

Julio Medem, a través del espejo de la realidad

(Julio Medem, through the mirror of reality)

Etxebeste Gómez, Zigor

Paseo de Zubiaurre, 41, 1.B. 20015 Donostia

Recep.: 10.02.2003

BIBLID [1137-4438 (2003), 6; 117-134]

Acep.: 18.03.2003

La obra fílmica de Julio Medem abarca diez años hasta el momento, con la realización de cinco largometrajes. Sus trabajos tienen vocación de trascender la pantalla y son ejercicios estilísticos en los que se ha construido un universo propio. En este microcosmos la temática es recurrente: la ambigüedad, la conciencia del aparato cinematográfico, la importancia del montaje en la narración, etc. En el presente artículo introductorio se analizan algunos de estos temas.

Palabras Clave: Obra cinematográfica de Julio Medem. Dualidad. Narración y tiempo fílmico.

Julio Medemen gaurdainoko film obrak hamar urte hartzen ditu, bost film luze eginik dauzkala. Haren lanek pantailatik haratago joateko bokazioa dute eta bere-berea den unibertso bat moldatu duten estilo ariketak dira. Mikrokosmos horretan gaiak behin eta berriro errepikatzen dira: anbiguotasuna, tresna zinematografikoaren kontzientzia, muntaiaren garrantzia kontaketan, etab. Sarrera gisako artikulu honetan gai horietako batzuk aztertzen dira.

Giltza-hitzak: Julio Medemen obra zinematografikoa. Dualtasuna. Kontaketa eta film-denbora.

L'oeuvre filmique de Julio Medem s'étale jusqu'à maintenant sur dix ans, avec la réalisation de cinq long-métrages. Ses travaux ont la vocation de transcender l'écran et sont des exercices stylistiques dans lesquels s'est construit un univers propre. Dans ce microcosmos la thématique est récurrente: l'ambiguïté, la conscience de l'appareil cinématographique, l'importance du montage dans la narration, etc. On analyse, dans cet article d'introduction, quelques-uns de ces thèmes.

Mots Clés: Oeuvre cinématographique de Julio Medem. Dualité. Narration et temps filmique.

La carrera del director vasco Julio Medem Lafont (Donostia, 1958) ha sido meteórica en estos últimos años. Hace poco más de una década que comenzó su andadura en el campo del largometraje con la contundente presentación de *Vacas* (1992), que acudió a la prestigiosa sección Panorama del Festival de Berlín. Allí fue alabada y tras su estreno en España, la crítica elogió el prometedor debut del entonces desconocido director vasco. La relación con el público ha oscilado desde la aparente apatía con *Vacas* hasta la total entrega en su última obra, *Lucía y el sexo* (2001). Por lo tanto, la solvencia comercial de Julio Medem en el mercado del cine español ha ido asentándose con los años¹.

Las películas de Julio Medem (hasta hoy, cinco largometrajes, además de varios cortometrajes en super-8 y cuatro en 35 mm) nos muestran algo que no muchos cineastas han conseguido plasmar: la puesta en imágenes de un mundo propio. En éste nos encontramos con unas características comunes que han ido afianzándose constantemente en su filmografía:

- **La dualidad del ser humano.** Medem se inscribe en el amplio mundo de autores en los que el problema de la identidad es germen de creación. Asimismo, la dualidad en el cine de Medem está intrínsecamente conectada con la idea de la muerte, amenaza constante.
- **Una narración en imágenes** partiendo de un montaje elíptico generador de sentimientos y motivada por el azar en sus historias de “destino trágico”. Es la creación particular de un **tiempo fílmico determinado**.
- **La conexión existente entre realidad y ficción.** Las imágenes y las ficciones creadas por Medem tienen un destacable componente onírico y ello condiciona la visión de una realidad que, no obstante, es más telúrica que nunca.
- **La visión específica de las relaciones de pareja** (donde podríamos incluir el punto de vista transgresor respecto al amor y el sexo). Las

1. *Vacas* (1992): Con 160 millones de pesetas de presupuesto recaudó 61.679.809 pesetas (370.703,12 €) con 152.031 espectadores.

La ardilla roja (1993): 200 millones de pesetas de presupuesto, 79.569.617 pesetas de recaudación (478.223,03 €) y 178.228 espectadores (puesto 10º de las películas más taquilleras en España en 1993).

Tierra (1996): 300 millones de pesetas de presupuesto, 118.175.034 pesetas de recaudación (710.246,26 €) y 226.174 espectadores.

Los amantes del Círculo Polar (1998): 400 millones de pesetas de presupuesto, 464.021.625 pesetas de recaudación (2.788.826,14 €) y 749.277 espectadores (puesto 5º de las películas más taquilleras en España en 1998).

Lucía y el sexo (2001): 500 millones de pesetas de presupuesto, 921.346.206 pesetas de recaudación (5.537.402,22 €), 1.316.205 espectadores (puesto 4º de las películas más taquilleras en España en 2001). Fuente: ICAA - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (datos a 20 de febrero de 2003).

opciones vitales de los personajes están supeditadas a sus relaciones imposibles.

El tema de la **dualidad** y el de la **narración en imágenes** serán los puntos abordados en este artículo, ya que consideramos que son los más significativos en el mundo visual del realizador y los que más han aportado en su incursión cinematográfica. Preferentemente hemos analizado el primer punto al considerar que el tema del doble es un tema latente en cualquier tipo de creación y sobre todo, porque el mundo de Medem no existiría sin esta ambigüedad que le caracteriza. Nada es lo que parece en las imágenes del realizador de *Vacas*, y ahí radica su sinceridad. Porque las imágenes de Medem mienten, pero nunca engañan.

1. MUNDO DUAL EN LAS PELÍCULAS DE JULIO MEDEM

Es un hecho que el cine de Julio Medem está dominado por la importancia de la dualidad en el ser humano, cuya unívoca conexión con la muerte es indudable, y términos como “ambigüedad”, “complejidad”, se han empleado para definir sus películas². Desde su primer cortometraje en 35 mm, *Patas en la cabeza* (1985), hasta su más reciente trabajo en largometraje, *Lucía y el sexo*, el tema del doble aparece en todas sus imágenes como algo subyacente, a veces más evidente que otras (el caso de *Tierra* (1996) es quizá el más significativo).

Veamos por ejemplo las siguientes palabras, en las que el realizador habla sobre la dualidad y el desdoblamiento que aparece constantemente en sus filmes:

“Ése (*el mundo de la dualidad*) era el espacio que correspondía al mundo de las vacas en mi primera película: ese territorio, esa línea de sombra que expresa el ojo de las vacas, por el que se puede llegar a un mundo diferente, en el que Manuel está medio vivo y medio muerto (*esto mismo lo dirá Ángel en Tierra*). Lisa juega con dos personalidades en *La ardilla roja* y funciona, también, como conciencia de Jota, mientras que Ángel, en *Tierra*, padece un exceso de conciencia, una pesadumbre de la que quiere librarse (y supongo que yo también), porque la vive, unas veces, como liberadora de una realidad aplastante, y otras, como una carga, como una hiperpercepción del entorno. (...) Sí, hay cierta tendencia a percibir la realidad de una forma un poco alterada y siempre sometida al influjo de la fantasía, a la tentación de fabricar realidades imaginarias para suplantar realidades verdaderas”³.

2. Sólo con algunos de los titulares que los críticos han utilizado en los artículos que versan sobre su cine, podemos apreciar una pauta común: ROUYER, Philippe, “*L'Ecureuil rouge (La ardilla roja)*”, *Double jeu*”, en *Positif*, París, núm. 398, abril 1994, pp. 52-53; CASAS, Quim, “*Tierra*”, *El vértigo del desdoblamiento*”, en *Imágenes*, Barcelona, núm. 150, julio-agosto 1996, p. 116.

3. HEREDERO, Carlos F., *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, 27º Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares-Fundación Colegio del Rey, pp. 559-560.

El realizador es consciente de la continua aparición del doble en sus obras, y siguiendo su razonamiento, podemos concluir que en *Los amantes del Círculo Polar* (1998) la dualidad está presente en los dos personajes especulares de Ana y Otto, que parten de los mismos acontecimientos para contarnos puntos de vista distintos. Su unión-desunión es continua en todo el metraje y Medem va creando un entramado narrativo azaroso que posibilita que los dos amantes se encuentren y desencuentren al mismo tiempo. Por último, *Lucía y el sexo* complica el concepto ya que los personajes principales (Lorenzo y Lucía) se duplican en las fantasiosas narraciones de Lorenzo, por lo que se crea un tándem de varias parejas de personajes: Lorenzo-Lucía, Carlos-Belén. De hecho, la confusión sobre la existencia de varios de ellos se lleva al extremo. Por ello, planteamos la certeza de que el único personaje real del filme es Lorenzo y que el resto (aunque Lucía al principio sea real) son sólo invenciones de su mente. El juego está asegurado y se convierte en la más compleja y al mismo tiempo más críptica película de Julio Medem hasta el momento.

Nos acercaremos a este mundo inquietante de la alteridad y su relación con la muerte explorando las distintas formas que Medem ha utilizado para plasmarlo en sus trabajos. La estrecha vinculación del ser humano con la figura (sobre todo romántica) del “doble” o “doppelgänger” se presenta como una de las múltiples obsesiones que pueblan las imágenes de su cine. No podemos, empero, analizar el tema de la dualidad sin conectarlo con otra de las obsesiones recurrentes del cineasta, la muerte y su amenaza constante. De hecho, una de las lecciones que nos ofrece la aparición ante nuestros ojos del doble es la constatación de la inminente llegada de la muerte, la prueba indiscutible pero cruel de nuestra fútil y efímera existencia. Ese temor a la presencia del doble (del “otro”) lo explica Clément Rosset de forma concisa pero reveladora:

“Se sabe que el espectáculo del desdoblamiento de personalidad en el prójimo es una experiencia con un efecto terrorífico asegurado. Creíamos tener el original, pero ante nuestros ojos sólo había un doble engañoso y tranquilizador; de repente aparece el original en persona, que se ríe burlescamente y se revela como el otro y, a la vez, el verdadero. Quizás el fundamento de la angustia, aparentemente vinculada al simple descubrimiento de que el otro visible no era el otro real, deba buscarse en un terror más profundo: **el terror de no ser yo mismo quien yo creía ser**. Y, aún más profundamente, el de sospechar que quizás yo no sea algo, sino nada”⁴.

Antes de continuar analizando específicamente el tema del doble en cada película de Medem, es necesario observar la forma en que el cineasta sitúa esta temática en sus personajes. En sentido estricto, es en *Tierra* donde nos encontramos con un doble propiamente dicho y, como veremos en su momento, el ángel del protagonista corresponde a una tipología determinada de la alteridad, aunque Medem dé otra vuelta de tuerca a este con-

4. ROSSET, Clément, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 86.

cepto⁵. En general podemos asumir que la dualidad en el mundo de Medem responde a un mismo planteamiento, la **búsqueda de la propia identidad**, aunque observada desde diversos enfoques. Veremos como en *Vacas* la dualidad se nos presenta en la lucha sempiterna de dos familias, los Mendiluze y los Irigibel, que se ven reflejadas como si cada una de ellas fuera el reverso de la otra. *La ardilla roja* introduce el concepto del artificio, y relaciona la temática del doble con el del juego y la mentira. Los protagonistas de *La ardilla roja* buscan cobijo en el engaño para poder realizarse. En *Tierra* el desdoblamiento es el tema principal y Ángel evoluciona desde una completa identificación con el doble (el ángel) a la separación, para convertirse en un ser único y con propia identidad. Las dos últimas realizaciones de Medem, *Los amantes del Círculo Polar* y *Lucía y el sexo*, van más allá en el concepto y advertiremos que la alteridad no aparece sólo en los personajes, sino que se introduce en la propia estructura narrativa.

1.1. Vacas

La *opera prima* del realizador donostiarra está plagada de referencias al tema del doble, y quizá lo más evidente sea la multiplicación de personajes que los actores interpretan. No es que esto sea una novedad en el cine, pero sí constata las ideas que Medem trata de reflejar en su película⁶. El filme muestra la idea de que el País Vasco es un lugar de enfrentamientos seculares, de luchas embrionarias que se pueden traducir en guerras... o en lucha de hachas entre *aizkolaris*. Para confirmar esta idea (que puede reflejar una realidad política) Medem se vale de sus actores creando una saga familiar en la que los personajes, a pesar de ser diferentes por el simple hecho de que van sucediéndose generacionalmente, son encarnados por los mismos intérpretes. Es el caso de Kándido Uranga y Carmelo Gómez, que en el devenir de la historia interpretan a varios personajes (el primero pone rostro a la saga de los Mendiluze –Carmelo y Juan– y el segundo, a la de los Irigibel –Manuel, Ignacio y Peru–).

5. Debemos aclarar que la temática del doble ha sido planteada desde diversos campos de estudio, pero los análisis más pertinentes los encontramos en el psicoanálisis, la filosofía o la historia de la literatura y del arte. Véase, entre otros: RANK, Otto, *Don Juan et Le Double. Études psychanalytiques*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973; ROSSET, Clément, *op. cit.*; CORTÉS, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997; BARGALLÓ, Juan (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994. En este último encontramos esa visión multidisciplinar a la que antes nos referíamos al ser un compendio de ponencias en torno al tema del doble.

6. Entre otros muchos casos, el más conocido es el de *Ese oscuro objeto de deseo* (Luis Buñuel, 1977), donde Buñuel utilizaba a dos actrices distintas, Carole Bouquet y Ángela Molina para encarnar un mismo personaje. En Medem esto es distinto, ya que actúa de forma inversa, al utilizar los mismos actores en distintos personajes. En la reciente *Spider* (David Cronenberg, 2002) la utilización del rostro de una misma actriz para encarnar diversos caracteres (Miranda Richardson interpreta tanto a la madre de Spider como a Yvonne, la prostituta que se convertirá en la nueva madre del niño) está acaso más cerca de la intención de Medem. El espectador ve en *Vacas* cierta perennidad del conflicto entre familias y en *Spider* es la esquizofrenia del protagonista la que asocia el mismo rostro a distintas mujeres.

Medem utiliza a los mismos actores encarnando distintos personajes en las dos familias para crear una sensación de conflicto perpetuo. María Pilar Rodríguez en su libro sobre el cine vasco de los 90 trata este tema de la dualidad comparando dos películas significativas en la carrera del cine vasco, *Vacas* y *Los amantes del Círculo Polar*⁷. No es éste el centro de atención de su estudio ya que sus tesis se centran en las relaciones genealógicas que pone en escena Medem bajo el signo de la violencia, pero se hace continua referencia al desdoblamiento de los personajes, a la dualidad, al Otro, por ende, al doble. Para explicar la comentada aparición de los mismos actores encarnando diversos personajes, Rodríguez cita la idea de Stephen Holden en la que esta redundancia de rostros se asocia a un vínculo telúrico, “sugiriendo una continuidad mística que trasciende la genética y tiene que ver con el alma y su relación con la tierra”⁸. De todas formas, Rodríguez no es partidaria de esta teoría y opta más por el concepto de *distanciamiento crítico del espectador* y el *desvelamiento del aparato cinematográfico*. Si hay algo claro en la utilización de los mismos actores para diversos personajes que se suceden en el tiempo es quizá el significado que añaden a las guerras que vemos. Las luchas entre vecinos se perpetúan, las guerras retornan y sin embargo, los rostros son los mismos. Como ya hemos dicho anteriormente, es un círculo vicioso que encierra a las personas en los conflictos, tanto internos (rivalidad entre los Irigibel y Mendiluze) como externos (las dos guerras civiles)⁹.

La dualidad en *Vacas* está muy cerca de la mirada a un espejo. Medem mira a sus protagonistas sin piedad, reflejando una contienda en la que las dos familias necesitan su odio para seguir viviendo, necesitan vivir para seguir odiándose. Este odio parte del miedo a un enemigo cercano, el vecino del caserío próximo, el rival cotidiano y con él hay que competir todos los días de la propia existencia. A pesar de no haber una relación genealógica entre los Irigibel y los Mendiluze, esta rivalidad tiene su correspondencia en personajes míticos y arquetípicos como Caín y Abel o Jacob y Esaú. La lucha entre hermanos es otra forma de presenciar la dualidad en el hombre ya que cada uno de ellos suele representar la cualidad opuesta del otro. En *Vacas* este arquetipo de odio fraternal es simbolizado por la hostilidad entre Juan Mendiluze e Ignacio Irigibel (la contienda de hachas resume magistralmente estas ideas y la conexión entre las familias). Sin embargo, los personajes son más complejos que lo que su rivalidad pueda presentar, y por ello, ni Juan es símbolo de maldad, ni Ignacio lo es de bondad. Es aquí donde hallamos el problema de la identidad en Medem, y la única solución se halla en

7. RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Donostia, Universidad de Deusto, Filmoteca Vasca, 2002, pp. 75-102.

8. *Ibidem*, p. 79.

9. Preguntado sobre *Vacas*, Medem reflexiona sobre el problema vasco: “Sin quitar importancia a otros enemigos, que también los ha habido y todavía los hay, *creo que el peor enemigo de los vascos son los propios vascos. El peor fascismo es el interno. También hay un fascismo externo, claro, pero el interior es el más peligroso y más difícilmente controlable. La historia reciente apunta hacia algo muy feo, como si no hubiera escapatoria*, como cuando alguien coge una rabieta y no para hasta que revienta, porque se ha metido en el camino del horror. Por eso en la película no se ve nunca al enemigo, éste casi no existe, porque *lo que me interesaba era la tensión interna entre los propios vascos*” (la cursiva es mía). En HEREDERO, Carlos. F., *op. cit.*, p. 570.

una fuga (exilio lo llama María Pilar Rodríguez), interna (hacia la locura, en el caso de Manuel Irigibel y Juan Mendiluze) o externa (al extranjero, como las parejas formadas por Catalina Mendiluze e Ignacio Irigibel y Peru y Cristina).

Vemos como el doble en *Vacas* no aparece como un ser idéntico, ni como hermano gemelo, sino que es un vecino que vive y odia igual que el Yo protagonista. Y sin embargo, no existe certeza de la identidad del doble: ¿Son los Mendiluze un doble (un espejo) de los Irigibel, o viceversa? Ni siquiera el cruce entre ambas familias (Peru, hijo de Catalina e Ignacio) solucionará esta incertidumbre. En resumidas cuentas, el doble que aparece en *Vacas* personifica una carencia en la individualidad de los personajes, carencia que irá jalonándose en las siguientes películas del director vasco.

1.2. La ardilla roja

Una de las claves para entender bien el desarrollo narrativo de *La ardilla roja* (1993), y no caer en la inverosimilitud de su planteamiento, es su ambigüedad. Estamos ante la mejor muestra que Medem ha ofrecido en su filmografía sobre el tema del engaño, de la falsedad, de la mentira. De esta forma, el juego que nos ofrece tiene siempre dos vertientes de la misma moneda, una con la mentira, y la otra, con la verdad. Sin embargo, a veces ocurre que esta moneda es ya de por sí falsa y eso añade un juego nuevo al mundo medemiano. En el caso que nos ocupa, la amnesia de Lisa/Sofía (Emma Suárez) es una excusa perfecta para trazar esta frágil línea de equívocos, e incluso Jota (Nancho Novo) es desbordado por el endeble castillo de naipes que él mismo ha creado en torno a ella.

Jota crea un artificio, un doble parecido al que James Stewart creaba en *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) que funciona como trunfo de su novia y al que dota de experiencias vitales inventadas por él. La creación de Lisa es el sueño de Jota, concebir una mujer ideal para él, con las características deseadas por él y que actúe al antojo de su voluntad. Lisa representaría desde este punto de vista una revisión del mito de Pigmalión. No obstante, Lisa, al igual que Medem, juega con Jota (y con el espectador) y convierte su presunta amnesia en arma arrojada para que el doble creado por Jota se vuelva contra él. En *La ardilla roja* son la ironía y la ambigüedad las características principales, y por eso aunque el juego que Lisa crea alrededor del doble es malicioso, también es travieso (como el de la ardilla)¹⁰. El segundo largometraje de Medem se sitúa por tanto en el

10. De esta forma se define el comportamiento de la ardilla roja en el film (y por extensión, de Lisa): “*En la temporada de celo, primavera-verano, los machos comienzan a defender su territorio de otros machos* (es lo que harán Jota y Félix, marido real de Sofía/Lisa, pelear por ella). (...) (Las ardillas) *también son mañosas, humildes y ligeras como las moscas, mentirosas, huidizas aunque estratégicas, y muy capaces de urdir hábiles planes a espaldas de los hombres*”. Utilizar **animales** como símbolos o sustitutos de los personajes humanos o de ciertas inquietudes es una constante en el cine de Medem. Pensemos en las vacas y el caballo de *Vacas*; las moscas y la ardilla roja de dicha película; los jabalís y la cochinilla en *Tierra*; el reno de *Los amantes del Círculo Polar*; el perro pit bull de *Lucía y el sexo*; incluso la golondrina que aparece fugazmente en el cortometraje sobre su hija Alicia, *Clecla* (2001).

terreno del divertimento, todos sus elementos son parte del juego paródico y malicioso del director. De hecho, vemos que el tema del doble es también manipulado hacia lo jocoso, ya que en sentido último el “artificio Lisa” hace oscilar a su creador desde el sentimiento de dominio (Jota crea la Lisa que él desea) al de dominado (Jota es una marioneta en manos de Lisa).

Nos hemos referido a *Vertigo* para explicar la creación del artificio por parte del protagonista con el fin de suplantar a una amada muerta. En el caso de *La ardilla roja* la sustitución se da por la separación de una pareja, pero creemos que la creación de un doble para subrogar una pérdida es similar. La comparación entre ambas películas nos ayudará a la hora de abordar esta tipología del doble como sustituto de la amada (y en la que se vuelcan los propios anhelos). El personaje de Scottie (James Stewart) construye una doble de Madeleine (Kim Novak) utilizando a Judy (siendo ésta realmente quien interpretó el papel de la amada fallecida); Jota, a su vez, se aprovechará de la amnesia del personaje de Emma Suárez para hacerle creer que ella es Lisa, su novia. La sustitución que Jota hace de Lisa es parecida a la construcción que Scottie hace para que Madeleine vuelva a la vida. Además, las dos mujeres “reales” son morenas, y serán sustituidas por rubias. También vemos como en ambos filmes las mujeres engañan a los hombres, y si en *Vertigo* es el propio Scottie quien descubre la verdadera identidad de Judy, en *La ardilla roja* Jota (y el espectador) descubre la falsa amnesia de Lisa sólo cuando aparece en el camping el verdadero marido de Lisa/Sofía, Félix (Carmelo Gómez). Los dobles que aparecen en ambas películas se parecen sólo en el germen de su construcción, porque Hitchcock no oculta información al espectador, mientras que Medem juega con la realidad aparente del “artificio Lisa”.

Uno de los elementos clave que Medem introduce en este juego del personaje Lisa-Sofía, es su enigmático pasado. Es este pasado el que no conoce Jota y del que el espectador sólo tiene vagos destellos mediante las escenas en las que aparece Félix, o en los datos que ella va aportando. La existencia de un doble de enigmático pasado transforma la película y su visión en un continuo cuestionamiento sobre la realidad representada. Así pues, *La ardilla roja* es planteada como un juego, dentro y fuera de la pantalla, sobre el papel de la realidad y de la ficción en una historia, ambigüedad que es subrayada en las declaraciones del propio director:

“Llegó un momento en el que me di cuenta de que yo mismo estaba inmerso en un **juego** donde no resultaba fácil distinguir lo que era verdadero en los personajes de lo que podía ser una charada o una representación por su parte. Ahí me pregunté cómo podía contarle a los espectadores una y otra posibilidad, cómo podía ofrecerles alguna referencia por la que guiarse, y opté por utilizar una clave: **aquello que sucedía dentro de la realidad, era mentira o, cuando menos, podía ser falso. Lo que sucede en el universo de los sueños, por el contrario, tiene una realidad íntima muy potente en los sentimientos de los personajes**”¹¹.

11. HEREDERO, Carlos F., *op. cit.*, p. 575.

Observamos que Medem ve en el mundo onírico de *La ardilla roja* (y por ende, en la fantasía) un elemento de mayor entidad que en la propia realidad representada (más tarde veremos que en *Lucía y el sexo* la superposición entre lo real y lo fantástico es aún más compleja). Por ello, la existencia de Lisa, del doble creado por Jota, tiene esencia real mientras siga mintiendo, porque en el mismo instante en el que se revele su verdadera identidad (Sofía), este artificio deja de existir. En esta mentira que recorre todo el metraje encontramos de nuevo que los personajes de Medem intentan afianzar una identidad que ellos no poseen. Jota y Lisa intentan encontrar su ser individual valiéndose el uno del otro (a través de la creación del artificio), porque su existencia anterior, la real, era desgraciada. Jota quiere redimir su relación fallida con Elisa al inventarse a Lisa y ésta quiere dejar de lado su tormentoso matrimonio con Félix huyendo hacia el olvido voluntario y su transformación. Por lo tanto, en *La ardilla roja* el doble tiene una función de redención muy clara. Los personajes buscan en su alteridad una forma de huida, a pesar de saber que esa sustitución es irreal, pero como dice Medem “lo que sucede en el universo de los sueños tiene una realidad íntima muy potente en los sentimientos de los personajes”.

1.3. Tierra

El desdoblamiento es el tema recurrente en esta película que, asumido su carácter más filosófico y cósmico, tiene como verdadero protagonista a Ángel, interpretado por Carmelo Gómez, y a su ángel (llamaremos así al doble estricto, para referirnos a esta presencia en el contexto del filme), también con el mismo actor. La esquizofrenia vivida por Ángel no se plasma sólo en el desdoblamiento de personalidad, sino que ésta influye definitivamente en lo que vemos. Y de eso se aprovecha también Medem, porque juega con el suspense y el engaño de la hipersensibilidad de Ángel para crearnos momentos en los que lo que vemos parece una cosa y más tarde se revela otra distinta. El juego continuo con el doble está en la aparición del ángel del protagonista, pero no es un juego travieso como el que encontrábamos en *La ardilla roja*, porque no es el engaño el objetivo del mismo. En *Tierra* el doble de Ángel lo separa de la realidad aparente y más aún, le conecta con una muerte que según él mismo, ya habita en su ser dividido (como veremos, participa tanto del mundo de los vivos como del de los muertos).

El tipo de desdoblamiento que sufre Ángel (que se podría definir como un tipo de esquizofrenia, o “imaginación hiperexcitable” en palabras del propio protagonista) es bien definido en las palabras que Lubomir Dolezel utiliza para denominar lo que él llama “double”: “se produce cuando dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción”¹². Esta cita, que apoya las tesis que sintetiza Juan

12. DOLEZEL, Lubomir, “Le triangle du double. Un champ thématique” en *Revue Poétique*, París, núm. 64, noviembre 1985, pp. 464. Citado en BARGALLÓ, Juan (ed.), *op. cit.*, p. 15.

Bargalló sobre el doble y el desdoblamiento (“es el doble propiamente dicho”) son refrendadas más adelante cuando explica los dos tipos del doble existentes en la tradición occidental:

“En el aspecto sintagmático, destacan dos variedades fundamentales: aquéllas en que las **dos encarnaciones se manifiestan de manera simultánea (en un mismo espacio y en un mismo tiempo)** y aquélla en que se da el paso de una encarnación a otra, de modo que la simultaneidad en el espacio o en el tiempo resulta excluida, dado que cada personificación resulta excluyente para la otra. De ello deduce Dolezel que la **esencia del doble se sitúa en la variedad de simultaneidad**, en la que la capacidad semántica, emotiva y estética se manifiesta en toda su intensidad, mientras que la variedad de las encarnaciones excluyentes (...) está próxima al procedimiento de la metamorfosis”¹³.

Aceptando las tesis planteadas por Bargalló, el desdoblamiento de Ángel correspondería al doble por simultaneidad, ya que el ángel del protagonista se muestra continuamente, sin que éste lo haga aparecer (y es que en sentido último, Ángel y su ángel son lo mismo y no es necesario invocarlo, surge y vive junto a él, por lo que la presencia del doble es azarosa, por lo tanto muy medemiana). En este campo de la simultaneidad del doble y el yo propiamente dicho encontramos múltiples ejemplos en la literatura y en el cine, aunque con las variantes propias de cada época y lugar. Sin afán de redactar una lista, cabe resaltar los ejemplos que encontramos en algún relato de Edgar Allan Poe (*William Wilson*), en los de Julio Cortázar (*Continuidad de los parques*; *El otro cielo*), en *La sombra* de Hans Christian Andersen, en el asombroso relato de Alonso Zamora Vicente titulado *Un pobre hombre* o en *El doble* (del poemario *Los espejos transparentes*, 1967), inspirador poema de Gabriel Celaya. En el cine la simultaneidad en la pantalla a dado ejemplos magníficos, cada cual más complejo: *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913 y Henrik Galeen, 1926), *La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique / Podwójne Życie Weroniki*, Krzysztof Kieślowski, 1991), *Carretera perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Inseparables* (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988), *El misterioso caso del señor Pelham* (*The Case of Mr. Pelham*, Alfred Hitchcock, 1955), *Leo es Pardo* (Iván Zulueta, 1978), etcétera.

Retomando el desdoblamiento de *Tierra* también podemos apreciar que ángel es el único capaz de ver a los “otros”, a los fantasmas, a los muertos, por esa capacidad de desdoblamiento de su mente. Puede ver a Patricio muerto (bailando ante él), a la mujer de Tomás (aunque nosotros no la veamos, ya que sólo percibimos lo que Ángel ve en su imaginación, no en la de los demás), y lo más importante, ve a su “ángel” que, significativamente, está maquillado de forma pálida, para indicar aún más su carácter de “muerto” que persigue a un vivo (“*Estoy medio vivo, y medio muerto*”). Esta conexión con la muerte del doble no es específica de *Tierra*, ya que la constante amenaza del no-ser (que es, en último término, lo que la muerte significa para el individuo, aunque no el único medio) aparece en todos los trabajos

13. BARGALLÓ, Juan (ed.), *op. cit.*, pp. 16-17.

de Medem. Sin pretender salir del tema abordado aquí, traemos a colación las tesis de Otto Rank para quien el doble “surge ante el problema de la muerte por el cual el yo siente su vida amenazada”¹⁴.

En la introducción al guión publicado (*El complejo de Ángel*), Julio Medem explica la existencia del ángel protagonista:

“La historia de *Tierra* comienza con una voz que le habla desde el centro de su universo: “La existencia está acompañada de un inevitable sonido de fondo llamado angustia, que sólo soportamos a medias”.

Esta es la voz que sale de la mente de Ángel, es el sonido de su angustia, la voz frágil de su existencia a la que él llama su ángel. El protagonista de nuestra historia ha construido un personaje gracias a su excitada imaginación, un **álter ego que ya ha dejado de existir y que le habla a través de su mente**.

(...) Ángel necesita proyectar parte de su esencia en un ser que no existe, que ya ha muerto, para sentirse menos vulnerable a la muerte y quitar importancia al hecho de morir”¹⁵.

En esta cita Medem explica cómo el doble de Ángel es un muerto o al menos su parte muerta (de ahí el maquillaje cadavérico). La presencia del ángel del protagonista es constante en *Tierra*, y la confusión que crea en su vida es palpable, con influencia en el devenir de la historia y, claro está, en el de Ángel. De todas formas, es sólo Ángel quien ve a su doble y su existencia mental es probada en la secuencia 50 en el momento en que se produce el primer contacto físico con Ángela (Emma Suárez). Se trata del “doble abrazo” que el espectador ve pero que en la realidad del film sólo ocurre una sola vez; el abrazo del ángel es ficticio (ocurre en la mente del protagonista, y por eso lo vemos), mientras que el real es el de Ángel (fundido con el primero, en un momento de imbricación casi absoluta con su doble). Este abrazo “real” es visto por el espectador, y sentido por Ángela. Medem nos indica una y otra vez que el ángel es un producto de la imaginación, y que nadie más que Ángel lo puede ver y oír (no tocar, comprobado por esa fusión de abrazos). Esta característica fantástica pero de una lógica demoledora es constante no sólo en *Tierra*, sino que es otra de las particularidades del mundo medemiano.

Es *Tierra* la obra de Medem que mejor y más claramente refleja la aparición del doble como una especie de sosias de uno mismo. La crisis de identidad relacionada con el doble que veíamos reflejada en *Vacas* y *La ardilla roja*, aparece de nuevo en *Tierra*, aunque aquí de forma más directa. En *Vacas* la búsqueda de identidad llevaba a los protagonistas a una huida hacia la locura o a otro país, en *La ardilla roja* la construcción de la mentira era la solución y en *Tierra* el doble de Ángel se convierte en una salida a su

14. Citado en Paraíso de Leal, Isabel, “Yo, el Otro”, en *Mundaiz – El Teatro de Miguel de Unamuno*, Donostia, Universidad de Deusto, núm. 4, 1987, p. 168.

15. MEDEM, Julio, *Tierra. Guión original de la película*, Barcelona, Planeta, 1997, pp. 12-13.

falta de identidad. Sin embargo, si Ángel quiere volver a una vida normalizada, debe desprenderse de su ángel, y esa es la causa por la que lo abandona junto a Ángela. El desdoblamiento continuado del protagonista desaparece en el momento en que éste decide ser un único individuo, sin la necesidad de dividirse en dos personalidades. Medem no ha vuelto a reflejar este tema del doble tan claramente como en *Tierra*, pero sus dos siguientes películas ahondan aún más en la complejidad de la dualidad, al relacionar el tema del doble con la estructura de la narración.

1.4. Los amantes del Círculo Polar

La penúltima película de Julio Medem es una doble historia sobre realidades semejantes. Los protagonistas, Ana (Najwa Nimri) y Otto (Fele Martínez), viven los acontecimientos desde puntos de vista distintos, y eso condiciona el desarrollo de todo el filme. Ellos nos cuentan sus encuentros y sus desencuentros, su particular historia de amor, en un ciclo que, empezando en la infancia, abarca varios años y se completa en el límite del Círculo Polar Ártico. En esta tragedia moderna no existen personajes dobles, como hemos apreciado en *Tierra* o en *La ardilla roja*, sino que Ana y Otto ven una misma realidad de forma diferente. En este distinto punto de vista es donde podemos localizar la dualidad, porque la realidad que Julio Medem muestra está siempre condicionada por dos formas distintas de ver los mismos hechos.

Así pues, no nos encontramos con un doble en los personajes, tal como los observamos en los anteriores filmes, pero sí lo localizamos en la estructura de la narración. El doble (cuyo símbolo aquí sería la figura del espejo deformante), existe en *Los amantes del Círculo Polar* por el simple hecho de que la misma realidad no es igual para Ana que para Otto, y por lo tanto, el espectador se encuentra con escenas repetidas aunque nunca idénticas. La realidad es una, pero en la película los amantes la duplican y la modifican. La aparición del Otro en este filme se centra en estos enfoques diferenciados sobre unos mismos acontecimientos. Así lo explica el realizador: “Hay una primera esfera, que contiene toda la historia, (...) y luego hay dos esferas más, que son las guías narrativas, vividas respectivamente por cada uno de ellos. (...) Cada uno rescata de su recuerdo aquello que le ha impactado más o la forma en cómo la vivió. Por eso hay situaciones y hechos que cuentan los dos, pero de manera diferente”¹⁶. Las esferas, los círculos de la vida de Ana y Otto a los que se refiere Medem giran dentro de una misma órbita, que sería la realidad, pero ésta es vivida y narrada de distinta manera.

La duplicidad de los puntos de vista es remarcada con sucesivos detalles que van incidiendo en que todo en el filme sea dual y como en todas las obras de Medem, estos elementos encajan gracias a la casualidad y el azar. En primer lugar, los nombres de los protagonistas, Ana y Otto, son capicúa (*sic*), por lo que su naturaleza es doble (se pueden leer dos veces de la

16. HEREDERO, Carlos F., *op. cit.*, pp. 582-583.

misma forma en ambos sentidos) y al mismo tiempo unitaria (el nombre es el mismo). *Los amantes del Círculo Polar* está estructurada alrededor de la figura del palíndromo (aplicable también al apellido del director, Medem) y como bien ha señalado Jordi Costa “revela un interesante secreto acerca del funcionamiento interno de los palíndromos: cuando uno efectúa la lectura de vuelta (de derecha a izquierda) es, necesariamente, más sabio que cuando ha leído la palabra por primera vez (de izquierda a derecha)”¹⁷. Segundo, las relaciones creadas entre los protagonistas a fuerza de casualidades: el primer encuentro de los protagonistas siendo niños, su posterior doble naturaleza de hermanastros y amantes, el origen del nombre de Otto tendrá sus consecuencias en el devenir de la historia, etcétera.

Todos estos elementos devienen de nuevo en una incesante búsqueda de identidad por parte de Ana y Otto. Para conseguirlo Medem utiliza la “metáfora del amor eterno” simbolizada por el sol de la medianoche del Círculo Polar. Si antes hemos visto que los personajes se valían del doble para conseguir la felicidad (cfr. en *La ardilla roja* la existencia del artificio Lisa les proporciona a los protagonistas un cimiento sobre el que sustentar su vida falseada), Ana y Otto persiguen un lugar donde sus voces se encuentren para siempre. En el Círculo Polar buscarán el espacio y el tiempo únicos que hasta entonces era doble, pero incluso allí su destino estará dividido e impregnado de muerte¹⁸.

Por consiguiente, en *Los amantes del Círculo Polar* la dualidad aparece en la estructura de la narración, y mediante las figuras del círculo, el palíndromo o el ideal del amor eterno la tragedia de los amantes es contada como si la estuviéramos observando a través de un espejo que nos devuelve siempre una imagen deformada de la realidad. En su siguiente trabajo, Medem volverá a recurrir a esta alteración del relato y de la realidad, pero incluyendo las distintas formas del doble que ya percibimos en sus primeros filmes.

1.5. Lucía y el sexo

Según Medem, *Lucía y el sexo* surge del final trágico de *Los amantes del Círculo Polar*: “Es el resultado de una huida. En un momento (...) resucité a la Ana de *Los amantes...* y la convertí en Lucía. Ella surge de la muerte a la

17. COSTA, Jordi, “*Los amantes del Círculo Polar*”, en *Nuevo Fotogramas*, Barcelona, núm. 1859, septiembre 1998, p. 14.

18. La ambigüedad del final es reflejada en los dos últimos episodios, “Los ojos de Ana” y “Otto en los ojos de Ana”, que han sido interpretados desde diversos enfoques (véase FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, “Julio Medem. El cine del azar”, en *Dirigido por...*, Barcelona, núm. 304, septiembre 2001, pp. 55-56 y RODRÍGUEZ, María Pilar, *op. cit.*, pp. 97-98). Observamos que la inversión de la lógica en estos dos finales, al situar primero la ensoñación “irreal” de Ana y luego la muerte “real” de ésta, rompe por su base el cimiento de las leyes de la narrativa tradicional. El permanente cuestionamiento de la representación es una característica habitual en Medem y si en *Los amantes del Círculo Polar* resulta obvio, será en *Lucía y el sexo* donde alcance su grado máximo.

vida porque yo necesitaba que la película fuese muy positiva, revitalizadora y eufórica”¹⁹. Una huida hacia un mundo narrativo más complejo, donde la realidad y la ficción se mezclan de forma imperceptible. En el rompecabezas llamado *Lucía y el sexo* los personajes no saben muy bien el terreno por el que transitan; el tiempo y el espacio se construyen alrededor de una idea que recorre gran parte del film, la ambigüedad y la relatividad de todo, tanto de la ficción como de la realidad. Hay momentos en que la ficción es condicionada por lo real, pero lo real está estrechamente vinculado a la fantasía de la historia. En cierto sentido, *Lucía y el sexo* plantea ciertas cuestiones que hemos visto en otros filmes últimamente: ¿Es lo que veo real?, ¿Puede la ficción tener un poder subyugador tan grande que me haga olvidar el mundo real? Pensamos en realizaciones recientes como *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Larry Wachowski, 1999), *Memento* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000), *eXistenZ*, (*eXistenZ*, David Cronenberg, 1999), *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) o *En la boca del miedo* (*In the Mouth of Madness*, John Carpenter, 1995).

Sin embargo, no es intención de Medem cuestionarse la esencia filosófica de su historia que, por contra, es el punto principal en las películas antes citadas. Su interés se centra en los personajes y en los sentimientos que de ellos emanan. El tema no es baladí, y plantear el controvertido asunto de las relaciones de pareja es un tema actual, interesante y muy acorde con el mundo que Medem ha creado desde su cortometraje más primerizo, *Patas en la cabeza* (Julio Medem, 1985). A pesar de ello, no creemos que las ideas creativas que plantea la vulneración de las reglas de construcción de una ficción encajen demasiado con esos otros elementos más terrenos que, en último término, son el motor argumental de *Lucía y el sexo* (la pareja, el amor, el sexo).

La parte más creativa del filme y la más relacionada con el tema del doble es la imbricación entre realidad y ficción de la cual ya hemos visto alguna aproximación en *La ardilla roja* y en *Los amantes del Círculo Polar*. Los personajes de *Lucía y el sexo* viven a caballo entre un mundo real y otro ficticio, ambos dirigidos por la batuta del escritor, del autor de ficciones, Lorenzo (Tristán Ulloa). Las historias que vemos representadas son trasuntos de los libros escritos por él, y por ello Medem emplea la idea de la sugestión para referirse a su película²⁰. De todos los personajes que vemos, es Lucía, su ávida lectora, quien más experimenta dicho poder sugestivo, pero la confusión con la ficción se lleva a tal extremo que el escritor se convertirá en protagonista de sus propias ficciones, un recurso empleado de forma similar por numerosos escritores del siglo XX (cfr. el Frank Kafka de *El castillo* o *El proceso*, el Ernesto Sabato de *Abaddón el exterminador*, Fernando Pessoa, José Luis Borges, Julio Cortázar, ...). Este tipo de álter

19. REVIRIEGO, Carlos, entrevista en *El Cultural* de *El Mundo*, Madrid, 11-17 julio, 2001, p. 42.

20. MEDEM, Julio, “Huida y sugestión” (prólogo) en *Lucía y el sexo. Guión cinematográfico original*, Madrid, Ocho y Medio, 2001, pp. 7-12.

ego nos devuelve al terreno del doble, porque Lorenzo, al escribir las ficciones y luego, al ocurrir éstas, dobla los acontecimientos. Y como vemos, en estas dos clases de hechos (imaginados y concretados) se incluye él mismo como protagonista o hace que Lucía las protagonice. Lo más llamativo es que esta mezcla de ficción y realidad es ajena a los personajes y ellos no son conscientes de su doble naturaleza. Al no cuestionarse su esencia verdadera, ni Lucía ni Lorenzo tienen un dilema al vivir entre dos mundos (lo que sí es el centro de atención de las películas citadas al principio), pero sí buscan su propia identidad valiéndose de nuevo de uno de los elementos más recurrentes en el cine de Medem, el amor. Como bien señala el realizador, la relación de pareja bajo el signo del amor es lo que les da “su derecho a existir”. Y sin embargo esta existencia es dual, porque se mueven por dos estructuras (realidad y ficción) cuyos límites son difusos e imperceptibles.

En suma, podemos concluir que la identidad de los protagonistas de *Lucía y el sexo* se encuentra en una vida con amor, sea ésta real o ficticia. Lorenzo y Lucía duplican su existencia (y la de los demás personajes) en las ficciones del primero, pero no les importa ser dobles de ellos mismos, mientras sigan viviendo con amor. Lorenzo y Lucía prolongan la búsqueda de Ana y Otto de *Los amantes del Círculo Polar* por conseguir la identidad a través del amor y esta singladura la encontramos, por extensión, en las demás parejas de su filmografía: Peru y Cristina en *Vacas*, Jota y Lisa en *La ardilla roja*, Ángel y Mari (y Ángela) en *Tierra*. Por consiguiente, la consistencia del individuo, aún a riesgo de morir, debe pasar inexorablemente por el camino de la duplicación en el mundo de Julio Medem, que toma los diversos aspectos que hemos apreciado en sus obras.

2. UNA NARRACIÓN SINGULAR. EL TIEMPO FÍLMICO EN MEDEM

Uno de los elementos que más suele sorprender de las películas de Medem es su particular forma de tratar las historias que cuenta. No debemos olvidar que él mismo es el guionista de sus cinco películas y de todos sus cortometrajes y medimetrajes. El mundo imaginario de Julio Medem tiene muchos elementos de unión, y precisamente uno de ellos es el **modo de narrar**. Es de gran importancia para la articulación de una obra que sea reconocible en todos sus aspectos y en Medem, además de sus historias originales, vemos que una de las causas por las que reconocemos cada una de sus películas es el interesante y complejo entramado narrativo que contienen.

El realizador guipuzcoano es uno de los cada vez más escasos creadores que da importancia al montaje creativo a través de imágenes poderosas. Éstas no se suceden sin más, siendo explicativas de lo que acontece argumentalmente, él siempre intenta crear una emoción, un sentimiento desde lo visual, existe una “esforzada voluntad por narrar en imágenes”²¹. Como bien apunta Carlos Heredero, Medem es “un creador de imágenes intensas y

21. FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás, *op. cit.*, p. 49.

atmósferas complejas, más volcado sobre la visualización de las emociones que sobre la dramaturgia de la narración”²².

El mundo de Medem es, por lo tanto, más visual y emocional que narrativo. Así lo explica en la entrevista con Heredero:

“(…) parto siempre de una imagen. No parto de una idea, ni de un discurso, sino de una imagen que está muy interiorizada, pero que surge de una manera estrictamente formal. (...) Esa imagen crea ya, de antemano, una atmósfera, una campana en la que me sumerjo, y de ahí, poco a poco, van saliendo cosas, en ocasiones algo caprichosas, pero también muy fascinantes y con mucha capacidad de seducción. (...) Intento que al espectador le suceda lo mismo que a mí: que primero se sienta seducido de forma totalmente irracional, que se sienta atraído emocionalmente por lo que está viendo y que, una vez situado dentro de la historia en términos emocionales, empiece a pensar y a ver las ideas. Me muevo en el terreno de las sugerencias: voy encontrando destellos y después los organizo, así que el discurso lo construyo después. (...) Yo cuento una historia para conseguir entrar, a través de ella, en el territorio donde nace esa misma historia”²³.

Tomando la última frase, que parece expresada por el Lorenzo de *Lucía y el sexo*, el mundo de Medem sitúa en segundo plano las historias que cuenta y da prioridad al plano visual y a la emoción surgida desde éste para realizar sus filmes. Sin juzgar estas ideas particulares sobre la contemplación del cine, es importante que para Medem las imágenes lleven a la historia y no viceversa. La forma cobra protagonismo en sus filmes y de “ese magma formal tiene que surgir la historia” por lo que, para el realizador, es bastante duro poner en imágenes lo que su imaginación ha inventado. El cine es un medio de expresión, por ende, imperfecto, y por eso Medem da tanta importancia al guión (“en un guión deben estar ya las imágenes”), porque así en el rodaje podrá verter gran parte de los aspectos visuales imaginados. De todas formas, no siempre el resultado obtenido es el esperado y por ello el proceso de creación de sus películas va transformando el resultado final.

Sabiendo la importancia que el director da al significado de sus imágenes es lógico que el proceso de edición sea uno de los puntos clave en su trabajo. A pesar de tener muy claro lo que quiere reflejar sobre la pantalla, el montaje es otro escalón de creatividad y en ella la película vuelve a transformarse: “Generalmente, al planificar tengo ya muy presente cómo voy a montar después esos planos, pero luego, en la moviola, siempre descubres cosas nuevas, siempre puedes sacarle algo más de punta a determinadas imágenes”²⁴.

De nuevo advertimos que el discurso azaroso de los filmes de Medem no se centra únicamente en lo que vemos en la pantalla, también durante el proceso creativo tiene un protagonismo destacable. La confección de emo-

22. HEREDERO, Carlos F., *op. cit.*, p. 549.

23. *Ibíd.*, pp. 561-563.

24. *Ibíd.*, p. 566.

ciones ligadas a un montaje específico de imágenes se convierte en un punto esencial en la creatividad y por ello la capacidad visual característica en Medem se complementa con su labor de montador²⁵.

Otro rasgo que desvela la narrativa medemiana, relacionado con su forma de entender el montaje, es el uso de las elipsis. Elidir escenas que no son importantes para conseguir fluidez y significado en el relato es algo que el director ha hecho desde el principio de su carrera. La opción de Medem se centra en unas elipsis muy personales, no siempre eliminando lo que podríamos considerar lógico (a veces la artificiosidad de algunos diálogos salta a la vista), pero sí da un ritmo muy personal a sus escenas. Incluso su forma de narrar ha pasado de ser cronológicamente lineal (sus cortometrajes, *Vacas*, *La ardilla roja* y *Tierra* son, a pesar de pequeños insertos en forma de *flashback*, ejemplo de ello) a complicarse y hacer saltos en el tiempo narrativo de forma continua y a veces difícil de asimilar. A este último caso de narración compleja pertenecen sus dos últimas realizaciones, *Los amantes del Círculo Polar* y *Lucía y el sexo*, a las cuales nos acercaremos.

La posibilidad narrativa de contar la misma historia desde enfoques divergentes permite a Medem en *Los amantes...* jugar con el tiempo de las escenas, cambiando el ritmo de la historia allí donde más se adecua a sus necesidades. Ana y Otto son los narradores de la película, pero sus vivencias sobre los mismos hechos son diversas y por ello las vamos viendo repetidas, sin que esto signifique que lo que veamos sea lo mismo. Volviendo a la forma de utilizar las elipsis, observamos que la narración sólo se centra en los momentos importantes para los amantes, eludiendo temas que a Medem parecen banales como los de la vida cotidiana. No es el director vasco un indagador de lo cotidiano y por ello no nos encontraremos nunca en sus imágenes con escenas rutinarias que reflejen la visión directa de la realidad. Para él, como lo era para Cortázar, la vida es un campo de pruebas en el que el artista o el escritor escoge al azar una serie de elementos sobre los que crear sus fabulaciones fantásticas. En la realidad se elude la lógica de lo cotidiano, a través de la imaginación, y así se crea ese mundo superrealista en el que habitan las imágenes de Julio Medem.

La complejidad narrativa de *Los amantes...* la encontramos en grado mayor en su última realización, *Lucía y el sexo*. En ella, Medem da un paso importante en la construcción del relato ya que, además de los constantes saltos temporales de la historia, o de la forma de optar por un tipo de elipsis significativa, es la naturaleza misma de la narración la que se cuestiona, como ya adelantamos al referirnos al doble. La intención de subvertir las leyes lógicas de una narración tipificada obliga al director a romper constantemente la continuidad de la misma, y si en *Tierra* teníamos 79 secuencias, *Lucía y el sexo* se compartimenta en 152 (en el guión, porque en el montaje

25. El teórico Marcel Martin asevera que el **montaje expresivo** “no es un medio sino un fin” y que “consigue expresar por sí mismo –por el choque de dos imágenes– un sentimiento o una idea”. La idea creativa de Medem sobre la naturaleza del fragmento y su aplicación parece seguir las directrices marcadas entre otros por los cineastas soviéticos.

final, tras diecinueve versiones, Medem borró algunas secuencias rodadas y cambió su disposición).

Las películas del realizador donostiarra han sido constantes en una estructura narrativa basada en los saltos temporales y en las elipsis originales, todo ello remarcado por un montaje expresivo. Sin embargo, la creciente complejidad y confusión de sus historias, sobre todo de su último filme, carece de una cohesión interna suficiente para su comprensión eficaz. De todas formas, el paso hacia una obra madura, en la que el armazón narrativo sea tan creativo como el universo visual es esperable en Julio Medem. El mundo propio del director al que aludía al principio de este escrito ha sido cimentado sobre una base cinematográfica importante y sólo falta que el edificio que se construya con los años (los cinco primeros peldaños han levantado un interesante esqueleto) pueda tener una consistencia suficiente para que podamos deleitarnos con su contemplación. Las comparaciones con otros directores pueden parecer en principio exageradas, pero no creo que lo que el realizador de *Vacas* quiere expresar con sus películas esté tan lejos de lo que al final consiguieron directores como Andrei Tarkovski o Krzysztof Kieślowski. En último término es siempre el tiempo el que da o quita la razón a las propuestas artísticas, y quién sabe, Julio Medem podría acabar “esculpiendo en el tiempo”.