y la magia, la vida y sus ángeles intercesores, etc.–. En todo caso, conviene hacer alguna matización ante la posibilidad de malentender el auténtico calado de la idea del “transbordo” en la significación: no es que la idea de *fertilidad*, por seguir con el ejemplo, haga primero las veces de un “sustrato material”, neutro e indiferente, que es posteriormente “adoptado” por formas muy variadas que lo modifican cada una a su manera, sino que no tiene ninguna realidad, ningún valor emocional y ninguna vida al margen de aquella instancia simbólica que la representa. Hay aquí una determina-

7. En las siguientes líneas seguiremos muy de cerca la exposición que realiza este autor. Véase CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas III: Fenomenología del reconocimiento*, 2.ª ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998; pp. 236-40.

8. A este respecto, dice también Northrop Frye: *No hay asociaciones necesarias: hay algunas sumamente obvias, tales como la asociación de las tinieblas con el terror o el misterio, pero no existen correspondencias intrínsecas o inherentes que hayan de estar invariablemente presentes*. Cfr. FRYE, Northrop. *op. cit.*, p. 103. (El subrayado es del autor).

ción recíproca entre el significado y el significante a la que Ernst Cassirer adjudicó el nombre de *Pregnancia* –o *preñez*– *simbólica*. Su definición es exactamente la siguiente:

“Por “pregnancia simbólica” ha de entenderse el modo como una vivencia perceptual, esto es, considerada como vivencia “sensible” entraña al mismo tiempo un determinado “significado” no intuitivo que es representado concreta e inmediatamente por ella. En ese caso no se trata de datos meramente perceptivos a los cuales se injertan después algunos actos “aperceptivos” (pertenecientes a alguna de las categorías críticas que posibilitan la síntesis de los datos sensibles) mediante los cuales se interpreten, valoren y transformen los primeros. Por el contrario, la percepción misma adquiere en virtud de su propia estructuración inmanente una especie de “articulación” espiritual, la cual, en sí misma ordenada, pertenece también a un cierto orden de sentido. En virtud de su actualidad, plenitud y vitalidad es al mismo tiempo vida “en” el “significado”. (...) Ese entrelazamiento ideal, esa relación que el fenómeno perceptual dado aquí y ahora guarda respecto de un todo con sentido, es lo que queremos designar con la expresión “pregnancia”⁹.

Confiamos en que la aridez de su formulación no impida captar los tres grandes ejes sobre los que gira la idea de la *pregnancia simbólica*:

– la percepción de un *símbolo* tiene el valor de una *vivencia*: aquí *vivencia* significa la capacidad de representar *sensiblemente*, es decir, de **encarnar**, un *significado*. (Por ejemplo, la percepción de un *árbol* puede funcionar como representación concreta de la idea del *centro del mundo*. Si esto es así, el significado “centro del mundo” *vive*, esto es, cobra un dinamismo y un valor reales, en la percepción del *árbol* en cuanto símbolo; pero, recíprocamente, esta percepción *vive* a su vez en el significado “centro del mundo”).

– En segundo lugar, esta *vivencia sensible* no está ni diseñada ni organizada por fuerzas exteriores a ella misma. De ahí que hable Cassirer de una “estructuración **inmanente**” de las vivencias perceptuales. (Fijémonos en el simbolismo del *árbol*, cómo se deriva de su enraizamiento en la profundidad *ctónica*, de su elevación hacia las alturas aéreas..., se impone perceptivamente como una imagen, orden o figura verticalizantes que pone en comunicación los *tres mundos*: el subterráneo o infernal, el intermedio o terrestre, el superior o celeste).

– Y en tercer lugar: la manera de estructurarse que demuestran estas *vivencias* procuradas por la imaginación simbólica supone siempre la adquisición de un cierto sentido para orientarnos hacia uno u otro **orden** del espíritu. (En el caso del símbolo del *árbol* éste despierta en nuestra imaginación el sentido de la *germinación*, de la *pujanza*, del *crecimiento*... es decir, nos introduce en el orden general de la *vida cósmica*¹⁰).

9. CASSIRER, Ernst. *op. cit.*, pp. 238-239. Véase el modo como describe los procesos simbólicos: son como *una corriente unitaria de vida y pensamiento que surca la conciencia produciendo en ese móvil flujo la multiplicidad y cohesión, riqueza, continuidad y constancia de la conciencia*.

10. Para el simbolismo del *árbol* véase: CIRLOT, Juan Eduardo. *op. cit.*, p. 89 y siguientes.

Con esto damos por concluida la descripción de qué son y cómo funcionan los símbolos. Antes de entrar en su clasificación, y puesto que ahora tenemos una base más sólida para hacerlo, quisiéramos dedicar algunas palabras a la cuestión que planteábamos al comienzo de este ensayo: ¿qué afinidad demuestran las estructuras fundamentales de lo simbólico y la estructuras imaginarias del cinematógrafo?

1.2. La relación de afinidad entre el símbolo y el cine

En su exhaustivo análisis de las imágenes y signos cinematográficos, Gilles Deleuze realiza una aproximación al *símbolo* de la que llama poderosamente la atención su consanguinidad con las investigaciones en torno a la *imaginación simbólica* de las cuales hemos pretendido, siquiera brevemente, dar una idea en el punto anterior. El autor de *La imagen-tiempo* localiza los símbolos en la región de las imágenes-mentales, es decir, en esa vasta y fascinante provincia audiovisual habitada por aquellas imágenes cuyo objeto específico es la *relación* entre dos o más términos. En palabras del propio Deleuze:

“Llamaremos símbolo no a una abstracción sino a un objeto concreto portador de diversas relaciones, o de variaciones de una misma relación, de un personaje con otros y consigo mismo. –Y para hacer clara su definición añade a renglón seguido un ejemplo de la mejor cosecha–: (...) En “Los Pájaros”, la primera gaviota que golpea a la heroína es una desmarca –Deleuze se refiere con este concepto a aquellos signos de la imagen mental mediante los cuales percibimos que un término cualquiera se ha descolgado excepcionalmente de la trama a que pertenece–, pues se ha salido bruscamente de la serie acostumbrada que la une a su especie, al hombre y a la Naturaleza. Pero los millares de pájaros de todas las especies, captados en sus preparativos, en sus ataques, en sus treguas, son un símbolo: no son abstracciones o metáforas, sino auténticos pájaros, literalmente, pero que presentan la imagen invertida de las relaciones de los hombres con la Naturaleza, y la imagen naturalizada de las relaciones entre los propios hombres”¹¹.

No hará falta insistir en que los símbolos, por muy alto que sea el puesto que detentan en el escalafón de las imágenes, no son la única modalidad de signos capaz de vertebrar el relato cinematográfico. Desde luego, si nos atenemos a los términos incluidos en el rico nomenclátor del *imaginario*, podremos descubrir muchas otras funciones representativas (metonimias, símiles, alegorías, metáforas, parábolas, mitos...) susceptibles de ser interpretadas como recursos nutrientes y posibilitadores de la narración audiovisual. Porque conviene tener presente que los recursos retóricos de la imaginación no están fabricados con un éter sutil ni se esconden, como en una despensa o reservorio imaginarios, en un planeta ideal que visitan a su conveniencia la poesía y la literatura, el drama musical y las artes plásticas, sino que están encarnados en las mismas estructuras de éstos. También en las del cine. Por este motivo, la indigencia imaginaria del discurso artístico,

11. DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 1.ª ed. Barcelona: Paidós, 1984; pp. 284-85.

la indistinción negligente entre uno y otro recurso de la *phantasia*, la desecación del pensamiento visual –al sustituir la evocación por el ornamentalismo académico, el icono pregnante por el decorado evidente–, o la iconoclastia por exceso¹² –que echa tierra sobre la profundidad significativa del símbolo, adhiriéndose a la epidermis de los significantes, “regionalizando” la comunicación, saboteando esa *vigilia del espíritu más allá de la letra*, que, en bella expresión de Durand, es la manifestación tenaz de la imaginación simbólica..., todos estos síntomas de la desvalorización de lo imaginario en general, y del símbolo en particular, imputable a los lenguajes audiovisuales contemporáneos, no son un simple olvido de los medios retóricos de que puede valerse en un momento dado la conciencia artística sino una socavación de la facultad humana para representarse imágenes que no sean meras copias de sensaciones.

Seguramente no supondría grandes esfuerzos para ningún cinéfilo identificar en la producción cinematográfica más reciente ejemplos ilustrativos de los síntomas antes descritos; pero, a pesar de todo, el cine sigue siendo un ámbito muy permeable a los rendimientos expresivos del símbolo, hasta tal punto que podría pensarse que hay algo en él que lo hermana con las estructuras de la imaginación simbólica. Fijémonos si no en una de las características más íntimas del símbolo, la de tratarse de un tipo de imagen que necesita ser revivida sin cesar. Esto quiere decir que estamos ante una imagen que deviene en *rito* por obra de una redundancia *gestual, lingüística e iconográfica*, que no debe ser confundida con la mera reiteración mecánica de actitudes físicas, de giros y muletillas conversacionales, o de señuelos visuales. Esa cadencia *ritual*, ese ritmo redundante, en que se organizan las imágenes simbólicas provoca que significados pertenecientes a regímenes semánticos muy alejados entre sí aparezcan fusionados en el interior de un acto comunicativo único. La *ritualidad* específica de los símbolos permite sincronizar, por ejemplo, las energías humanas y las de la naturaleza mediante la *gestualidad* –el gesto del danzante enmascarado en el baile de carnaval que despidе al invierno, el del recolector en la cosecha que saluda la fecundidad de la tierra–. La posibilidad de apalabrar un sentido espiritual mediante un conjunto de relaciones lógicas y *lingüísticas* redundantes, que asocian de forma variada imágenes e ideas, es otra de las manifestaciones del carácter *ritual* del símbolo –así, por ejemplo, en la archifamosa balada del “rey de Thule”, en que Goethe establece conexiones entre la copa de oro y la amada fallecida, entre las lágrimas y las libaciones, entre el castillo y el mar, conexiones que tienen mucho más valor para significar la dolorosa confraternidad del amor con la muerte que la realidad aislada e inmediata de

12. Esta es una idea de Durand: cfr. DURAND, Gilbert. *op. cit.*, pp. 37-39. Por su parte, Angus Fletcher, en un ensayo soberbio, ha establecido dos marcos posibles para la iconografía del pensamiento –él los llama *Quijotesco* y *Satánico*, respectivamente–: mientras el primero de ellos contiene una incesante actividad mental, el segundo aboca a un incesante fracaso en la comunicación; mientras el primero se reproduce a través de símbolos perpetuamente móviles –por ejemplo, mediante la conversación y el diálogo *servantinos*–, el segundo está replegado en sí mismo, fijado o reducido icónicamente –perfecta prisión de una soledad trágica, *miltoniana*–. Véase FLETCHER, Angus. *Two Frames in the Iconography of Thinking: The Satanic and the Quixotic*. En: *Colors of the Mind. Conjectures on Thinking in Literature*, 1.ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1991; pp. 35-51.

las imágenes conectadas—. ¿Y qué decir de los rendimientos *iconográficos* de la ritualidad simbólica? Las imágenes plásticas –pictóricas, escultóricas... cinematográficas– presencian el pasado –un ejemplo múltiple: Rembrandt, habitante del siglo XVII, “todavía hoy” en sus autorretratos–, eternizan lo fugaz, fijan lo disipable, y lo consiguen no mediante prácticas profanadoras de la vida, la emoción y el movimiento –nada que ver, por tanto, con el embalsamamiento o la momificación– sino como *epifanías inagotables* que impactan ritualmente, de un modo redundante e inacabable, la mirada del espectador.

Esta triple acción de la redundancia simbólica –*gestual, lingüística, iconográfica*– se compadece esencialmente con las posibilidades del cinematógrafo: a lo largo de su historia el medio cinematográfico se ha revelado como un dispositivo particularmente bien dotado para sincronizar los *gestos* de los actores con *tramas* significativas de la más alta graduación simbólica –los ejemplos van desde la gestualidad de las “hembras numinosas” de Hitchcock hasta la de las “concubinas sacrificiales” de Mizoguchi, desde los “*Schreckliche Gesten*” del *Nosferatu* de Murnau hasta la gestualidad de los “hombres débiles” de Tarkovski–; ha demostrado, además, una facilidad innata para apalabrar significados de la más honda raíz espiritual mediante el juego combinatorio de *relaciones* lógicas y *lingüísticas* puras –el Jacques Tati de *Las vacaciones de Monsieur Hulot*, Alain Resnais en *El año pasado en Marienbad* o *Providence*, Mankiewicz, Rohmer..., de entre un rico muestrario–. Y, desde luego, el cine es la disciplina comunicativa en que eso que hemos denominado “redundancia iconográfica” adquiere una vigencia y sistematicidad mayores: el cinematógrafo es la metáfora perfecta de la continuidad de la memoria del pasado y de su reproducibilidad infinita.

De todos los símbolos susceptibles de ser recogidos en un diccionario cinematográfico aplicado a una filmografía concreta hay algunos que merecen una atención especial: nos referimos a aquellos que conectan un filme con otro, ayudando así a unificar e integrar nuestras experiencias cinematográficas. Se trata de imágenes que, a la manera de unidades comunicativas, tienen el poder de vertebrar no sólo los relatos en que se insertan sino también cadenas completas de relatos al descubrir entre ellos una cierta cohesión, como un aire de familia y sociedad. Estos símbolos merecen el nombre de *Arquetipos*¹³. La clasificación de los símbolos cinematográficos que proponemos a continuación se atiene a una pauta crítica que, a la luz de lo dicho, podríamos denominar *arquetípica*. Los efectos derivados de asumir esta estrategia crítica se hacen notar en dos niveles distintos aunque interdependientes:

– **Nivel narrativo:** analizados desde el punto de vista *arquetípico*, los relatos fílmicos nos dejan ver sus grandes líneas de fuerza, los *contenidos narrativos* se reconcentran, condensándose en aquella serie de acciones

13. Para la definición de *arquetipo* y el esquema clasificatorio de los símbolos nos hemos inspirado en el capítulo *Teoría de los símbolos* del libro de FRYE, Northrop. *op. cit.*, pp. 71-128. Sobre todo 99, 105 y siguientes.

recurrentes susceptibles de asimilarse a comportamientos rituales. Los símbolos, en este nivel, consiguen *revelar* tales acciones al organizarse de acuerdo a dos posibles pautas o ritmos:

– *Ritmos cíclicos*. El *rito* procura al hombre una sensación muy intensa, deudora de la idea de *ciclo*: la de recuperar algo que había perdido o retornar a algún lugar o situación que había abandonado. Esta idea puede representarse simbólicamente a través de la alternancia de la luz solar/lunar o por medio de un paisaje de la infancia, o recurriendo a la imagen de una cosecha –prolífica cada verano– o a la de un amor recuperado –los dos últimos términos, por cierto, a menudo se identifican metafóricamente, como en *Our daily Bread*, de Murnau–.

– *Ritmo dialéctico*. Ya que todo símbolo tiene, aunque sea secretamente, una personalidad antinómica, es fácil observar cómo los contenidos narrativos revelados a través suyo se adscriben generalmente a una de estas dos tendencias rituales: la de *integración* o *expulsión* de una colectividad.

– *Nivel significativo*: bajo su aspecto *arquetípico*, la *significación* de un filme nos da una idea precisa de cuáles son sus claves genéricas, es decir, nos da a entender de qué modo y con qué intensidad hace justicia a las grandes convenciones formales (comedia, tragedia, romance, ironía, etc) a las cuales se vuelca, más o menos claramente, el sentido de cualquier discurso cinematográfico. Aquí los símbolos ayudan a esclarecer, y a hacer emocionalmente verosímiles, las diferentes soluciones que estos grandes géneros nos proponen ante los eternos conflictos que se plantean entre la realidad y el deseo –la tragedia propondrá su solución, de ahí que aglutine a determinados símbolos; la comedia propondrá seguramente una solución distinta... y distintos, dentro de su ambigüedad fundamental, serán también sus símbolos correligionarios–. Para todos ellos proponemos el nombre de *símbolos oníricos*. Las pautas en que se organicen se decantarán, al igual que en el nivel narrativo, por ser bien *cíclicas*, bien *dialécticas*. Las primeras tendrán que ver con el ritmo fundamental de vigilia y sueño en el que se ahorman y entretejen los deseos humanos. Las segundas, con las dos posibilidades extremas a que está abocado el universo de los deseos y los sueños: su cumplimiento o su insatisfacción.

2. SEGUNDA PARTE: CLASIFICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS FÍLMICOS. UNA APLICACIÓN AL CINE DEL PAÍS VASCO

2.1. Los símbolos rituales según su organización cíclica: símbolos de nacimiento y muerte, de extinción y regeneración (el *fuego*, el *sol*), de cambio y transformación (el *niño*), lo masculino y femenino, el presente y el pasado (la *abeja*, la *luna*)

ABEJA. (Erle) La imagen de este pequeño insecto funciona como un auténtico crisol simbólico: aúna el *exterior* celeste de las libaciones florales y el *interior* mimbroso de las colmenas. Las colmenas son un hábitat inte-

riorizado, una suerte de símbolo geofísico o una arquitectura imaginaria para el ciclo universal de la vida y la muerte: en primer lugar porque el hiperorganizado enclaustramiento de sus moradoras está compensado por una incesante actividad –así el zarandeo espiral y custodio de las amas de cría–; y en segundo lugar, porque las colonias constan de una sola hembra *fecunda* y de muchas otras completamente *estériles*. El reinado del ejemplar fértil ha influido decisivamente en el hecho de que la *abeja* sea uno de los símbolos del *matriarcado*. Víctor Erice, en *El espíritu de la colmena* (1973) ha interpretado esta simbología de modo muy original al hacer que sea la figura del padre, apicultor, quien se relacione directamente con esta región simbólica: vive enclaustrado, con mujer y dos hijas, en una “colonia” forrada con cristales color miel y forja de panel de abeja. Puesto que en el exterior los instintos de vida están como aletargados, languidecientes, bajo los efectos de una anestesia espiritual –véase el carteo de la madre–, la muerte transfigura el paisaje interior del filme por medio de fantasmas de fugitivos y alegorías “Shelleyianas”. El desplazamiento hacia la figura paterna de un símbolo matriarcal como es la *abeja* –el propio protagonista reconoce que la imagen de la colonia de insectos le produce *no sé qué triste espanto*–, favorece que la idea de la esterilidad mortuoria pueda transportar su significado desde las colmenas campestres hasta la casa familiar y, de ahí, a la sociedad de postguerra.

FUEGO. (Su) El símbolo del fuego tiene en la cinematografía vasca una importancia proporcional a la profundidad arquetípica de esta imagen. Se trata de un símbolo indirectamente adscribible al orden ígneo de los cuerpos celestes, en la medida en que ha sido adoptado por las más diversas culturas como encarnación terrestre de la estrella solar. Tiene una personalidad eminentemente cíclica: es un *símbolo de transformación*. El **fuego** hace las veces de mediador en ese tránsito –al que tan sensible ha de ser un buen guión cinematográfico– entre formas en extinción y formas nacientes. Se asimila, por lo tanto, a la *destrucción* y a la *regeneración*, es simultáneamente imagen del *sacrificio* y del *erotismo*, padre de los incendios y fuente de calor vital. La filmografía vasca ha explotado repetidamente, por medio de la imagen del **fuego**, el sentido mágico y ritual que es propio de los símbolos de transformación. En palabras de Joseph L. Henderson:

“Esos símbolos no tratan de integrar al iniciado con ninguna doctrina religiosa o conciencia de grupo secular. Por el contrario, señalan hacia la necesidad del hombre de liberarse de todo estado del ser que es demasiado inmaduro, demasiado fijo o definitivo. En otras palabras, conciernen al desligamiento del hombre –o trascendencia– de todo modelo definidor de existencia, cuando se avanza hacia otra etapa superior o más madura en su desarrollo”¹⁴.

Así, en *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984) el protagonista abandona la etapa de niñez sólo cuando ha sido capaz de avivar la combustión de una carbonera mediante la difícil manipulación de una garrocha: *cuando uno da*

14. HENDERSON, Joseph L. *Los mitos antiguos y el hombre moderno*. En: JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*, 6.ª ed. Barcelona: Caralt, 1997; p. 149.

betagarri solo es ya todo un hombre, le dice su padre. Una vez que el joven ha demostrado dominar el misterio del control del fuego, cuando ha moderado la respiración de éste desde lo alto de la pira, está en condiciones de cocer su propia carbonera, de vestir pantalones largos, de ser considerado unidad de trabajo. Sin embargo, la imagen del **fuego** es en *Tasio* elíptica, su poder simbólico lo oficia sepultado bajo montañas de material orgánico: es un **fuego** “introvertido”.

LUNA. (Ilargi) En Euskara “Luz de los muertos”¹⁵, la **luna** patrocina simbólicamente una modalidad del conocimiento humano alternativa a la simbolizada clásicamente por el **Sol**: a la razón “iluminada” por el método, se le opone un temperamento visionario y esotérico; a la objetividad de las demostraciones lógicas, se le enfrenta el juego onírico y surreal de las intuiciones. Además, su carácter astral la permite distribuir su tutela y poder simbólicos de un modo diferenciado de acuerdo a las dos grandes fases de su ciclo: su fase *menguante* se asocia a lo femenino, y es propicia para la siembra del cereal; su fase *creciente* se asimila al principio masculino, y es favorable a la germinación de la planta¹⁶. Es un símbolo dotado del poder de dividir en dos pares el grupo de los cuatro elementos (fuego y aire / tierra y agua):

“Como hija de la Tierra, la luna vasca es telúrica; como medidora de las aguas y las mareas, resulta acuática. Negra y blanca: la negrura proviene de la noche que regenta, la blancura, del pálido color lunar reflejado en las plateadas aguas que regula. Tierra y agua, la luna es doblemente femenina, representando la ley del devenir cíclico entre la vida (blanca y acuática) y la muerte (negra y terrácea)”¹⁷.

Quizás ninguna otra película como *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) ha sabido aprovechar los rendimientos simbólicos de la **luna** y ponerlos al servicio del material fílmico del que se ocupa. En el tramo final del filme, el pintor Antonio López se abandona a un duermevela al caer la noche mientras un hermoso fundido encadenado a la **luna llena** sirve de preámbulo al sueño que, a continuación, nos va a relatar con su viva voz en *over*. Una nueva modalidad de narración –evocativa, asociativa y rememorante–, cobra una fuerza inusitada bajo el mecenazgo **lunar**: el protagonista vuelve a su infancia –*Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde he nacido*–, fusionan-

15. En *Ama-Lur* (Néstor Basterretxea y Fernando Larraquert, 1968) la forma de la luna llena se asocia a la forma de las estelas funerarias en los camposantos, mientras su color frío y blanquecino y su superficie horadada se vinculan a la piedra (*piedra lunar*). La voz en *over* recita: *en memoria del carpintero se ha tallado una muela; del leñador, un hacha; del labrador, layas y guadañas; y peces de piedra para el pescador. Y la luna, ilargia, la vieja luz muerta conocida de los vascos, la diosa arcaica amiga de la noche, aquí, aún viva en la piedra.*

16. En otras muchas ocasiones la **luna** es asociada exclusivamente con el principio femenino y el **sol** con el masculino. Véase a este respecto: NEUMANN, Erich. *La conciencia matriarcal*. En: KERENYI, K., et alii. *Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I*, 1.ª ed. Barcelona: Anthropos, 1994; pp. 56 y siguientes.

17. ORTIZ-OSÉS, Andrés. *La Diosa Madre. Interpretación desde la mitología vasca*, 1.ª ed. Madrid: Trotta, 1996; pp. 55-56.

do esta imagen del pasado con las imágenes del presente relativas al trabajo que tiene entre manos –*Nuestros pies están hundidos en la tierra embarrada*: antes habíamos visto que fijaba guías al suelo para su orientación frente al modelo y cómo una tormenta inunda el jardín en que pinta–. La última parte de la cinta está consagrada a este juego visionario, onírico y surreal de la imaginación de Antonio López –una metodología propiamente **lunar**–, ribeteado, muy propiamente, de imágenes de sabor mortuario: los bustos escultóricos sobre los anaqueles, el primer plano de su rostro como una máscara funeraria, la música del chelo...

NIÑO. (Haur) Carl Gustav Jung, en su libro *Símbolos de transformación*, nos da unas claves fundamentales para comprender el transfondo simbólico de la imaginería infantil: en todas las mitologías surge la figura del *hijo de los dioses* –Cristo, Tammuz, Dionisios, Adonis, Attis...–, usualmente caracterizado como *puer aeternus*, personaje divino, de vida casi siempre muy breve, pero capaz de anticipar o traer el mensaje de algo muy favorable y anhelado. Estos *principitos* florecen prematuramente y sucumben a la muerte antes de tiempo. Juan Eduardo Cirlot retoma y condensa esta interpretación con las siguientes palabras:

“Símbolo del futuro, en contraposición al anciano que significa el pasado, pero también símbolo de la etapa en que el anciano se transforma y adquiere una nueva simplicidad, como predicara Nietzsche en “Así habló Zaratustra”, al tratar de las “tres transformaciones”. De ahí su concepción como “centro místico” y como “fuerza juvenil que despierta”. (...) En todos los casos, según Jung y Kerényi, simbolizan fuerzas formativas del inconsciente de carácter benéfico. Psicológicamente el niño es el hijo del alma, el producto de la “coniunctio” entre el inconsciente y el consciente; se sueña con ese niño cuando una gran metamorfosis espiritual va a producirse bajo signo favorable”¹⁸.

Nos quedamos con dos de estas ideas: la del “**niño-centro místico**” y la del “**niño-coniunctio** entre el consciente y el inconsciente”, dos ideas que nos gustaría asociar con la muy extendida identificación del *niño* con la *pupila del ojo*, metáfora de hondas raíces mitológicas (por ejemplo, en la India). La imagen del **niño** abre, por tanto, un vasto caudal significativo con tres grandes corrientes simbólicas: se le asocia metafóricamente con el centro de la mirada; se le presenta como mediador entre las partes consciente e inconsciente de nuestra vida espiritual; y se le caracteriza como mensajero y anticipador de cambios radicales, de reformas sustantivas en la existencia de otros, normalmente de un adulto –aunque pague por ese servicio el precio de su inmolación–. Pues bien, no hay un texto fílmico que recoja de forma simultáneamente más fiel y transgresora, más desprejuiciada y exacta, toda este caudal de información simbólica en torno a la **infancia** que *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979). El personaje de Pedro (Will More) representa a un joven infantilizado, una personalidad definida por todos los sacramentos de la **niñez**: volubilidad mimosa, ensimismamiento y compulsividad, una personalidad edificada sobre el filo que separa la cara consciente e incons-

18. CIRLOT, Juan Eduardo. *op. cit.*, pp. 331-332.

ciente de la mente humana. ¿Y cuál es el centro en que convergen todas las manifestaciones de la personalidad de Pedro? La mirada: estamos ante un **niño-pupila**, un **niño-cámara** de super 8, como apéndice orgánico u ortopedia implantada al ojo por medio del cual ha descubierto un misterio que no consiste tanto en *captar* alevosa y activamente todo lo que le rodea como en *ser captado*, abducido, arrebatado, por el agujero negro imaginario –la *pausa*, lo llaman en el filme– por el que es tragada la realidad impresa en celuloide. Como si se tratara de un *Wunderkind* cinematográfico, Pedro consigue iniciar al autor de “series B” José Sirgado en los ritos de sustitución de una vida ordinaria e impermeable al misterio –es decir, una vida ciega e hiperconsciente– por esa otra existencia porosa a lo imaginario en la cual se permite que las imágenes asalten y descerrajen la consciencia –en el momento culminante, el personaje de Poncela se venda los ojos con un pañuelo como los fusilables en el paredón–. El futuro que anuncia al adulto este **niño divino** no es sólo una abreviatura del engache heroinómano, tampoco un sustituto de su declinante enganche erótico a su amante Ana –mujer disipada pero muy convencional– sino una alternativa a todos los clichés y tópicos vitales en su conjunto: José seguirá a Pedro al otro lado del espejo, en una *conjunción mística* o *metamorfosis espiritual* que sin duda le descentra respecto a su rutina profesional y psicológica, pero que le lleva en cambio al centro mismo de la mirada.

SOL. (Eguzki) La organización cíclica de los símbolos se hace particularmente evidente en el caso de la imagen del **sol**, fundamentalmente por lo que concierne a su viaje diario por encima y debajo de la línea del horizonte y a los pares de imágenes que se han forjado para cada una de las fases de este trayecto: cenit y nadir; sol *iustitiae* o sol *niger*. El sol se nos aparece así como Helio, ojo celeste de Zeus, o como huesped de Hades en el inframundo, respectivamente. Pero hay mucho más. El corazón simbólico del **sol** hay que buscarlo en su capacidad para insuflar, en dosis bien generosas, vida y fuerza a la tierra y, muy especialmente, a los héroes de los relatos míticos: con un *Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht! Heil dir, leuchtender Tag!* (Te saludo, **Sol**. Te saludo, Luz. Te saludo, día radiante) Brunilda despierta a la vida humana; sin embargo, el héroe Siegrido se despide de la suya justo al caer la noche, con estas palabras en los labios: *Süsses Vergehen, –seliges Grauen! Brünhild– bietet mir Gruss!* (Dulce tránsito, horror dichoso... Brunilda me ofrece su saludo). Éste es tan solo un ejemplo de cómo con el crepúsculo el sol deja de ser un agente fortalecedor. En este sentido, el **sol** es una fuerza creativa, directriz, rectora, representa simultáneamente a la sabiduría omnisciente y al poder providencial de unir un hecho, o un comportamiento, con otro. El curso del **sol** por encima y debajo de la línea del cielo, su altura variable respecto al horizonte, han sido las coordenadas primordiales de las que ha brotado el primer pensamiento humano:

“La receptividad a las impresiones luminosas y el sentido de ubicación son las dos formas de manifestación más originarias y profundas de la inteligencia humana. Por estos dos caminos tiene lugar el desarrollo espiritual más esencial del individuo y de la raza. Partiendo de aquí se han contestado en todo tiempo las tres grandes preguntas que la existencia misma nos plantea a cada uno de nosotros:

¿Dónde estás? ¿Qué eres? ¿Qué debes hacer?... Para cada habitante de la Tierra,(...) el juego de luz y oscuridad, de día y noche es el primer impulso y el fin último de su capacidad de pensar. No sólo nuestra tierra sino nosotros mismos, nuestro propio yo espiritual, hemos nacido todos y nos alimentamos del sol desde nuestros primeros pestañeos frente a la luz hasta nuestros más elevados sentimientos religiosos y morales...”¹⁹

En *Los amantes del círculo polar* (Julio Medem, 1998), se articula la imagen del **sol** en toda su magnitud: una de las secuencias conclusivas del filme tiene lugar en el día de San Juan, en el solsticio de Verano, en ese preciso momento del año en que el ciclo solar alcanza su excelencia. El lugar: el límite del círculo polar ártico. La simbología del **sol polar** en el día de San Juan recoge y amplifica con un vigor extraordinario toda la temática desarrollada por la película: el sol polar se asocia simbólicamente a los conceptos de *centro invariable* y *eje rotatorio del mundo*, introduciendo de ese modo la idea de un tipo de realidad o fuerza que, en sí misma “inmóvil”, es en cambio la causa determinante de todas las variaciones en el planeta. Una dimensión simbólica como ésta se compadece a la perfección con la clave narrativa de la película: ¿se cerrará o no el ciclo vital de encuentros y desencuentros de la pareja de enamorados? Las voces en off de los protagonistas se dirigen al espectador mientras contemplamos la línea hiperbórea del sol, con su parte más deprimida arañando el horizonte pero sin llegar nunca a sumergirse en él, remontando el vuelo de nuevo, dibujando un arco invertido...

Ana: *Voy a quedarme aquí todo el tiempo que haga falta. Estoy esperando la casualidad de mi vida, la más grande, y eso que las he tenido de muchas clases. Sí, podría contar mi vida uniendo casualidades.*

Otto: *Es bueno que las vidas tengan varios círculos. Pero la mía sólo ha dado la vuelta una vez, y no del todo, falta lo más importante. He escrito tantas veces su nombre dentro... Y aquí, ahora mismo no puedo cerrar nada, estoy solo.*

El **sol**, que en una hipotética jerarquía simbólica desempeñaría el papel masculino del poderoso dirigente, del héroe providencial capaz de encajar solemnemente los reveses de la suerte y de neutralizar con decisión los golpes del puro azar otorgándolos un significado, racionalizándolos...—en resumen, el garante último del “cerramiento cíclico” de todos los órdenes de la vida (también el erótico)—, es reinterpretado muy inteligentemente en el filme de Medem al desdoblar la escena final y “feminizar” de un modo decisivo su simbología: la diégesis de la película nos convence de que el círculo del amor entre Ana y Otto queda trágicamente abierto —y lo interesante es que quien llega a esta conclusión es el personaje masculino—. Ahora bien, Ana, en el momento en que un mal golpe de la fortuna la hace abandonar inopinadamente la carrera de la vida, sueña que el ciclo se cierra, que abraza a

19. TROELS-LUND. Citado en: CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*, 2. *El pensamiento mítico*, 2.ª ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998; p. 132.

su amado, que a ella le asiste, *in extremis*, esa gracia **solar** por la que todo llega felizmente a su término.

2.2. Los símbolos rituales según su organización dialéctica: el baile integrador, la ciudad excluyente

BAILE. (Dantza) *Símbolo integrador* por excelencia, parece venir como anillo al dedo a las posibilidades del cinematógrafo: su núcleo significativo hay que buscarlo en el intento de inyectar dinamismo en una situación de reposo y de alterar por medio de un movimiento rítmico, plural y acompasado, el estatismo de cualquier orden –en euskara hay un giro lingüístico lleno de resonancias simbólicas para expresar la “inmovilidad”: *zur eta lur*, como *madera y tierra*–. Ya se trate de ritmos carnalescos o nupciales, de danzas orgiásticas y brujeriles u honoríficas y de cortejo –véase la extraordinaria secuencia de *dantzak* en *Ama-Lur* (Nestor Basterretxea y Fernando Larraquert, 1968)–, los bailes han servido en la filmografía vasca a la idea de integración de una colectividad, son símbolos colectivos. Simultáneamente patrocinados por el **sol** y la **luna**, los **bailes** son capaces de inaugurar un espacio iniciático para el encuentro de lo **femenino** y lo **masculino**: en él da la chavalería sus primeros pasos retozones y afluyen los paseos de los novios. Incluso en su variante orgiástica, la danza conserva intactas sus propiedades comunicativas: los giros extáticos y las rondas brujeriles en los *Akelarres*, al hacer centro de una hoguera “solar” o de un macho cabrío –en cualquier caso el centro es una imagen de la potencia sexual y la fuerza germinativa: de nuevo nos remitimos a *Ama-lur* y sus planos del Akerra rodeado de buhos noctívagos y pieles de oveja–, sirven para integrar los anhelos femeninos de maternidad, muchas veces frustrados, con las potencias masculinas de reproducción mediante la labor intercesora de las brujas²⁰. Esto tiene consecuencias de largo alcance para la vertebración de los textos fílmicos puesto que favorece el diseño de personajes que pueden desempeñar papeles análogos a los de las sacerdotisas danzantes en el ritual del *Akelarre*, descongestionando, por ejemplo, una situación dramática insostenible propiciada por la sospecha de esterilidad. Si al final de la entradilla del término **fuego** hablábamos de un *fuego introspectivo*, idéntico adjetivo podríamos asignar ahora al **baile** dentro de la imaginería cinematográfica vasca: es danza que tiene lugar en la plaza fronteriza con el soporal arqueado, o en la campaña lindante con los anchos hombros de piedra de un frontón, o en medio de la noche, en lo más hondo de los valles, parapetado por los bosques.

CIUDAD. (Iri) La **ciudad** es uno de los dos términos de una dialéctica que ha impregnado los relatos cinematográficos desde sus albores: ¿hay acaso una

20. Para este tema consúltese la penetrante interpretación de ORTIZ-OSÉS, Andrés. *La Diosa Madre. Interpretación desde la mitología vasca*, supra, pp. 95 ss. También de este autor: ORTIZ-OSÉS, A. *Hermenéutica simbólica*. En: KERENYI, K., et alii, supra, pp 262 ss. También será de ayuda la investigación ya clásica a cargo de: CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza-Ediciones del Prado, 1993.

oposición más enraizada en las narraciones fílmicas que la establecida entre el *campo* y la *ciudad*? Se podría asegurar que su efectividad y capacidad de impacto sobre el espectador son mayores aún que las de la dialéctica *bien/mal*: primero el espectador adscribe los personajes al universo rural o al urbano, y sólo después identifica convencionalmente su catadura moral –inocentes o viciosos, puros o maleados, conformistas o maquinadores, respectivamente–. Llama también la atención que la imagen de la **ciudad** se haya ido desprendiendo de sus ropajes de antigua matrona simbólica, amurallada y acogedora²¹, para irse asimilando en la mitología creativa occidental a esas estructuras arquitectónicas, sin finalidad aparente, que conocemos con el nombre de *laberintos*²². La literatura nos demuestra cómo la **ciudad** post-renacentista empieza a servir de modelo para una analogía según la cual dichas construcciones eran la viva imagen de los procesos de la mente, comparando de este modo la imagen del *laberinto* con la de la psique humana, especialmente cuando está sometida a la presión profundamente desorientadora de la angustia o el *estrés*: *Pero Dios es servido de que, aunque me veo en la mitad del laberinto de mis confusiones, no pierdo la esperanza de salir dél a puerto seguro*, dice Roque Guinart en *Don Quijote de la Mancha*. Frente a la **ciudad-laberinto**, representación simbólica de una psique disgregada y perdida, surge la imagen del pueblo rural como hábitat en que las diferentes tendencias de la mente actúan concertadamente. En oposición dialéctica a la **ciudad**, el “campo” es el espacio consagrado de los juegos²³ y de los ritos. La **ciudad** se ha vuelto opaca a los rituales simbólicos, poniéndose fuera de la jurisdicción de sus fiestas espirituales. La demarcación de un “espacio sagrado” en que profesan sus votos los iniciados en algún culto –bien para un fin santo o por puro juego: ya sea el templo, ya el damero trazado a tiza sobre el pavimento en los juegos infantiles– se hace mucho más difícil en la **ciudad**.

El guión de *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997) está sostenido por esta intuición dialéctica: un pequeño pueblo navarro es el lugar de disfrute de las vacaciones de dos jóvenes hermanos, donde vive además el cogollo familiar; la ciudad –la no mentada Pamplona– es, en cambio, el lugar de estudio de los muchachos, acogidos en casa de un tándem de tías solteronas y solitarias. La primera parte del filme coincide con unas vacaciones de Semana Santa en el pueblo –asistimos al rito de las carracas en el sermón de las siete palabras, al del apedreamiento del chivo-expiatorio cobrado en el cuerpo de paja de un pelele que hace las veces de Judas el traidor–. Cuando, en la segunda parte del filme, la acción vuelve al pueblo con ocasión de una boda, la trama se contagia del sabor ritual de los banquetes, los brindis y las jottillas. Todo un universo de comportamientos simbólicos que

21. Así, Jung escribió: *La ciudad es un símbolo de la madre, una mujer que cobija a los moradores, sus hijos. Por eso ambas grandes diosas madres, Rea y Cibeles, llevan una corona de muros, y el Antiguo Testamento considera mujeres a las ciudades*. Cfr. JUNG, Carl G. *Símbolos de transformación*, supra, p. 221.

22. Para el tema del laberinto cfr. FLETCHER, Angus. *The Image of Lost Direction*. En: FLETCHER, A. *Colors of the Mind*, supra, pp. 230-243.

23. En torno al tema de los *juegos*, la referencia ineludible es: HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*, 1.ª ed. Madrid: Alianza, 2000.

rebotan los límites de las actitudes beatas y los dogmatismos clericales para revestirse de una bien medida eficacia dramática: los oficios y celebraciones propios de la semana santa y del matrimonio funcionan como ecos amplificadores de las preocupaciones más íntimas del niño; son fiestas, juegos y ritos que comunican sus inquietudes morales con todo un cosmos espiritual, muy codificado, pero capaz a la vez de atender flexiblemente a sus preguntas: el atronar de las carracas en el viernes santo magnifica la conmoción por la muerte del padre, la inconsistencia de la llama que arde en el pabalo de los cirios es la imagen que usa el chico para comprender el sentimiento de culpa y de pecado, el pelele-Judas apedreado y quemado hace simbólicamente las veces del tío que ha usurpado el puesto del progenitor. ¿Qué ritos ofrece en cambio la **ciudad**? La película termina con la representación de “Garbancito y el Mago Tragaflor”, una inane función escolar en el salón de actos de la institución de enseñanza: una pieza aleccionadora y edificante que pone sobre aviso al alumnado de los riesgos de hacer novillos y perderse en un “bosque lleno de peligros”. Una pura alegoría escénica sobre la “pereza” y el “descarriamiento”. La ciudad ha sustituido los rituales simbólicos por ritos alegóricos, ha “teatralizado” y “clericalizado” los significantes imaginarios. La angustia de encontrarse en el centro del **laberinto** lleva al hombre a manejar verdades planas, signos con perspectivas espirituales completamente achatadas.

2.3. Los símbolos oníricos según su organización cíclica: el agua y la tierra, la mujer

AGUA Y TIERRA. (*Ur eta Lur*) “Tierra madre” (*Ama-Lur*): no hay una expresión más abarcante que ésta en el lexicon simbólico vasco. Casi se podría afirmar que en *Euskal-Herria* las imágenes están imantadas por el gran símbolo de la *Ama-Lur*. La tierra es el centro de gravedad de la imagen del **sol** –y de la de su hermana pequeña, o metonímica, la del **fuego**–: la imaginería vasca parece decantarse hacia la fase poniente del sol, subrayando ese momento crepuscular en que el “astro rey” es tragado por el horizonte y puesto bajo las faldas de la corteza terrestre (el imaginero Luis Cuadrado sirve una hermosa puesta de sol a Basterretxea y Larruquert como inicio del filme *Ama-Lur*); también es “devorado” el **aire** que, contrariamente a la “rarificación” que sufre, por ejemplo, en el arte mediterráneo, aparece aquí casi siempre densificado, materializado, mediante neblinas adheridas a los montes o cortinas de lluvia y vapor que barren los valles. La mayoría de los planos cinematográficos de *Ama-Lur* parecen consagrados a revelar la comunión existente entre la **tierra** y el **agua** –frente al **aire** y al **fuego**, principio energético y viril, que, salvo como materia prima de las obras escultóricas, es asociado a los hornos siderúrgicos y al progreso de la civilización industrial y urbana, llegándose también a decir que *Los celtas, los romanos, los godos, los francos y los árabes cayeron sobre tí* (vasconia) como **caballos de fuego**–. La complicidad simbólica entre **tierra** y **agua** se expresa muy vivamente en los planos dedicados al mar rompiendo contra las rocas, a los cursos fluviales en el vértice de los valles, a los puertos de pescadores y a los astilleros donde se producen las botaduras de enormes esqueletos de madera (*tierra*) en los canales (*agua*), etc. **Agua** y **tierra** son los símbolos

que tienen una mayor carga emotiva dentro de la filmografía vasca: no puede extrañar, por tanto, que muchos cineastas hayan recurrido a ellos, de modo más o menos consciente y elaborado, cuando se ha tratado de conceder verosimilitud dramática a determinados giros de sus narraciones. Son una “confraternidad simbólica” dotada del poder de integrar los órdenes mineral, vegetal, animal y humano, así como del de concertar los intereses de unos con los de otros, mediante una fuerza casi mágica que actúa, contariamente a la del **sol**, siempre discreta e interiormente.

MUJER (*Emakume*) Símbolo polisémico, en su profundidad arquetípica representa comúnmente a la categoría del *Alma* (*ánima*) en contraposición al *Espíritu* (*ánimus*). Pero esta *Alma* femenina ha alimentado el imaginario de todas las civilizaciones formando abanicos simbólicos o, dicho de otro modo, desarrollando su sentido latente de forma plural y graduada: su imagen más exacta es la de *mujer-múltiple*. Así ha podido verse en ella desde la hembra paridora –la *Eva* con responsabilidades estrictamente biológico-reproductivas–, hasta la virgen sobre-espiritualizada –*María*, *Magna Mater*, que como un “alma tierna” pero trascendente concede su gracia–, pasando por las imágenes románticas de la mujer *amada*, *Sofía* o *Helena*, quienes guían y transfiguran intelectual y pasionalmente al hombre –en este último sentido, la mujer representa la idea Goetheana del *Ewig weibliche* o “eterno femenino” a la que la voz del *Chorus mysticus* que pone punto y final al *Fausto* dedica estas palabras: *Todo lo transitorio, es solamente un símbolo; lo inalcanzable aquí se encuentra realizado; lo Eterno Femenino nos lleva adelante*–. La mujer-ánima es sinónimo de lo inefable, de lo infinito, de aquello que eleva al hombre a alturas mentales y afectivas inauditas. Bajo su tutela los deseos masculinos se transmutan en realidades sublimes, pues ésta es la pauta psíquica del funcionamiento del *ánima*: surge del interior de la psique masculina –así Atenea de la cabeza de Zeus, en la mitología griega–, como una habitante de su inconsciente que le habla a través de sus sueños. Si, como dice Jung, el héroe, en calidad de *ánimus*, actúa *en representación del individuo consciente, es decir, hace lo que el sujeto debería, podría o desearía hacer y no hace*²⁴, puede entonces asegurarse que la mujer es la *animadora* del héroe, al llamar la atención de éste sobre propiedades morales ante las que, de no mediar ella, permanecería ciego. El héroe prolífico y ejecutor tiene cobradas las fuerzas de este ángel inconsciente y ensimismado que es el *ánima*.

En la película *La madre muerta* (Juanma Bajo Ulloa, 1993) encontramos una curiosa interpretación de la imagen femenina como *ánima*. Un anti-héroe desquiciado y asesino es puesto en relación con tres mujeres: Maite –su oscura y celosa cómplice–, Blanca –una persona desenvuelta a la que traiciona su propio carácter intrépido– y Leire –una joven contra la que disparó en el pasado, dejándola de paso huérfana, y que se encuentra recluida desde entonces en un sanatorio mental, en un estado catatónico, muda y absolutamente ensimismada–. Determinado a hacer desaparecer a Leire por

24. JUNG, Carl G. *Símbolos de transformación*, supra, p. 319. Véase también al respecto de la relación entre “ánima” y “ánimus”: VON FRANZ, M.L. *El principio de individuación*. En: JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*, supra, p. 180.

si acaso pudiera reconocer en él al asesino de su madre, el héroe masculino se siente incapaz de llevar a término su plan: en el recogimiento total de Leire va dejando de ver una actitud que tortura su conciencia, en su distanciamiento del mundo ya no descubre a una amenazadora testigo de su crimen sino tan sólo la viva imagen de la inocencia y un reto a su estado de alteración continua. Sin una sola palabra, la joven va conduciendo al asesino hacia una región inexplorada por éste: como un ángel inconsciente o una *amada* que guía al hombre desde la perversidad brutal, exterior e hiperactiva, hasta la limpieza de la pasión más íntima –de este modo, el héroe devuelve *ánimicamente* la madre a la joven huérfana–.

2.4. Los símbolos oníricos según su organización dialéctica: el bosque y la casa

BOSQUE. (*Baso*) Nos gustaría adentrarnos en el sentido simbólico de este término con la ayuda de dos citas, consaguíneas la una de la otra, de Ernst Jünger, la primera perteneciente a uno de sus ensayos, la segunda extraída de una de sus novelas:

*“La grandeza humana es algo que hay que conquistar una y otra vez con lucha. Esa grandeza obtiene la victoria cuando vence en su propio pecho el ataque de la vileza. La verdadera sustancia histórica está en esto, en la confrontación del ser humano consigo mismo, es decir: en la confrontación con su poder divino. Si se quiere enseñar historia es preciso saber esto. A ese lugar, el más profundo de todos, y en el cual hablaba una voz, ya no captable con palabras, que lo aconsejaba y guiaba, a ese lugar lo llamó Sócrates su *daimonion*. También cabría darle el nombre de “bosque”²⁵.*

Más profundo que la voz de la conciencia, remontándose a un estrato más íntimo que aquellos a los que puede acceder ningún psicoanálisis, está el *daimon* de cada cual, su **bosque** interior: el grial de la psique del individuo, el aliento de la vocación personal, el “contacto con el poder divino” en palabras del autor de *Eumeswil*... Pero es en la vecindad de un peligro de muerte cuando ese contacto se hace más notable:

“Me pareció raro que durante la matanza mi sitio hubiera estado junto a los muertos, y en ello vi un símbolo. Todavía continuaba bajo el dominio del ensueño. Aquel estado no era enteramente nuevo para mí, pues ya lo había conocido el atardecer de ciertos días en que la muerte había estado cerca de mí. En tales ocasiones parece como si gracias a la fuerza del espíritu nos escapáramos un poco de nuestro cuerpo y, por decirlo así, camináramos junto a nuestra propia imagen. Pero nunca como en aquel bosque había sentido de una manera tan aguda desenlazarse aquel hilo sutil”²⁶.

Hermanados con la interpretación que Jünger hace del **bosque** como paisaje a la vez interior y exterior, encontramos otros muchos sentidos de este término que son fáciles de rastrear a lo largo y ancho de la simbología cinematográfica vasca: el **bosque** es ese espacio en que los cauces de los

25. JÜNGER, Ernst. *La emboscadura*, 2.ª ed. Barcelona: Tusquets, 1993; p. 105.

26. JÜNGER, Ernst. *Sobre los acantilados de mármol*, 2.ª ed. Barcelona: Destino, 1990; p. 165.

ríos se ocluyen y las extensiones de tierra cultivable se hacen vegetación indómita. Enfrentado con el símbolo del sol, el **bosque** es un “parasol” para la luz (un “paraluz”), la cual, mientras sobre los campos roturados y trabajados por el hombre incide de lleno –como un sol de justicia–, llega sin embargo a duras penas al corazón del **bosque**, allí donde la mano del hombre no ha hundido la azada –sus rayos se refractan y bifurcan, partiéndose y filtrándose por las tupidas enramadas–. El **bosque** es símbolo femenino y si bien es cierto que se asocia a la muerte y a sus metáforas –es el dominio de animales salvajes, setas venenosas, lianas enredadoras y del desagradable olor de los helechos machos...–, no lo es menos que fue escogido por los pueblos más antiguos como el lugar ideal para la consagración del culto a sus dioses –aún perviven rituales que rememoran la cuelga de ofrendas en los árboles–. El bosque es, bajo esta perspectiva, un símbolo de *mediación*: entre la *muerte* y la *divinidad*, entre el inframundo *subterráneo* y el mundo superior *celeste* a que apuntan las copas de los árboles, entre el *agua* que discurre a sus “pies” telúricos y el *aire* que ventila su verde “cabeza”. No conviene perder de vista todo este caudal de significados ahora que retomamos el sentido que tenía el **bosque** en las citas de Jünger: en la saga fílmica *Vacas* (Julio Medem, 1991) el bosque hace las veces de espacio vegetal intermedio entre los caseríos y los campos cultivados de las dos familias protagonistas, entre las que existen profundas rencillas y rivalidades enconadas. Por una parte, el filme expone muy claramente que el **bosque** es el único ámbito seguro para los encuentros amorosos entre los *vástagos* de los dos linajes –y de esos encuentros carnales emboscados nacerá un hijo que llevará sangre mezclada de una y otra estirpe–, por otra parte, el **bosque** es el dominio de los miedos irreprimibles e inconscientes que, como una tara genética, se reproducen en los varones de los Irigibel: así, la cobardía que ha conducido a la locura al abuelo le convierte en cierto modo en el señor del **bosque**. Y aunque a los ojos de los demás se trata de un loco a caballo de dos mundos –de un lado, la razón y el éxito que sonrío a su hijo, un campeón de *aizkolaris*, de otro el constante eco en su mente enajenada de la sangrienta sinrazón de la guerra–, bajo la mirada del niño que fue concebido en el bosque, y de su joven pariente amada, este viejo cobarde es más que un ser privado del juicio: es una especie de druida cuyo “altar” es un tocón hueco en el centro del bosque en el que son sacrificadas pequeñas alimañas y al que se arrojan trozos de animales descuartizados con el objeto de que el tronco hueco se transforme, así se dice en el filme, “en un *agujero encendido*”. El árbol cortado es una metáfora de las amputaciones de miembros en la guerra y su hondo agujero negro un conducto al otro lado del espejo de la cordura: se enciende al alimentarse, como la guerra, de cuerpos ensangrentados. En el centro del **bosque interior** del viejo *aizkolari* cobarde arraiga este árbol que ha perdido su función mediadora, que no se levanta hacia las alturas, sino que es tan sólo la fauce, o los labios, del inframundo²⁷.

27. Es interesante asociar la película de Medem con las palabras que se dedican a la obra escultórica de Remigio Mendiburu en *Ama-Lur* (Basterretxea y Larraquert, 1968): *árbol, madera, tabla, hierro, hacha, volumen, desde el interior del tronco, reventando su ser, aparece el hombre primitivo*.

CASA. (Etxe) Si el valor simbólico del **bosque** se organiza de acuerdo al ritmo dialéctico que marcan lo *ctónico* –inframundo, idea asociada al inconsciente y a los peligros de muerte– y lo *celestes* –mundo “de arriba”, idea asociada a la consciencia racional y a las virtudes morales– con un término medio *telúrico*, vegetal, que podía resumirse imaginariamente en la idea del *hacha* –una herramienta simbólicamente “hermafrodita”: mitad pala acorada, mitad asidero de madera–, otro tanto podría decirse de la **casa**, elemento que también se ha revestido de un sentido simbólico mediador. Hunde sus cimientos en la profundidad de la tierra –la estancia más cercana a estas profundidades es el *sótano*, destinado muchas veces a bodega, espacio oscuro y húmedo que suscita temores ancestrales– y hace volar en cambio sus tejados en medio del cielo –el *desván* es el reducto más próximo a él–, consagrándose el espacio intermedio como hábitat de la familia. Precisamente el carácter eminentemente humano de la vivienda la ha convertido –mediante la aplicación de razones no tan esquemáticas como podría parecer–, en un mapa simbólico de las funciones del cuerpo. En este sentido, la **casa** tiene su personalidad, su máscara, en su *fachada*; las facultades humanas lógicas y de raciocinio son en ocasiones representadas por los pisos altos de la vivienda (la “cabeza” de la **casa**: techo, azotea, desván) y los deseos inconscientes en cambio por las plantas inferiores (lo “instintivo” se esconde en el sótano o la bodega). De lo que no cabe duda es de que la vida humana tiene en la imagen de la **casa** uno de sus más fieles espejos simbólicos: ella da a los cuatro puntos cardinales y es el testigo de los ciclos de *vida* y *muerte* del grupo familiar, lo que la convierte en el vértice del tiempo, entre el *presente* y el *pasado* –si bien es verdad que uno y otro se distribuyen por ella diferenciadamente, según una lógica vertical que hace que en muchas ocasiones los “extremos de la casa”, sótano o desván, se empleen como despensa muda de los recuerdos y secretos de los *antepasados*, y que el *presente* esté en el centro, sometido a la tensión de ambos extremos fantasmagóricos–. En una palabra: la **casa** es símbolo de la orientación del hombre espacial y temporalmente. Y hay que notar que orientarse espacialmente implica hacerlo también en el tiempo. Es inolvidable, en este sentido, la veleta con sus cuatro puntos cardinales, y una gaviota en lo alto, que aparece en la película *El sur* (Víctor Erice, 1983). *El Sur* es el punto cardinal del que procede el padre de la familia que habita la casa presidida por aquella veleta y del cual fue expulsado por motivos político-familiares. *El Sur* es para él un *Pasado* que revive fantasmagóricamente bajo la figura de una antigua amada que ha probado fortuna como actriz: sólo en la profundidad oscura de la sala de cine se comunica viva y emocionalmente este médico desarraigado con el espacio y el tiempo perdidos. Dos motivos pertenecientes al mismo linaje simbólico que la **casa** sirven para esclarecer los anhelos y frustraciones del personaje principal: el **péndulo** y la **escalera**. El péndulo es el útil del zahorí y éste un ser superdotado para hallar pozas en el subsuelo valiéndose tan sólo de la guía oscilante del péndulo. Entre la mano del zahorí y las cavidades acuáticas sólo media un hilo oscilante del que cuelga una pequeña bellota de acero. Un rito mediador que comunica silenciosamente, y sin violencia, a la mano del hombre con las profundidades subterráneas. *Me contaron que mi padre adivinó que yo iba a ser una niña; es lo que de él me viene a la memoria, una imagen muy intensa que en*

realidad yo inventé, relata en *off* su hija. ¿A qué imagen “muy intensa” se refiere? A la del padre-zahorí suspendiendo el péndulo sobre el seno materno: el cuerpo grave pende en el **aire**, atraviesa la corteza de la **tierra** (manto terrestre/bolsa amniótica) y reacciona ante lo oculto en sus profundidades (la vena **acuática**/el feto). Pues bien, idéntico simbolismo vertical se aplica a la **casa** por medio de la **escalera**: en sentido ascensional, conduce al desván, que es el espacio reservado a los experimentos del zahorí, allí está el laboratorio alquímico, donde se guarda la “fuerza” y se “recarga” el don de descubrir lo que está oculto. En sentido descendente, la escalera conduce a los dominios femeninos, materno-filiales. La **escalera** es, por lo tanto, la imagen que relaciona los mundos paterno y materno, sin necesidad de hacerse eco ninguno de iconografías bíblicas –la escalera de Jacob conducía a las “mansiones celestes”– ni de otros “ruidos” alegóricos por el estilo. La gravedad y serenidad del discurso de Erice consigue transformar la **casa** en un crisol de espacios y tiempos: *vivíamos en las afueras, en una casa alquilada: la “Gaviota”. Estaba situada en tierra de nadie, justo entre el campo y la ciudad, al lado de un camino que mi padre llamaba: “la frontera”, dice la voz en off* de la hija del protagonista, personaje que, a pesar de la complicidad espiritual que ha demostrado desde su infancia con el carácter introspectivo y hermético del padre, no llega finalmente a desempeñar para él el papel de *ánima* salvadora. Abandona el padre la **casa**, y pone fin a su vida a la vera de un río. Hacía tiempo que no ejercía el don de zahorí y que había perdido la fortaleza de ánimo para seguir interpretando el papel de mediador entre la mano del hombre y las venas fluviales subterráneas –son dos acciones simbólicamente concomitantes: huir de la **casa**, dejar de practicar con el **péndulo**–. Escapó lejos de la jurisdicción imaginaria de la **veleta** que remataba la **escalera** de la vivienda y mantenía simbólicamente unidas todas las distancias espaciales (una veleta es una confraternidad espacial: Sur, Norte, Este, Oeste), haciendo centro en el hogar. Y escapó también del hogar mismo, poniéndose fuera del dominio simbólico de esa aglutinadora vertical de los estratos del tiempo que era la **casa** de la Gaviota. Pero se trataba de una **casa** alquilada y extranjera a su espíritu, de forma que difícilmente pudo devolverle el tiempo pasado y mucho menos aquel otro tiempo (junto a su padre, junto a Laura..., en el *Sur*) que nunca llegó a hacer suyo.

3. CONCLUSIÓN

Los símbolos son el abecedario de los lenguajes mitológicos. Y el cine es, por derecho propio, una auténtica mitología creativa. Está fabricado con un tipo de signos que añaden al significado histórico concreto de determinados objetos y acciones un carácter más amplio y profundo. Este carácter simbólico añadido no es incompatible con el significado primero ni mucho menos supone su enterramiento, sencillamente lo abre a horizontes nuevos. Efectivamente el símbolo, también el símbolo cinematográfico, es una “apertura” practicada en el seno de objetos y acciones. Tanto en nuestra presentación como en el breve diccionario que la ha seguido hemos intentado ver qué objetos y acciones son más dados a añadir a sus significados históricos más próximos un valor simbólico más remoto, analizando también cuáles

son algunas de las direcciones más significativas a las que se “abre”, o sobre las que se “proyecta”, este último. Desde luego hay interpretaciones que prefieren atenerse a la literalidad de los signos cinematográficos por considerar innecesario, y aún contraproducente, asumir mayores compromisos hermenéuticos. Ante esto sólo podemos oponer el siguiente hecho incontestable: el valor simbólico de determinados objetos y actos extiende su sombra incluso sobre la menos comprometida de sus interpretaciones, con el inconveniente adicional de que la sombra será tan pálida que puede que patrocine la mayoría de las veces nada más que clichés críticos y comentarios tópicos.

Hemos descubierto que el sentido simbólico de las imágenes cinematográficas se hace notar en dos niveles: en el de la *narración* y en el de la *significación*. En el primer caso hablamos de símbolos *rituales*; en el segundo, de símbolos *oníricos*. Hemos comprobado a través de algunos ejemplos cómo los unos repercutían en las estructuras narrativas de los filmes y de qué modo afectaban los otros a su significación en general. Podría afirmarse que, dentro del dinamismo característico de la imaginación simbólica, los símbolos *rituales* son símbolos móviles y los símbolos *oníricos* son estáticos, o dicho más exactamente, que estos últimos necesitan de los primeros para ponerse en circulación y movilizarse. Los símbolos *rituales* son progresivos, “melódicos” –se desplazan a lo largo de la línea horizontal de la narración–; los símbolos *oníricos* son contemplativos, “armónicos” –son un corte vertical en la significación–. Puede decirse que los *ritos* son *sueños* en movimiento (significaciones narradas): véase cómo una procesión de penitentes anima al **bosque**, de qué modo el **baile** nupcial da vida a la **casa**, etc. Pero al unir de esta forma lo ritual y lo onírico estamos ya adentrándonos en el territorio de los mitos. Nuestra intención ha sido solamente iluminar el sentido cinematográfico de algunas unidades del abecedario simbólico de los mitos a través de una lectura del cine del País Vasco y aunque algo hemos apuntado, inevitablemente, acerca del modo que tienen de relacionarse e hilvanarse unas unidades con otras, no hemos podido profundizar en la sintaxis de esas cadenas de símbolos que conocemos con el nombre de *mitos*. Queda pendiente, por tanto, un estudio en torno a la forma que tienen los símbolos cinematográficos de encadenarse entre sí. Un trabajo de esa índole exigiría además comparar la sintaxis simbólica de los relatos fílmicos con aquella otra que vertebra la rica y muy personal mitología vasca.

