

Caleidoscopios y espejos: accidentes del azar: aproximación a la filmografía de Julio Medem

(Kaleidoscopes and mirrors: random accidents:
approximation to Julio Medem's filmography)

Ferris Carrillo, M^a José
Honorato Juan 2-9^a. 46007 Valencia
anhedoniagat@terra.es

BIBLID [1137-4438 (2003), 6; 103-115]

Recep.: 15.01.03

Acep.: 05.02.03

La cinematografía vasca cuenta con uno de los mayores renovadores del panorama actual: Julio Medem (San Sebastián, 1958). Desde su primer largometraje, "Vacas" hasta su última producción, "Lucía y el sexo", Medem está desarrollando una búsqueda temática y formal personal, y formalizando un universo propio, derivado de un imaginario sugestivo e inspirador.

Palabras Clave: Amor. Muerte. Azar. Simbología temática. Circularidad. Recurrencia. Espejos. Abstracción formal. Agujero. Despersonalización. Amnesia. Suicidio.

Euskal zinematografiak bere baitakoa du gaur egungo panoramaren berritzaile handienetarikoa bat: Julio Medem (Donostia, 1958). Bere lehen film luzeetik, "Behiak", azken produkzioraino, "Lucía y el sexo", bilaketa pertsonal bat garatzen ari da Medem gaien eta formaren aldetik, eta irudimen iradokitzaile eta inspiratzaile bat sorburu duen mundu propio bat gauzatzen ari da.

Giltza-hitzak: Maitasuna. Heriotza. Zoria. Gaien sinbologia. Zirkularitatea. Errepikapena. Ispiluak. Abstrakzio formala. Zuloa. Despertsonalizazioa. Amnesia. Suizidioa.

La cinématographie basque compte sur l'un des plus grands rénovateurs du panorama actuel: Julio Medem (Saint-Sébastien, 1958). Depuis son premier long-métrage, "Vacas" jusqu'à sa dernière production, "Lucía y el sexo", Medem développe une recherche thématique et formelle personnelle, concrétisant un univers propre, dérivé d'un imaginaire suggestif et inspirateur.

Mots clés: Amour. Mort. Hasard. Symbolologie thématique. Circularité. Réurrence. Miroirs. Abstraction formelle. Trou. Dépersonnalisation. Amnésie. Suicide.

“El azar es realmente azar o no lo es en absoluto”

Krzysztof Kieslowski

“Los espejos y la cópula son abominables
porque multiplican el número de hombres”

Jorge Luis Borges

1. INTRODUCCIÓN

Si practicáramos una operación mental en la que desembarazáramos por completo a la consciencia de su naturaleza podríamos, dejando expedito el camino a la imaginación, construir asociaciones libres de pensamiento. Podríamos realizar aquellos cadáveres exquisitos tan al gusto del surrealismo. Podríamos crear las palabras en libertad de las que hablaba el futurista Marinetti.

Hay dos ocasiones en las que el sentido se suspende de forma inmediata e involuntaria: en el contacto amoroso y en la experiencia de la muerte. Hay otro momento, menos drástico, menos definitivo, un momento que es un acto de voluntad y en el cual, aunque se produce cierta anestesia de la consciencia, no se da una supresión total de los sentidos. Nos estamos refiriendo a la experiencia artística y, en el caso que aquí nos ocupa, a la vivencia cinematográfica.

En la denominada vivencia cinematográfica, el sujeto se diluye como tal y, al sumergirse en la pantalla y en el artificio narrativo, pasa a convertirse en los que se conoce como espectador/a. En ese instante, la realidad es evacuada en un proceso estético que apela a nuestra mirada, a nuestros sentidos y, sobre todo, a nuestro inconsciente.

En el momento en que cada uno de nosotros, cada una de nosotras, decide someterse a este ejercicio, entra en un universo en el que las reglas del cosmos y del caos están regidas por parámetros que guardan más relación con el inconsciente que con algo deliberado. ¿Qué se moviliza en el espectador, en la espectadora cuando se sitúa frente a un filme? ¿Siempre se va a producir esta vivencia estética extrema? No, por supuesto.

Hay que saber que todo filme es una realización premeditada, una construcción hecha con hilos de filigrana, una urdimbre compleja y prevista. Sí, eso es lo que son la mayoría de las películas: objetos dedicados a la conciencia llana, objetos consumibles y no problemáticos para el gran público.

Sin embargo, hay ciertas obras fílmicas que nos golpean, que desestabilizan nuestra mente, que se instalan en un territorio no acotado de nuestro cerebro y provocan la vivencia cinematográfica: eso que ha dado en llamarse, en el ámbito artístico, “Síndrome de Stendhal”. Esas obras resuenan en nuestro inconsciente, el verdadero lugar donde se fragua la citada vivencia.

En toda realización artística, en toda experiencia humana, hay un espacio ciego, imposible de controlar: es el espacio del vértigo, del desequilibrio, del arte en general, del cine en concreto. Es el lugar del azar.

La mayoría de artistas que podríamos considerar fundamentales trabajan a partir y desde ese segmento llamado azar. En el ámbito literario actual, Paul Auster recurre obsesivamente a esta idea que es la base de todo el entramado de su escritura, y que encuentra su máxima expresión en *El cuaderno rojo*.

Otro realizador que sustenta su labor sobre estos cimientos es el cineasta Krzysztof Kieslowski que, a este respecto, ha declarado: “*El azar es realmente azar pero, por otro lado, no lo es en absoluto*”. Esto que suena a perogrullada o a tautología negativa es una reflexión sumamente lúcida como veremos.

Podríamos aventurar, como hipótesis de partida, que la propuesta artística cinematográfica que nos ofrece el realizador vasco Julio Medem se entronca, justamente, con estos elementos citados: el espacio del azar, la presencia insondable de la muerte, el goce amoroso, la pasión estética.

En una de las secuencias del último filme de Julio Medem, *Lucía y el sexo* (2001), su protagonista femenina, Lucía, cuando está rememorando su infancia ante Lorenzo, con el que acaba de pasar una noche de pasión, relata: “Me fui a vivir con ella [con su abuela] a los seis años, cuando me dijo que mis padres y mi hermana mayor se habían ido a abrir una papelería al cielo, justo enfrente de una escuela de ángeles. Papelería librería, ¿eh? ... es que la que tenían en el pueblo no daba mucho dinero. Se fueron los tres, en coche y mi pobre abuela hace dos años, en moto... Me lo contó tan bien todo... que aún me lo creo. Siempre me ha gustado la gente que sabe contar la vida a su manera. ¡Me dan confianza!”.

La última afirmación de la protagonista podría aplicarse a la obra creativa de un director de cine como Julio Medem, cuyos filmes responderían, justamente, a unos parámetros estéticos altamente personales. Podríamos anotar aquí la siguiente idea como punto de partida al análisis de la trayectoria artística de Medem: es alguien que narra la vida de una manera completamente peculiar. Sus filmes suelen gozar de absoluta empatía por parte del/la espectador/a o provocar su rechazo más directo, algo que ocurre habitualmente con los creadores cuya obra subvierte las formas convencionales de narrar y poner en escena.

Y bien, ¿en qué consistiría esas formas personales de contar? El propio Medem parece querer transmitirnos sus estrategias narrativas por boca de otro personaje de la película, Lorenzo que, no en vano, es escritor y detenta la capacidad de creación: “La primera ventaja es que cuando el cuento llega al final no se acaba sino que cae por un agujero... ¡guujhuu!... y el cuento reaparece en mitad del cuento. Esta es la segunda ventaja, y la más grande, que desde aquí se le puede cambiar el rumbo, si tú me dejas. ¡Si me das

tiempo!”. Lorenzo le va a ofrecer un cuento a Elena, una mujer con la que tuvo una hija, muerta en desgraciadas circunstancias, para salvarla de su incapacidad para retomar las bridas de su vida. Podría equipararse a una declaración de intenciones del director hacia su público, una suerte de *cap-tatio benevolentia*.

Las pautas del planteamiento artístico personal de Medem podrían resumirse en el párrafo anterior: a nivel narrativo, sus filmes no se formalizan linealmente, se trazan en círculos concéntricos y fuerzas centrípetas que van impregnado los diversos episodios diegéticos, como si se tratara de un cinta de Moebius en que no hay inicio ni final o como los dibujos especulares de Esher; sus personajes se mueven en más de una dimensión y en diversos tiempos y espacios, desde la conciencia a la inconsciencia, víctimas de la dualidad y la multiplicidad y transitan en constante huida de su propia interioridad y deseos más íntimos; hay juegos nominales especulares y simbologías reiteradas a lo largo de toda su filmografía, como veremos.

Respecto a la puesta en escena, las imágenes se repiten de manera idéntica en distintos momentos de esa narración abismada, o presentan inquietantes semejanzas. Hay movimientos de cámara recurrentes, como la cámara vertiginosa a ras de suelo, los planos de los personajes filmados desde detrás, los primeros planos de detalle de ojos de personas o de animales. Hay puntos de vista imposibles, el uso de las fotografías fijas en el interior del plano...

Todos estos rasgos ya estaban presentes en las primeras creaciones de Medem y han ido cristalizando y formalizándose como estilemas a lo largo de su filmografía. El propósito de estas líneas es trazar un recorrido por la obra completa del directo vasco y ofrecer unas pautas que permitan adentrarse en su particular universo creativo.

2. VACAS: EL ENTORNO NATURAL DE LA PASIÓN

Vacas (1992), la *opera prima* de Julio Medem arranca, desde los títulos de crédito, con la figura de un hombre de espaldas, cortando leña. Este plano nos va a anticipar la cara de artificio formal de la planificación de Medem y su peculiar forma de presentarnos a los personajes protagonistas. Un trozo de leña sale disparado por la fuerza del hacha, la imagen se congela y se sobrepone el título del filme: “*Vacas*”, a la par que entra la música.

Desde el inicio de la narración, podemos apreciar una voluntad de estructuración, ya que se nos ofrecen carteles que proporcionan la datación cronológica y espacial de la acción. El primer episodio se titula “El aizcolari cobarde” y tiene lugar en el “Frente carlista, Vizcaya, 1877”. Manuel, del caserío Irigebel acaba de llegar al frente de batalla y Carmelo, del caserío Mendiluce, le pregunta sobre las novedades de su familia. Un amedrentado Manuel le comunica que ha nacido su hijo. En toda la obra de Medem, como

veremos, los segmentos naturales de la vida y la muerte van a ir íntimamente ligados. Manuel tiene pánico a disparar sobre sus enemigos y su compañero, Carmelo, que le enseña a manejar el fúsil, cae abatido, herido de muerte a su lado. De la sangre de Carmelo, Manuel se fabrica una máscara y se hace pasar por muerto. Ni siquiera revela que está vivo cuando el carro que recoge los cadáveres caídos le pasa por encima de la pierna. En un plano totalmente siniestro, que recuerda a la imaginería pictórica de El Bosco, vemos el cuerpo desnudo de Manuel entre el resto de los cadáveres. Se lanza al suelo y se arrastra hasta la cuneta, donde se encuentra con la mirada de una vaca. El ojo de la vaca ocupa un primer plano que funde en negro para, posteriormente, abrir en iris.

Otro cartel nos sitúa 20 años después en Gipuzkoa, en la primavera de 1905, y vemos al personaje de Manuel, ya anciano, pintando el retrato de una vaca. Como si esos cuatro lustros sólo hubieran pasado por la retina del bóvido con nombre propio, la Txargorri. Manuel quedó cojo de su episodio en la guerra y tiene perturbadas sus facultades sobre la percepción del entorno. Su faceta de pintor va a darnos las pautas de su personalidad: es un ser contemplativo que ha decidido situarse en un lugar distinto a la realidad y ha optado por representarla a su manera. Veremos que, posteriormente, utilizará la cámara fotográfica para fijar el entorno. Manuel va a ser el primero de los personajes del universo ficcional de Medem que vive en “el agujero”. Este agujero, en este primer filme, tiene todavía un correlato real, una especie de lugar donde se funden la muerte y la vida y que está en el interior de un tronco, aún en pie pero podrido. Posteriormente, el agujero será una dimensión simbólica donde se instalan y transitan los personajes. Sus nietos preguntan a Manuel: “¿qué hay al otro lado del agujero?”. Él responde: “Lo mismo que aquí o parecido. Al otro lado del agujero estáis vosotros”. Peru afirma: “Nosotros estamos aquí”, y el abuelo replica: “No, aquí sólo estoy yo. Dentro de poco me acompañará la Pupille”. La Pupille es la segunda de las vacas que poseerá la familia de Manuel y supone un ascenso en su capacidad económica y en su nivel adquisitivo y social. Está enferma de muerte y eso es lo que vaticina el abuelo.

En el entorno natural agreste y salvaje, sólo se levantan los dos caseríos de la familia Irigebel y la familia Mendiluce. Sus hijos (Ignacio y Juan) serán, necesariamente rivales y competirán por el título de aizcolari. Ignacio, por su parte, aunque casado y con tres hijas, está enamorado de la hermana de Juan, Catalina. Entre ellos hay una corriente de deseo que se plasma en sus miradas y en lejanía y cuya intensidad desata las fuerzas telúricas: el viento comienza a soplar repentinamente y con fuerza mientras ambos se contemplan amartelados. Hay, pues, un correlato entre la naturaleza y el deseo sexual. Es una línea narrativa que estará presente en todo el relato. Las pasiones se desatan entre los personajes y el entorno es un reflejo de ellas, bien sea la sexualidad, la fuerza, la rivalidad... En todo hay una suerte de violencia ancestral y atávica que, en realidad, tiene sus raíces en la naturaleza y en lo primigenio: el parto de la vaca, en el que debe intervenir la familia de Ignacio en pleno con todas sus fuerzas...

El parto de la vaca coincide con el de Catalina (que está elidido). Tras un cartel que nos informa del paso de diez años, vemos a Catalina, sin marido, con un hijo, que no tiene padre; aunque nadie ignora que su progenitor es Ignacio y que fue procreado entre las matas frondosas del bosque, en un arrebató erótico que Ignacio y Catalina se vieron abocados a consumir.

Con el hijo de Catalina, Peru, se introduce el tema del incesto (uno de las secuencias narrativas recurrentes en la obra de Medem). Peru, a quien el viejo Manuel reconoce como nieto, está prendado de su hermanastra, Cristina. El deseo precoz del muchacho se refleja en su mirada. Medem la planifica de un modo que se convertirá en emblemático a lo largo de su filmografía. Peru está a espaldas de Cristina y mira con insistencia su nuca, en un plano subjetivo. “Este niño te mira mucho”, comenta el abuelo. Y Cristina responde, espontánea: “Me puede mirar todo lo que quiera”, mientras se gira hacia un Peru algo timorato que replica: “Tú a mí también”.

El abuelo Manuel, Cristina y Peru serán el triángulo de personajes que está más íntimamente relacionado con la naturaleza y las raíces ancestrales: el abuelo es el portador de las leyendas fundacionales del bosque, conoce y transita por el agujero, lugar de iniciación mítico-mágico; provoca la muerte de una Pupille ya enferma con la ayuda de los nietos, en un episodio sangrante en que le corta las pezuñas para ayudarla a morir: “Los gritos sirven para morir. Gritar es digno”. El resto de la familia considera que el abuelo padece demencia. Sus únicos aliados son sus nietos favoritos, Peru y Cristina.

El bosque sigue siendo el lugar donde se fraguan las pasiones y las tensiones y allí va a ser donde se produzca el episodio de la Guerra Civil, en el verano de 1936. Peru, que había abandonado el caserío con su padre y Catalina, que se dan a la fuga para iniciar una nueva vida en Norteamérica, vuelve convertido en un hombre casado, fotógrafo de profesión para cubrir la contienda. En realidad, regresa para reencontrarse con el amor de su vida, Cristina: “Cuando quiero pensar en alguien, pienso en ti”, le confiesa Peru y Cristina responde: “Y yo, todos los días”. Han pasado los años, el abuelo ya ha muerto, ambos han mantenido otras relaciones; pero la pasión incestuosa entre ellos sigue intacta.

Y se va a revelar definitivamente en el marco salvaje del bosque, donde, la acción dañina de la guerra se mezcla con sus sentimientos, en una suerte de leyenda donde los clásicos Eros y Thanatos se dan la mano. La reyerta en el bosque va a saldarse con la muerte de varios de los personajes secundarios: Lucas, el novio de Cristina; su padre... Peru, que pretendía salvar su vida alegando su condición de fotógrafo de prensa internacional, sólo lo consigue a instancias de su tío Juan, hoy abanderado de la causa nacional. En un plano se encuentran una vaca y un caballo: podría ser una referencia pictórica al cuadro de Pablo Picasso, *Guernica*, y podríamos interpretar la vaca como símbolo del estancamiento y el caballo, como símbolo de la libertad.

Como si no hubiera fin ni principio posible, la historia vuelve a su punto inicial, al frente carlista donde llegorri que era entonces un niño, proporcionaba alimentos a los hombres, donde Carmelo encuentra la muerte y donde Manuel se salva gracias a su cobardía. En el final del filme, en una suerte de final trasunto del inicio, como si la barbarie de la guerra fuera lo único que pasa por la vida de los hombres y las mujeres, Peru y Cristina huyen a caballo, con un nuevo destino de libertad. No deja de ser curioso que los supervivientes de tanta pasión y muerte sean una pareja de hermanastros incestuosos.

Una voluntad de estructuración con dataciones cronológicas y espaciales, que termina revelándose como un segmento circular donde las recurrencias temáticas y formales afloran; una serie de personajes que se parecen de forma siniestra, en ello es esencial la elección del actor Carmelo Gómez para interpretar los papeles de Manuel joven, Ignacio y Peru; una serie de espacios (bosque), que son simbología del carácter de los personajes... Estas son parte de las pautas formales y narrativas presentes ya en "Vacas" y que terminarán impregnando el posterior universo creativo de Julio Medem.

3. LA ARDILLA ROJA: EL HACEDOR DE DESTINOS

El segundo filme de Julio Medem, *La ardilla roja* (1993) plantea el tema del amor como invención, el amor como una gran mentira que funciona si hay un narrador dispuesto a relatarlo, un narrador que se implique como protagonista y acabe alcanzando un saber sobre la fuerza de las emociones que él mismo desconocía al inicio del filme. Jota es un joven desesperado que ha optado por el suicidio tras un abandono amoroso. Lo vemos, en lo alto de un puente, jaleándose a sí mismo el valor que le falta para lanzarse al vacío. El azar interrumpe en su, presumiblemente breve, vida y le da un sesgo. Una moto, surgida de la negra noche, cae en el lugar reservado a Jota. Desprovisto de su espacio para la muerte, Jota apuesta por la vida y actúa. Desde ese momento, Jota va a interpretar el papel de director de una historia que se va fraguando ante sí mismo gracias a la intervención de diversos factores: la chica que ha tenido la brutal caída con la moto sufre un ligero trastorno de conciencia de tipo amnésico y Jota, personaje desahuciado de su propia historia, se va a infiltrar, como un polizón, en el relato de esa joven, a quien empieza imponiéndole el nombre de su ex novia y reservándose para sí el rol de su amante. Mientras la recién bautizada Lisa está en el hospital, Jota acude como atento enamorado a su vera; pero sabemos que en el pasado de Lisa hay una figura entrevista de espaldas, uno de los estilemas formales de Medem, que le hiere y le percute. Cuando Jota se la lleva a hurtadillas del hospital, podemos intuir que Lisa también está huyendo de algo, de alguien y que el hecho que Jota formalice el relato de otra vida para ella le va a servir como vía de escape. Los dos amantes de ficción inician un viaje que les conducirá a un lugar idílico, fuera de toda cápsula negativa de su pasado. Jota actuará como el marionetista que ponga en marcha los mecanismos mentales y afectivos de Lisa, y le irá inventando su historia, a la par que

inventa una historia en común. Son dos seres desarraigados. Su encuentro, en el camping llamado “La ardilla roja” con la familia del taxista irá sembrando la verdad que ambos quieren ocultar sobre sus vidas pasadas.

Mientras, otro narrador, otro director, el propio Medem, irá diseminando para nosotros/as briznas de ese pasado: un pasado que ha reunido a Jota y a Lisa en otros espacios y tiempos antes de encontrarse definitivamente. Y es que esa es la voluntad del azar, o del relato dirigido de Medem por boca de Jota: que dos personas que estaban destinadas a unirse amorosamente, se encuentren a la postre.

El tema del azar será una constante temática en Medem y lo relacionará con el segmento amoroso, como si se hiciera eco de esas palabras de Julio Cortázar en *Rayuela*: “Como si se pudiera elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja baqueteado en mitad del patio”.

Sin embargo, para que Jota y Lisa se encuentren, ambos han tenido que conocer previamente a otras personas y experimentar traumáticas relaciones con ellas. Es el caso de Lisa: la sombra que le persigue es su ex marido, Félix, un ser marginal y enloquecido que se ha lanzado a la persecución de la amnésica Lisa, a quien quiere recuperar por encima de toda cordura y raciocinio. Félix, interpretado por Carmelo Gómez, es una prefiguración del personaje de “Tierra”: en un sueño, él mismo dice: “Yo soy un ángel”. Y como tal, no tiene cabida en este relato que trata del amor terrenal entre dos seres humanos, de ahí que su desquiciamiento lo lleve a la muerte. Y ahora, entre la voluntad de Jota y cierta dosis de azar, los amantes volverán a encontrarse.

En este filme, volvemos a encontrar una serie de rasgos de puesta en escena que se irán haciendo recurrentes en el estilo de Julio Medem: el uso de una cámara vertiginosa, a ras de suelo, para mostrar el movimiento de un personaje que huye, ya aparecía en “Vacas”; los personajes filmados desde detrás, por la espalda o la nuca, en un intento de preservar su identidad, aparecía en *Vacas*, con Cristina; y ahora, con Lisa y la foto de Félix; primeros planos de detalle de ojos, los de Lisa a través del casco, Los de Ángel y Mari en *Tierra* (1996); el uso de fotografías fijas, que dan la clave del azar que reúne a los personajes: Jota está posando con su novia y pasa Lisa; la familia reunida en *Vacas*; la niña Luna en *Lucía y el sexo*.

El segmento temático del amor y el azar va a ser la clave del siguiente filme de Julio Medem.

4. TIERRA: LA SOLEDAD DEL ÁNGEL

Sobre los títulos de crédito sencillos, desde un fondo negro, con letras blancas, oímos una voz en *off*: “La muerte no es nada. Pero si estuvieras completamente muerto, no me oirías. Así que estás por aquí, Ángel, en medio del océano más vasto y desconocido que puedas imaginar. La existen-

cia siempre va acompañada de un sonido de fondo, llamada angustia, que sólo se soporta a medias. Pero, ¡no te agobies! Vives en la única luz conocida del universo... Una isla diminuta a la altura de tus ojos, pero aún atravesada por agujeros de misterio...". La imagen se revela ahora y nos muestra una serie de planos aéreos de campos sembrados con un pregnante color ocre. La voz continúa escanciando sus reflexiones: "Un misterio. La cochinita, con dos centímetros y catorce patas es la responsable de que los vinos de esta comarca tengan sabor a tierra...". Aparece la imagen de un árbol que es abatido por un rayo. Se sobrepone el título del filme: *Tierra*. Sigue la voz: "Otro misterio: yo. Soy la parte de ti que ha muerto y te hablo desde el cosmos. Así que has trascendido la vida, como la cochinita del vino. Pero eres tú el que está aquí para algo, ¡ánimo! Soy mitad hombre, mitad ángel, estoy medio vivo y medio muerto; soy esta voz espontánea que sale de ti... sin que yo lo pueda evitar. ¡Ánimo! Yo estoy aquí para algo".

El personaje protagonista que nos ocupa se llama Ángel y antes de ver su imagen, hemos escuchado su voz acusmática, definiéndose a sí mismo y a su esencia. Podemos intuir que es un personaje demediado, y podríamos aventurar, por su discurso especular y dual, que sufre un trastorno de la personalidad, algún tipo de esquizofrenia o bipolaridad. Sin embargo, el protagonista, eje de la narración, va a actuar como héroe (o anti-héroe, ángel-caído-) y, para dar inicio al relato es preciso que sus movimientos vengan motivados por la imposición de una tarea o la realización de un hecho que justifique su vida y sus acciones: posteriormente, sabremos que Ángel va a dedicarse a erradicar un insecto llamado cochinita que provoca que los vinos de la región a la que viaja (el viaje es el inicio del trayecto vital y narrativo del personaje) tengan un extraño sabor a tierra.

Desde el principio del filme, hay una serie de elementos especulares que remiten a la dualidad, a saber: un personaje, mitad humano, mitad celestial; el cielo y la tierra; la muerte y la vida y sus ciclos...

A la tarea encomendada se le interpondrá el destino: otra dualidad, la voluntad del personaje frente al azar. En el episodio inicial del filme, Ángel encuentra a un pastor que, con su rebaño, ha sido fulminado por un rayo, presumiblemente, el rayo anterior. Ángel habla con él en sus momentos postreros de agonía. El pastor habla de un agujero que le atraviesa entero y empieza en el cráneo. De nuevo, la metáfora del agujero tan característica de Medem, ya presente en *Vacas*, donde el agujero marcaba y separaba el "aquí y allá" del abuelo; metáfora que también encontramos en los personajes de Jota y Lisa en *La ardilla roja*: el agujero, podemos aventurar, marca la otra dimensión, la que hay entre realidad e inconsciencia, entre existencia y muerte.

Ulloa, el pastor, antes de morir hace referencia a un personaje: Mari. Y este episodio sirve para demostrarnos que la vida es pura contingencia, nada es necesario, la existencia es azar brutal y accidente. Sin embargo, Ángel con quien tropieza primero es con Ángela, o mejor dicho, con su nuca (estilema del cine de Medem, presentar a los personajes de espaldas, como ya vimos).

Hay un juego especular de nombres entre Ángel y Ángela, como lo habrá entre Otto y Ana, en *Los amantes del Círculo Polar* (1998). Para el personaje de Ángel, que establece rápidamente una intimidad con Ángela, la vida se va a convertir en una serie de decisiones: la mujer casera, casi virginal, aunque esté casada y sea madre (Ángela) frente a la mujer terrenal, sensual (Mari). Mari también es presentada por la espalda, y reconocida por sus atributos más físicos: frente a la cálida nuca de Ángela, las turgentes nalgas de Mari. Hay un plano disociado en que Ángel llega a contemplar a las dos mujeres, a la derecha del encuadre, Ángela; a la izquierda, Mari, como si se tratara de la típica representación de la tentación del demonio y la cordura del bien.

El personaje sigue en esa suerte de desdoblamiento en el que está inmerso y que le viene dictado por su voz esquizoide: cuenta unos hechos; luego los desmiente y así va cambiando el rumbo del relato y de la trayectoria de su vida.

Hay una escena que nos da cuenta de la personalidad divergente de Ángel, se dice de él que posee una gran imaginación, que estuvo internado en un centro de salud mental... Hay, pues, una sanción social y un diagnóstico médico que dan cuenta de él y de sus acciones.

Ángel es un ser extraño, inadecuado y eso se percibe en su discurso externo, en la conversación delirante que mantiene con una de las propietarias de las tierras que, perpleja al oírle hablar del sol y sus beneficios, termina preguntándole si vive solo. Las personas solitarias son un motivo de inquietud social. Los solitarios son diferentes e incómodos para los bienpensantes.

Ángel ha entrado en el intercambio ciego de la pasión dual y desatenderá la voz interior que le recomendaba prudencia (vivir y envejecer con Ángela) y comenzará a sufrir trastornos de conducta. Cegado por los celos hacia Patricio (marido de Ángela y amante de Mari, hombre que posee todo lo que para sí quisiera Ángel), le pega un tiro en una batida de caza en que estaban intentando exterminar la plaga de jabalíes que acechaban los sembrados.

Desde este momento, el desdoblamiento interno de Ángel va a plasmarse en la puesta en escena y lo veremos en dos planos, actuando de una manera y pensando otra. Su proceso de caída ha comenzado de forma frenética.

Como ser asocial, Ángel podrá ayudar a otros seres desahuciados, como el padre de Ángela, que intenta suicidarse porque no puede superar la muerte de su esposa. La explicación delirante que le ofrece le parece de lo más satisfactoria: "Vivimos a la altura de nuestros ojos. A mitad de camino entre las estrellas y los átomos. Sólo podemos movernos con el pensamiento".

El enamoramiento dual de Ángel le hace sufrir en su soledad. Si hasta el momento, estaba asentado en ella, la pasión le impulsa a la necesidad de la fusión con otros seres. Tras abrazar a Ángela y declararle su amor, habla con Mari, a quien le confiesa padecer un desdoblamiento de personalidad. Mari

confiesa que es puro sexo, pero que no conoce el amor. Ángela es el amor y, en ella el sexo, es su correlato.

La siguiente escena es una pelea entre los dos hombres. El que posee todo y el que tiene anhelos de posesión. Ángel y Patricio se enzarzan en una batalla, donde los dos “machos” exhiben, a modo de símbolo fálico, los rifles ante las hembras.

Finalmente, el azar, en forma de rayo, mata a Patricio y Ángel, desdoblado, habla con el muerto y le ayuda en su tránsito: *“la muerte es sólo un viaje en el tiempo”*.

Ahora, Ángel, totalmente desdoblado, víctima de un yo poroso y despersonalizado, termina fornicando con ambas mujeres. Intenta optar por su territorio de soledad y a Ángela le dice: “No sirvo para vivir en familia. Soy muy complicado”, y a Mari: “No sirvo para irme con nadie. Soy muy complicado”.

Sin embargo, tras caer en una crisis nerviosa, opta por dejar una parte de sí junto a Ángela e inicia un viaje con Mari.

La conclusión del filme pasa por el cumplimiento de la tarea de Ángel respecto a la eliminación de la cochinilla. Ha resuelto su faceta profesional, la que le llevó a aquellos parajes. Ha conquistado el amor de Ángela, que vivirá en su memoria y en el inconsciente de la mujer y se decanta por la pasión terrenal de Mari. Sus días de ángel celestial han concluido, su soledad ha sido mitigada por la fuerza de los sentimientos y una mujer le hará volver a poner los pies en la tierra.

La película de Medem goza de un planteamiento temático interesante (el personaje con desdoblamiento de personalidad, el solitario marginal que acaba por encontrar su lugar en el mundo), que tiene un correlato correcto y novedoso en el nivel de la puesta en escena (los *flash-backs* que remiten a otros episodios, las estructuras circulares que dan sensación de *dejà-vu*, las dos imágenes del personaje en el mismo plano...). Sin embargo, creemos que Medem se decanta por un final demasiado previsible y poco creíble. Otra crítica es la descripción de los personajes: Ángel es un personaje complejo y rico y el resto, sobre todo, las mujeres no pasan de ser estereotipos, algo falaces y castradores.

5. LOS AMANTES DEL CÍRCULO POLAR: PALÍNDROMA FORZADO

En un relato de Julio Cortázar, el protagonista está obsesionado por un juego lingüístico que se llama palíndroma, que consiste en una frase que se lee exactamente igual de izquierda a derecha y a la inversa. Los hay sencillos (“Adán y raza, azar y nada”) y otros más sofisticados (“Atar la rata”, “Átale, demoníaco Cañ, o me delata”; “Dábale arroz a la zorra el abad”). En palabras del propio Cortázar, “el palíndroma miente y dice la verdad como todo espejo”.

Esta estructura férreamente circular, perfectamente cerrada en sí misma, es la base organizativa de *Los amantes del Círculo Polar*. Esta circularidad presente en el nivel estructural del filme, se refleja en una serie de elementos desplegados a lo largo de todo el relato, que remiten a la idea freudiana de lo siniestro. La esencia de lo siniestro reside en la idea siguiente, aquí puesta en palabras de la protagonista del filme, Ana: “*lo desconocido ha penetrado en lo conocido*”. Esto se plasma en estructuras simétricas, pero no idénticas, estructuras que recorren el trayecto narrativo de la película que nos ocupa.

Y este trayecto no es otro que la historia de amor entre dos personajes (Otto/Ana), sometidos a la insoportable tensión del palíndroma. Y así, la historia bascula entre los dos puntos de vista (de palabra) de los mismos, puntos que se llenan de resonancias, ecos y recurrencias. Y es que el enamoramiento siempre pasa por la irracionalidad: “el pensamiento mágico nos asalta cada vez que nos vemos inseguros o que comprendemos la desproporción de nuestras fuerzas ante el azar”, como afirma Cristina Peri Rossi en su novela *La última noche de Dostoievski*.

Que el azar y la pasión andaban de la mano es algo bien sabido tradicionalmente. Y este sentimiento ha sido plasmado en filmes como la trilogía de Krzysztof Kieslowski o en la obra literaria de Paul Auster.

Sin embargo, en este filme han entrado en colisión dos categorías. Por una parte, se nos habla de amor y azar, y por otra, se nos muestra, se nos muestra, un excesivo cuidado en las estructuras, como si el azar, en lugar de responder al caos más absoluto, respondiera a una matemática precisa y predecible. Hay una férrea y transparente voluntad, por parte de Julio Medem, de encontrar la mejor estética para su historia y demostrar un estilo identificable, lo que le lleva a una densidad en su forma que no se traduce en su fondo y le hace desembocar en una plasticidad gratuita, en un hueco lleno de preciosismo.

Y éste ha sido el gran error de la película, a nuestro parecer: ser incapaz de aunar contenido y forma. Es el azar lo que marca la historia y, no obstante, es la providencia de Medem (el control de un director sobre su discurso) el que organiza todo el filme. Y esto revierte en un relato azaroso en su contenido y perfectamente calibrado en su estructura. Y de ahí su artificio, rayano en lo absurdo, en lo efectista, en lo esteticista.

La estructura que ha marcado el filme, pretendidamente simbólica, acaba siendo totalmente siniestra porque hay una obsesión gratuita, y poco efectiva, por conjugar los elementos de la historia (lo que ocurre) con el modo de narrar (cómo ocurre). En este sentido, el relato se desenvuelve en un movimiento centrípeto que impide el avance de la historia en un universo en el que los elementos remiten constantemente de unos a otros en una suerte de autocita castradora en el interior de propio filme.

¿Y para que narrar de nuevo la sempiterna historia de Eros Y Thanatos? Y, sobre todo, ¿por qué narrarla desde esos parámetros recurrentes y forzados? Ya sabemos que el amor es azaroso e informe.

6. LUCÍA Y EL SEXO: NADA NUEVO BAJO EL SOL

Los ejes temáticos de la última realización de Julio Medem vuelven a ser los habituales del resto de sus obras: la pasión amorosa y el deseo irrefrenable, la dualidad y la confusión de los personajes abocados a varias relaciones, la vida y la muerte como círculos concéntricos... Su simbología también es recurrente: el agujero, aquí entendido como símbolo inequívocamente sexual, el espejo y las fotografías como soporte de vida y muerte...

Lorenzo es un joven escritor que mantiene una relación amorosa con Lucía. De su pasado apenas conocemos nada al inicio del filme, cuando, inopinadamente, desaparece y su novia cree que ha muerto. La muchacha, desquiciada, huye a encontrarse con el fantasma de Lorenzo a una isla, en la que, al parecer, él tuvo una experiencia traumática que es la que ha causado su depresión y su desaparición. Lucía irá encontrándose con una serie de personajes que forman el tapiz de la historia de Lorenzo y, finalmente, ambos vuelven a encontrarse.

Parece ser que el propio Medem, tras la realización de *Los amantes del círculo polar*, necesitaba realizar una historia donde los protagonistas acabaran por consumir su amor y que no acabara trágicamente. Tal vez, esta última película es la más inverosímil de su director. Sin embargo, posee y remite a todas sus recurrencias estilísticas y temáticas: estructuras circulares, helicoidales; personajes perdidos, al borde del suicidio, o extraviados vitalmente, en constante huida (Jota, Lisa, Ángel, Lorenzo, Lucía); personajes que pierden la conciencia y se abocan en otra dimensión; personajes presas de la dualidad: atrapados entre dos mujeres (Ángel, Jota, Lorenzo); las referencias nominales especulares (Ángel/Ángela; Ana/Otto; Lorenzo –el sol– y Lucía...).

Un segmento novedoso de este filme es el tema de la creatividad (no en vano, Lorenzo es escritor) y su relación con la paternidad (Lorenzo es padre de una niña, Luna, que ha muerto, aunque él no fue consciente de su gestación ni de su nacimiento).

La simbología del agujero, tan presente en su obra, cobra aquí una dimensión puramente sexual, freudiana, al asimilar el agujero de la tierra con el faro que se erige como bastión de la isla.

Creemos que la labor creativa de Julio Medem es un aporte de renovación en la cinematografía española. Sus huellas autorales impregnan todos sus filmes y se puede hablar de la manufactura de un director con estilo y temática propios (el azar, la pasión amorosa, la pulsión de muerte...). Nuestro propósito no era otro que intentar despejar y revelar algunas de las claves de dicha forma y contenido y ponerlo en intercomunicación con la totalidad de su producción, para hacerlo más próximo al gran público.