

ABSTRACT

EL ENIGMA DE MEDEM: ESPACIO, GÉNERO Y DESDOBLAMIENTO EN *VACAS*

by Tanya Romero-González

The present study examines and interprets Julio Medem's film *Vacas* (1992), his first contribution to the Spanish cinematographic scene as a filmmaker. In this film Medem conveys a message imbricated in a filmic text pregnant in visual and artistic beauty as well as deep meaning. In order to elucidate the enigma posed by *Vacas*, I will conduct my analysis following a narrative thread revolving around three topics. Firstly, I will explore the dialectics of space established in the film by reviewing the diverse forms in which nature and its surroundings are exploited as audiovisual symbols. Secondly, I will expose the subversion of gender roles and des(cons)truction of identity that Medem weaves into the film. Finally, I will expand Medem's challenging of the limits of the self by investigating his inclusion of *doppelgängers* in addition to the specular quality of his characters.

EL ENIGMA DE MEDEM:
ESPACIO, GÉNERO Y DESDOBLAMIENTO EN VACAS

A Thesis

Submitted to the
Faculty of Miami University
in partial fulfillment of
the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of Spanish and Portuguese
by
Tanya Romero-González
Miami University
Oxford, Ohio
2009

Advisor_____

Dr. José Domínguez-Búrdalo

Reader_____

Dr. Charles Ganelin

Reader_____

Dr. Kerry Hegarty

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	1
2. LA DIALÉCTICA DEL ESPACIO	9
2.1. Introducción: El poder simbólico del bosque	9
2.2. “La tierra come y luego hace la digestión”: La violencia, la locura y el agujero encendido	12
2.3. “Quiero irme de aquí”: La ausencia-presencia de la ciudad	14
2.4. “Los niños con sus madres, al caserío, los demás al bosque”: La estructura social vasca	17
2.5. “El hacha se lleva en la sangre”: La sangre, la muerte y la historia en el bosque	19
3. LA IDENTIDAD GENÉRICA	24
3.1. Introducción: La des(cons)trucción identitaria	24
3.2. “Yo sin mi cámara no soy nadie”: La recepción ambivalente del cine de autor	24
3.3. “Mata alguno antes de morir”: La dialéctica entre lo masculino y lo femenino	25
3.4. “¡Déjame dormir contigo!”: El deseo mimético y el incesto	27
3.5. “Me puede mirar todo lo que quiera”: El poder de la mirada	29
3.6. “No me gusta cómo me miráis”: La mirada patriarcal	31
3.7. “Lo pienso yo sola”: La agencia femenina	33
4. EL DESDOBLAMIENTO	34
4.1. Introducción: El concepto del doble	34
4.2. “Siempre que quiero pensar en alguien pienso en ti”: el juego del doble y la atracción sexual	36
4.3. “Nosotras también; ya lo ves”: La desvinculación femenina del doble masculino	38
4.4. “Es nieto de dos carlistas”: El doble como vía de escape	39
4.5. “Querida Cristina”: El desdoblamiento femenino	40
5. CONCLUSIÓN	42
6. OBRAS CITADAS	48

DEDICATORIA

A Lucía: bienvenida.

A mi familia: por todo.

A Martín: en la salud y en la enfermedad,
en la pobreza y en la riqueza,
cuando haga frío o calor.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a los miembros de mi comité toda la ayuda que me han proporcionado, que se extiende más allá del proceso de revisión y creación de estas páginas. Quiero transmitir mis agradecimientos al Dr. Ganelin no sólo por sus comentarios, sino también por la inspiración crítica y pedagógica de la que pude ser partícipe al asistir a los cursos impartidos por él. Asimismo, en su papel de director del Departamento de español y portugués de Miami University siempre fue una figura energética y accesible a la que acudir. Gracias. A la Dra. Kerry Hegarty tengo que agradecerle sus conocimientos, que contribuyeron a mi perspectiva sobre el análisis fílmico. En su seminario sobre cine mexicano aprendí a mirar a la pantalla con ojo crítico sin dejar de disfrutar como espectadora. Gracias. Al Dr. José Domínguez-Búrdalo, mi director de tesis, tengo casi demasiadas cosas que agradecerle. En primer lugar, como director de estudiantes graduados en el Departamento de español y portugués, me proporcionó la oportunidad de realizar el programa de máster en Miami University, una experiencia que nunca olvidaré. Asimismo, propició mi reencuentro con un viejo conocido (Medem). En las clases y conversaciones que hemos mantenido en los dos últimos años no he podido dejar de maravillarme por sus vastos conocimientos literarios y cinematográficos y su capacidad para motivar el diálogo y el pensamiento crítico. Gracias.

Otras personas que me han motivado académica y personalmente durante mi estancia en Miami University han sido imprescindibles para la consecución de esta tesis. Mi agradecimiento está dirigido a todos los miembros del departamento sin excepción, aunque me gustaría mencionar a tres personas en particular. La Dra. Eva Rodríguez González me ha enseñado más de lo que pueda enumerar pero, sobre todo, me ha proporcionado consejo y apoyo en todo momento. Gracias por tener la puerta siempre abierta. Bohumira Smidakova y Martín Kane, como camaradas de máster, vida y mudanzas, me han ayudado más de lo que puedan saber. Igual que aquéllas que desde la distancia (Estefanía Lima Tirado y la Dra. Teresa Marqués Aguado) siempre han estado presentes en mi pensamiento. Gracias. Finalmente, no puedo dejar de mencionar al Dr. José Ramón Díaz Fernández, de la Universidad de Málaga, ya que a él le debo, entre otras cosas, mi primer encuentro académico con el cine. Gracias.

1. INTRODUCCIÓN

La historia de la creación fílmica española ha estado llena de altibajos y, en determinadas etapas, la producción cinematográfica se ha convertido en un camino laberíntico y tortuoso. A pesar de los obstáculos encontrados, el cine español, tal y como observa José Luis Borau, “never lost its momentum” (xvii) y su realización, independientemente del éxito experimentado, ha sido continua. No obstante, Borau se lamenta de que “even today it is still a cinema, despite a few outstanding films (...) [that] remains unknown to mass audiences” (xvii). En este sentido, Marsha Kinder se refiere a “the dire crisis” que el cine español experimenta a comienzos de la última década del siglo XX (441). Es precisamente en este momento cuando irrumpe en la escena cinematográfica Julio Medem con su primer largometraje, *Vacas* (1992), insuflando nuevos aires en el ambiente cargado que se respiraba en la cinematografía española.¹ Medem establece, ya desde su ópera prima, un estilo personal y artístico que puede considerarse sucesor —teniendo en cuenta las disonancias estilísticas entre ellos— de directores como Víctor Erice.² En el presente trabajo exploramos la relación existente entre el espacio natural, que se erige como marco referencial en *Vacas*, y otros aspectos, tales como las relaciones de género y el desdoblamiento. Aunque nos centraremos en el primer largometraje del director, resulta inevitable referirse a otras obras del realizador, que presenta al mismo tiempo una continuidad y evolución que se encuentran en una armónica consonancia.

¹ En esta línea, Jo Evans destaca la importancia y el éxito del filme medemiano: “[I]ts success marked the rebirth of Spanish film, a rebirth that would take on gradual momentum from the mid-1990s onwards and that would finally turn international attention not just to male directors like Médem and Bajo Ulloa but, for the first time, to a generation of new women directors like Icíar Bollaín and Isabel Coixet” (137). La película, por tanto, representa un punto de inflexión en varios aspectos.

² El influjo de Víctor Erice sobre Medem resulta trascendental para la carrera de éste último, puesto que la película de Erice, *El espíritu de la colmena* (1973), tuvo un profundo efecto y motivación artística para Medem, tal y como él mismo explica en una entrevista con Carlos F. Heredero: “La gran sacudida me llega cuando veo *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice. Me produjo un *shock* enorme y me hizo plantearme, de hecho, lo que realmente quería ser (...) caló muy hondo en mi interior. Me fascinó descubrir que en la línea armónica de sus imágenes había un agujero misterioso y lúgubre, pero también dulce y cálido. Yo quería meterme ahí para crear realidades que estuvieran perforadas, mundos nacidos de la realidad, pero con un hueco por el que te puedas ir” (*Espejo de miradas* 554). De las palabras de Medem traspira, además, su credo artístico, que se reflejará en la temática que exploraremos en las siguientes páginas.

Antes de adentrarnos en el análisis de una obra tan particular, resulta conveniente ahondar en la trayectoria del director, sus motivaciones e ideas, así como en la recepción crítica de su obra. La filmografía de Medem destacó desde sus comienzos por su mirada personal y lo innovador de sus propuestas. Tal y como señala María Pilar Rodríguez, “Medem ha sido definido una y otra vez como el cineasta de la subjetividad” (75). Esta cualidad se destaca no sólo en la temática de sus proyectos sino también en los distintivos planos y técnicas fílmicas que proporcionan a sus películas un singular sello. Entre los mecanismos que el director emplea, destaca especialmente el uso de la cámara subjetiva. Este tipo de técnica cinematográfica se ha convertido en uno de los rasgos identificativos de Medem y, consecuentemente, ha sido comentada con frecuencia y diversidad de opiniones. Para algunos se trata de un “eccentric camera placement” (Smith, “*Chaotic Ana*” 30), mientras que, para otros, este tipo de toma “construye una obra que invita a la reflexión y que proporciona placeres visuales e intelectuales a un tiempo” (Rodríguez 87).³ La misma confrontación valorativa es ofrecida por otros críticos, que ahondan en la posible intencionalidad que subyace a esta práctica. Por una parte, Alfredo Martínez Expósito destaca el “efecto surrealista” de la cámara subjetiva (122) y, por otra, Jay Beck, localiza los puntos de vista utilizados y les dota de un poder subversivo:

By shifting point-of-view from the characters in the films to animate and inanimate objects (cows, squirrels, jukeboxes, woodlice, flying axes, paper airplanes, etc.), he radically restructures the visual regime of “looking” and offers a critique of the male-centered “gaze” prevalent in Western filmmaking. (159)

La cámara subjetiva se perfila como uno de los sellos representativos de la filmografía de Medem y, como se deduce de los comentarios aquí incluidos, contribuye al carácter desafiante de la cinematografía del director, favoreciendo al efecto de conmoción y emoción que Medem intenta conseguir.⁴

³ Medem expone de manera explícita su opinión en lo concerniente a esta característica: “Por muy afectados y formales que a cierta gente le puedan parecer mis planos, éstos no obedecen sino al intento, muy sincero por mi parte, de extraer el máximo de lo que estoy contando y de este territorio indefinido del subconsciente; en definitiva, de enriquecer la película” (cit. en Heredero *Espejo de miradas* 563). Medem se ve continuamente obligado a justificar y defender su postura, una constante que parece inherente a la vertiente creativa.

⁴ Christian Metz describe la utilidad e importancia de los cambios en el posicionamiento de la cámara de la siguiente forma: “Los encuadres habituales terminan por parecer no-encuadres: abarco la mirada del cineasta (sin la cual no habría posibilidad de cine alguno), pero mi consciente no lo tiene muy en cuenta. El ángulo

Otro aspecto interesante del carácter de Medem que resulta relevante considerar antes de adentrarnos en el mundo del director, está constituido por la versatilidad creativa del donostiarra. A pesar de que el cine es su vehículo de expresión artística primordial, la esfera literaria representa el medio de configuración que precede a la traslación de un relato escrito a imágenes. Por lo tanto, aunque el punto de partida para las historias de Medem suele ser una imagen, el mismo director escribe el guión de modo que ambos medios, tanto el literario como el cinematográfico, queden vinculados.⁵ A este respecto, Saeyie Park comenta que “Medem mantiene un equilibrio entre escritura y realización con lo que ha logrado la etiqueta de autor sobre la de director”, mientras que Rob Stone, a lo largo de su libro sobre el cineasta, se refiere a Medem continuamente como “writer-director”.⁶ A ilación de esta idea, podemos ahondar en la interrelación que vincula ambas disciplinas. Tanto el medio literario como el cinematográfico presentan una serie de elementos comunes, si bien se consideran vehículos de expresión distintos. Una de las características esenciales del medio cinematográfico consiste en reflejar en la pantalla un mundo ficticio análogo al que un escritor plasma en la página. No obstante, de manera similar al caso literario, la fantasía evocada no se constriñe ni a la página ni a los límites de una pantalla, sino que sugiere un mundo inabarcable para el ojo humano. Así, Keith Cohen se refiere a esta habilidad expansiva del espacio audiovisual:

Each photogram presents a set of spatial configuration composed of terms of the frame, yet the film projects, as it moves from reel to reel, a fluid,

extraño me despierta y me informa (como una cura) de lo que yo sabía. Y después exige que mi mirada, por un instante, ponga fin a su libre vagabundeo a través de la pantalla, y la cruce siguiendo unas líneas de fuerza muy concretas que me son impuestas. Así, será el *emplazamiento* de mi propia presencia-ausencia en la película el que por un momento se me vuelva directamente sensible, por el simple hecho de haber cambiado”. Las palabras de Metz son aplicables a la técnica cinematográfica de Medem, puesto que describen a la perfección el objetivo del *modus operandi* del director.

⁵ En la entrevista en que se le pregunta a Medem acerca de esta forma de concepción fílmica el director responde que, en el caso de *Vacas*, por ejemplo, esta imagen primitiva es el hacha, “[l]a imagen de un *aizkolari* lanzando con furia su hacha contra el bosque” (cit. en Angulo y Rebordinos 191). De forma similar, en el proceso de creación de *El espíritu de la colmena*, Erice rememora la concepción del argumento principal de la película, basado en un fotograma de la película de James Whale, *El doctor Frankenstein* (1931): “Una mañana, al contemplar una vez más ese fotograma, sentí que allí estaba contenido todo” (cit. en Rubio et al. 141). En este sentido, ambos directores y guionistas conciben su película a partir de una imagen evocadora.

⁶ Una vez más, los detractores del cineasta ven en esta cualidad otro frente por el que atacar la obra medemiana: “[E]l guionista Medem está muy por debajo del filmador Medem” (Fernández-Santos). Resulta curioso que el mismo director asevere precisamente lo contrario: “yo me considero mejor guionista que director” (cit. en Heredero *Espejo de miradas* 565).

developing space; it is constantly alluding to the space outside the frame. (62)

Esta concepción ilimitada del medio cinematográfico permite a autores como Medem explorar y expandir sus horizontes de forma continua. Íntimamente ligada a esta característica se encuentra la consideración unánime de Medem como poeta cinematográfico, así como su posicionamiento dentro del cine de autor. No obstante, esta impronta, que ha sido elogiada en diversidad de medios, le ha valido una reacción negativa por parte de un sector de la crítica que suele ensañarse de forma un tanto desmedida con el estilo del director. Así, Ángel Fernández-Santos publica su reseña sobre *Lucía y el sexo* (2001) bajo el título de “Un exceso de autoría” donde, a pesar de reconocer alguna de las cualidades del director, destaca principalmente las “torpezas” del filme. De forma similar, Carlos Bonfil se refiere a la destreza poética de Medem de forma negativa: “La acumulación de símbolos y metáforas derivan en un lirismo atosigante”. No obstante, la avalancha de críticas más dura tuvo lugar tras el estreno de su película documental, *La pelota vasca* (2003).⁷ Hasta tal extremo llegaron las acusaciones y los insultos, que Medem se vio obligado a escribir una carta abierta en su defensa. Por último, las reseñas a su último largometraje, *Caótica Ana* (2007), han llevado al director a reconsiderar su cine,⁸ que ha experimentado un cambio radical, embarcándose en dos proyectos totalmente ajenos a su acostumbrado proceso creativo.⁹ Con respecto a la polarización crítica que existe entre aquellos que elogian el talento del director y los que arremeten contra él, cabe señalar la divergente recepción que la obra del donostiarra ha tenido en territorio nacional en contraposición al internacional, donde las películas de Medem suelen

⁷ A pesar de que *La pelota vasca* se trata de un documental en el que prima una visión política del denominado *problema vasco* y no de un trabajo de ficción, cabe mencionar que, especialmente en el caso de Medem, “las fronteras [son] cada día más porosas entre la ficción y el documental” (Heredero “Miradas con horizontes” 11).

⁸ La siguiente declaración de Medem en un reportaje periodístico plasma la profunda frustración del director y su incompreensión ante los desmesurados ataques a los que su persona y su obra han tenido que hacer frente: “‘Tengo que asumir que mi película no guste, estoy acostumbrado a ello y no me preocupa. Pero sí recibo mal las agresiones y esta agresión ha sido muy fuerte. Ha habido gente que se ha vuelto loca contra mí, han dicho cosas muy duras. Ciertos jueces, que no son muchos pero tampoco pocos, han entrado muy fuerte con la intención de machacarme.’ ¿Con el término jueces se refiere a los críticos? ‘Sí, y ciertos comentaristas de prensa. Lo que me ha pasado no me lo esperaba. Uno se puede esperar de todo, pero en el fondo hay una parte de ti que no quiere esperar lo negativo y yo no me podía imaginar el juicio sumarísimo al que he sido sometido, después de lo que pasé con *La pelota vasca*’” (García).

⁹ En el reportaje de *El País*, Rocío García recoge los dos títulos de estas obras: *Pericles y Aspasia* y *Habitación en Roma*. Medem limitará su papel a dirigir estas películas, al contrario del resto de sus obras, en las que es también el creador —y en ocasiones productor— de las historias que traslada a la pantalla.

ser acogidas con entusiasmo por parte de la crítica.¹⁰ Tras lo expuesto anteriormente, es evidente la relevancia y el impacto que ha tenido la crítica en el universo de Medem. De esta polémica transpira la genialidad, en ocasiones malentendida, del director ya que, como argumenta Beck al referirse a dos de los directores españoles contemporáneos más prominentes, “in this critical discomfort lies the secret to the success of Medem and Almodóvar’s films” (149).

Además de tener en cuenta la recepción crítica, la teoría cinematográfica y las diversas técnicas fílmicas empleadas, nuestro marco teórico se expandirá bajo un punto de vista caleidoscópico y ecléctico que tiene en cuenta desde teorías psicoanalíticas y feministas hasta los rasgos modernistas que caracterizan la obra de Medem. Si bien la crítica unánimemente proclama que el cineasta se adhiere a los preceptos posmodernistas, bajo nuestro punto de vista, Medem se incardinaria en la práctica modernista.¹¹ A pesar del ‘pos’ que distancia y separa ambas teorías, al mismo tiempo, éstas comparten una serie de rasgos que propicia la confusión. Estas similitudes son apuntadas por K. M. Newton: “postmodernism differs from modernism despite various common features, such as the use of pastiche, fragmentariness, a rejection of realist conventions” (266). Bajo nuestro punto de vista, *Vacas* favorece una lectura modernista frente a una interpretación posmodernista, dada la conceptualización de la película y sus características (est)éticas. El filme se encuentra claramente fragmentado y dividido en diversas secciones que se equiparan a distintos momentos en el tiempo. Esta linealidad dista mucho del rompecabezas posmodernista, por lo que permanecemos reticentes

¹⁰ Esta dualidad ha sido señalada por diversos críticos y, si tomamos como ejemplo una de las obras de Medem, estos desajustes entre la crítica se evidencian de manera particular. Heredero, al referirse a *La ardilla roja*, observa que “su reincidente éxito internacional choca, en España, con los recelos de un sector de la crítica, que le reprocha su tendencia a irse por las ramas en detrimento del relato” (*Espejo de miradas* 549). De forma similar, Paul Julian Smith declara que “*La ardilla roja*, panned by home critics, was extravagantly praised by the French and awarded the prize for best foreign feature in the Directors’ Fortnight at Cannes” (*Between Heaven and Earth* 23).

¹¹ A modo de muestra podemos citar a, por un lado, Rodríguez, que considera que tanto *Vacas* como *Los amantes del círculo polar* (1998) se adscribe al posmodernismo “ya que al ofrecer un texto que se cuestiona a sí mismo y que muestra los entresijos de su composición, nos impulsa a investigar los hechos presentados” (*Mundos en conflicto* 99-100). Por otro, Stone declara que “[f]or all its historical detail, therefore, *Vacas* exhibits a post-modernist sensibility in its parodic recycling of the conventions of the rural saga” (“Projections of Desire” 162). A pesar de que estas consideraciones no dejan de ser ciertas, a lo largo de nuestro estudio, proporcionaremos argumentos que harán inclinarse la balanza hacia el extremo modernista.

a utilizar esta corriente teórica.¹² Asimismo, la obra de Medem tiene como objetivo explorar y encontrar una verdad, una meta en clara consonancia con la teoría modernista. El director no niega la existencia de la verdad, como defienden los preceptos posmodernistas, sino que se adentra en un mundo imaginario donde poder buscar una verdad esencial. En este sentido, los personajes de Manuel, Peru y Cristina resultarán imprescindibles, tal y como expondremos a lo largo de nuestro trabajo. Otro aspecto que debemos valorar en cuanto a los aspectos formales y teóricos es la presencia subyacente de episodios y factores que rayan en el realismo mágico. Según la definición de Fernando Galván Reula este concepto “trata de expresar esa suerte de fusión de la realidad supuestamente ‘objetiva’ de la narración tradicional y el factor más fantástico, más inverosímil, sin el que ese retrato de la realidad parecería falso, mecánico, totalmente plano como la superficie de una fotografía” (79). La perspectiva muda de los ojos de las vacas filtra una realidad aparentemente real que, simultáneamente, deja traslucir tintes fantásticos. La aparente conexión entre Manuel y estos animales, el enigmático agujero en el bosque o el magnetismo incontenible entre Catalina e Ignacio, así como entre Peru y Cristina, está indicada en el filme por medio de una atmósfera de encantamiento. No es casual, por ende, que el propio Medem asevere en la memoria de *Vacas* que “[l]a vida es una ‘digestión mágica’” (cit. en Angulo y Rebordinos 126), invocando a un tiempo la quimérica y devoradora cualidad de la naturaleza.

En la obra de Medem prima el mundo natural, tal y como puede observarse incluso en los títulos de sus tres primeros filmes —*Vacas*, *La ardilla roja* (1993) y *Tierra* (1996). Este conjunto de películas proyecta el deseo de transmitir, por medio del arte cinematográfico, un mensaje imbricado en un texto fílmico lleno de belleza visual y artística.¹³ El cineasta, ya desde su infancia, cuando rodaba a escondidas con la cámara de superocho que su padre guardaba bajo llave, es consciente de la miríada de posibilidades que ofrecía ese objeto prohibido. Al mismo tiempo, estas escapadas nocturnas con su hermana Ana le permitían explorar de manera lúdica nuevos espacios antes desconocidos:

Encontraba allí un enigma que no sabía definir, pero que me fascinaba mucho, porque entendía que algo de mí se estaba trasladando a las imágenes y quería

¹² Incluso en películas que ofrecen un orden discontinuo como *Los amantes del círculo polar*, *Lucía y el sexo* o *Caótica Ana*, el cineasta ofrece un orden subyacente que permite al espectador recomponer la obra. El caso de la obra de Erice *El espíritu de la colmena* es muy similar al de Medem.

¹³ Los tres primeros largometrajes de Medem podrían considerarse una trilogía o tríptico. Las similitudes, continuaciones y cualidades estéticas que presentan estas obras podrían ser parte de un futuro estudio. Debido a las limitaciones de espacio del presente trabajo, nos centraremos en *Vacas*.

averiguar de qué se trataba. Descubrí que este juego me permitía convocar o ver algunos *sitios* imaginados, que me ayudaba a entrar en *lugares* o *atmósferas* a las que no tenía acceso en los laberintos de mi cabeza y que me seducían sin que yo supiera por qué. (cit. en Heredero *Espejo de miradas* 552, énfasis añadido)

De las palabras de Medem podemos deducir una concepción del cine basada en la transferencia de su mundo imaginario y misterioso a un espacio que, debido a su naturaleza recóndita, resulta desafiante sondear. De esta enigmática concepción del medio cinematográfico parte el cineasta, invitándonos a adentrarnos en su mente.¹⁴

Con el objetivo de abordar los entresijos que operan en la creación de este primer largometraje del director, nos dedicaremos a analizar una de las constantes que presenta la obra de Medem: la ubicación de sus historias en un espacio natural, erigido como ámbito primordial para desarrollar la narración y la vida de los personajes, marco que ejerce algo más que un papel referencial.¹⁵ De hecho, en *The Poetics of Space* Gaston Bachelard se encarga de examinar la relevancia fenomenológica del espacio, refiriéndose a la “*immensity of the forest*” (185).¹⁶ Así, exploraremos la importancia de lo que Medem denomina “este paisaje mágico e inquietante” (cit. en Angulo y Rebordinos 123) y realizaremos un análisis de las distintas formas en que se puede explotar esta ubicación natural como símbolo audiovisual. Al mismo tiempo, examinaremos, por una parte, la (in)visibilidad de la ciudad como espacio privilegiado en el cine contemporáneo y, por otra, la subdivisión del ámbito natural en el microcosmos representado por la dimensión del caserío donde se encuentra reproducida la sociedad vasca. Finalmente, dentro de este apartado, prestaremos especial

¹⁴ Esta falta de límites en lo que respecta a su intimidad mental es lo que convierte sus películas, en palabras de Martínez Expósito, en “verdaderos ensayos de psicología” (122). El subconsciente, fortaleza inexpugnable para otros, es expuesto en este caso en una obra que intenta desvelar un enigma.

¹⁵ Katherine Kovács destaca la relevancia de este aspecto de la cinematografía española: “In Spanish film, certain landscapes and locations recur with insistence. These are never idle backdrops: they occupy a privileged position in the cinematic narrative, rivalling, and sometimes even surpassing, character and plot in importance. (...) Landscape and setting occupy a central position in Spanish film because Spain's terrain and geography played a decisive role in shaping its history and in forging a sense of national identity” (17). En el caso de Medem, la naturaleza ejerce su influencia sobre los personajes que desarrollan su psicología e identidad en estos parajes.

¹⁶ Más adelante, Bachelard matiza que, en el caso de Baudelaire, “*immensity is an intimate dimension*” (194). Esta afirmación parece hecha a medida del propio Medem que, a un tiempo, explora la vastedad del universo y sus más recónditos pensamientos.

atención a la figura del *aizkolari* y la omnipresencia de la sangre como medios para denunciar la violencia y plasmar un fragmento de la historia de España.

En otro capítulo de nuestro trabajo, nos centraremos en las relaciones de género que se establecen en *Vacas*, donde se desarman las estructuras tradicionales, desde la identidad tradicional del autor hasta la polarización canónica entre lo masculino y lo femenino. Antonio Sánchez en su estudio sobre la figura femenina en los tres primeros largometrajes de Medem, asevera que “Medem’s representation of strong, independent women is paralleled by an often critical portrayal of men” (147). En nuestro análisis, ratificaremos esta perspectiva puesto que desvelaremos, por un lado, la crítica al sistema patriarcal y, por otro, expondremos los casos que sustentan la agencia femenina y el poder de la mirada que acompaña este influjo. Asimismo, expandiremos otros aspectos vinculados a la división de géneros, tales como las relaciones incestuosas y la circulación del deseo mimético, trasgrediendo, una vez más, los límites establecidos por una sociedad convencional.

Por último, nos adentraremos en la utilización del desdoblamiento en la obra de Medem y, para ello, emplearemos la noción del *doppelgänger* desarrollada formalmente por Otto Rank. Este concepto resulta transgresor debido a su capacidad para poner de relieve aquello que la sociedad oculta:

As a manifestation of a forbidden (sic) desire, of everything that is lost, hidden, or denied it points to the basis upon which cultural order rests, for it focuses on the possibility of disorder, that which lies outside the law, that which is outside the dominant value system. It is in this way that the double traces the unsaid and unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, made “absent”. It threatens to dissolve dominant structures, it points to or suggests the basis upon which the cultural order rests —the unified individual. (Živković 126)

De este modo, el desdoblamiento proporciona una vía para expresar, entre otros factores, la atracción sexual. En el caso de *Vacas* podemos observar que este recurso no sólo permite al doble femenino expresar su deseo hacia la figura masculina sino que, al mismo tiempo, le ofrece una oportunidad para desvincularse y buscar su propia identidad. Este es el caso de Cristina, la joven que logra trascender no sólo los límites identitarios sino también los temporales por medio de su relación epistolar con Peru, como veremos más adelante. Asimismo, la elección de Emma Suárez para interpretar a Cristina en su etapa adolescente y adulta resulta inspiradora para Medem, puesto que el director vuelve a recurrir a ella como protagonista en sus dos películas subsiguientes —*La ardilla Roja* y *Tierra*. Este rasgo apunta

a la naturaleza intertextual de la obra de Medem, cuyo elenco de actores se reitera en distintas películas, traspasando los límites fílmicos para transmutarse en distintos personajes. En *Vacas*, la multiplicidad interpretativa prolifera en el caso masculino, ya que diversos actores —Carmelo Gómez, Kandido Uranga y Karra Elejalde— representan a varias generaciones de personajes dentro de la película. Esta lúdica percepción del *doppelgänger* es empleada por Medem para penetrar la psique de sus personajes y ahondar en las relaciones que se establecen entre ellos. De esta forma, el desdoblamiento subraya, en algunos casos, los sentimientos incestuosos, el trauma del abandono y, al mismo tiempo, puede llegar a brindar una vía de escape vital.

A lo largo de las próximas líneas intentaremos abordar la ardua —y, al mismo tiempo, grata— labor que supone llevar a cabo un análisis fílmico en una obra tan compleja como *Vacas*. No obstante, acometemos este trabajo manteniendo presentes tanto la necesidad de su realización como las complejidades intrínsecas del proyecto. En relación a esta idea, Santos Zunzunegui transmite la obligación de embarcarse en este proceso: “[E]l análisis fílmico tiene que hacer cuentas con este objeto indescriptible [la película] y de alguna manera tratarlo como describible aún siendo conscientes de la dificultad de la tarea” (“Acerca del análisis fílmico” 53). A continuación, nos esforzaremos en definir y analizar una obra tan insondable como lo es *Vacas*.

2. LA DIALÉCTICA DEL ESPACIO

2.1. Introducción: El poder simbólico del bosque

La representación del bosque en el cine español ha experimentado una transformación importante, especialmente en el simbolismo que subyace a esta esfera cinematográfica. Esta mutación se debe, en gran medida, al contexto histórico en el que se incardinan estas películas: “In the decade since Franco's death, the woods have become the realm of magic and fantasy rather than resistance” (Kovács 41). De este modo, el ocaso del régimen franquista propicia el derrumbamiento de las constricciones que provocaban esta necesidad de rebeldía.¹⁷ No obstante, una vez superado el ambiente restrictivo de la dictadura, otros

¹⁷ De forma paralela, Beck apunta que “[u]nder Franco, cinematic depictions of the city were often shunned in favor of more rural and pastoral settings, emphasizing the ‘peaceful forest’ of the fascist ideology” (155). Esta divergencia en cuanto a la naturaleza de las obras de la época franquista —rebeldes para Kovács y cercanas al

desafíos pueden dificultar la tarea creativa, porque, a la problemática de encontrar un paraje adecuado, se suman otros aspectos de los que un rodaje en interiores se encuentra exento. En el caso de *Vacas* existe un reto añadido, dado que la intención de Medem es utilizar el bosque como dimensión donde ubicar un conflicto que se extiende más allá de las diversas épocas en que se sitúa la acción. A este respecto, Medem declara que apostaba por una “clave más metafórica que realista”.¹⁸ De este modo, el director se refiere a la doble funcionalidad de esta decisión, pues, por un lado, se siente más cómodo y libre en su deseo de comentar sobre el conflicto vasco y rechazar cualquier manifestación de violencia —sin dejar necesariamente de plasmarla— y, por otro, elude juzgar de forma excesiva una realidad que tiene claros paralelos con la realidad que se esforzó por plasmar en *La pelota vasca*.

En este “rodaje de campo”, como lo denomina Medem, abunda la presencia del bosque. Los árboles, representación típicamente metonímica del bosque, se convierten en elementos centrales. Los árboles en este filme sintetizan una miríada de significados. En primer lugar, las dos familias enfrentadas en *Vacas* —los Irigibel y los Mendiluze— no sólo dirimen sus diferencias por medio de los conflictos bélicos sino que, como *aizkolaris*, utilizan los troncos de los árboles para establecer un ganador.¹⁹ Por medio de la mutilación de este tronco, no sólo se establece un vencedor, sino que esta actividad representa un modo de vida, marcando a varias generaciones hasta que, en la tercera, Peru rompe con la tradición familiar. La relevancia de este deporte se destaca en la película desde el comienzo, cuando los planos iniciales de la misma se dedican al protagonista, que secciona un tronco reiteradamente con su hacha. En esta escena se alternan diferentes tipos de planos: contrapicados, cenitales, laterales...; todo gira en torno al *aizkolari* y al tronco mientras que el sonido de los hachazos es una constante. Por lo tanto, la recurrencia de este hacha, cuya imagen cortante y sonido afilado se reitera a lo largo del filme, apunta a un simbolismo intencional. Este instrumento se vincula a la representación tradicional de la masculinidad, la violencia y, de manera más

locus amoenus para Beck— se debe a que deben tener en mente las películas que, por un lado, apoyaban el régimen y, por otro, aquéllas que lo refutaban. Este ambiente paradójico era propiciado por la censura, que forzaba a los creadores a instaurar un lenguaje críptico que no levantara sospechas pero que podía ser interpretado de manera polarizada.

¹⁸ Esta declaración de Medem está sacada de la entrevista incluida en los extras del DVD de *Vacas*.

¹⁹ Si bien al principio de la película tanto Carmelo como Manuel se encuentran luchando en el bando carlista, hacia el final del filme, en los albores de la guerra civil, el antagonismo entre ambas familias se visualiza mediante la presencia de los soldados nacionales en el caserío de los Mendiluze, mientras que los allegados a los republicanos se reúnen en el caserío Irigibel. Esta división dificulta la presencia de una figura liminar como Peru, cuyo actitud ambivalente analizaremos más adelante.

específica, alude al emblema utilizado por el grupo terrorista ETA, formado por un hacha con un áspid entrelazado, tal y como explica Medem en relación a su concepción de *Vacas*:²⁰

I always say the main problem in the Basque Country is between the Basques themselves. The axe is the symbol of ETA, that was clear to me. The only thing the *aizkolari* can do is hurl his axe against the forest. (cit. en Stone *Julio Medem* 39)

En este sentido, Stone extiende el simbolismo de este instrumento basándose en las diferencias de género: “(...) the phallic axe is presented as a symbol of masculinity that is associated with hate, being part of the symbol of the Basque terrorist group ETA, while, by opposition, the close-up shots of the hacked log are rendered explicitly vaginal” (*Julio Medem* 52). No obstante, desde un punto de vista psicoanalítico, el valor del árbol como símbolo fálico es evidente dado que existe una tendencia arraigada a identificar tanto gráfica como explícitamente al árbol con lo masculino. Por tanto, el árbol como representación fálica es utilizado por los *aizkolaris* como forma de expresión de su masculinidad.²¹ Esta lucha protagonizada por hombres, al igual que las contiendas bélicas, concluye distinguiendo entre vencedores y vencidos. El triunfo de Ignacio tras el duelo implica que Juan es el vencido, un estatus que se destaca en la escena en la que éste muestra su frustración y rabia lanzando el hacha al bosque donde se encuentra su rival. En uno de los planos de esta secuencia, la cámara adopta el punto de vista subjetivo del hacha. Catalina corre hacia el bosque en busca de la herramienta, donde se encuentra con Ignacio. La escena culmina con el encuentro sexual entre Ignacio y Catalina, así que Juan es derrotado por Ignacio también en la consecución de sus deseos hacia la joven.

²⁰ Evans, aludiendo a una información de Caro Baroja, se refiere al hacha como parte de la mitología vasca puesto que fue enarbolada por el dios Urtzi (132).

²¹ No obstante, si tenemos en cuenta las dos películas que Medem dirigió tras *Vacas*, la recurrencia del árbol está provista de otros significados. Por una parte, en *La ardilla roja*, la protagonista, la ardilla y la cámara aúnan sus perspectivas y, en determinados momentos, trepan el árbol y se refugian entre sus ramas. Por otra, la secuencia inicial de *Tierra* está conformada por la imagen de un árbol que es seccionado en dos por un rayo. Esta doble interpretación de este elemento destaca la versatilidad y ambivalencia del cine de Medem, donde la relación entre lo femenino y lo masculino, como comprobaremos más adelante, es recurrente y no está exenta de una dimensión subversiva y (auto)crítica.

2.2. “La tierra come y luego hace la digestión”: La violencia, la locura y el agujero encendido

A pesar del progreso que trae consigo el vencer un desafío, la desolación forestal que implica esta práctica es evocada por Manuel Irigibel tras el duelo de su hijo Ignacio con Juan Mendiluze. Después del enfrentamiento que tiene lugar en un claro del bosque, la incisiva cámara de Medem nos muestra un plano general con una omnipresente vaca en el fondo y el abuelo con su nieta. Apesumbrado ante la visión de una doble hilera de troncos descuartizados y la hierba invisible bajo un manto de esquiras de madera, se pregunta: “¿Y este destrozo para qué? ¡Cuánto desastre!”.²² Puesto que la película se enmarca de manera directa por medio de intertítulos entre el transcurso de la Tercera Guerra Carlista —concretamente el año 1875— y el comienzo de la Guerra Civil en 1936, parece inevitable trasladar este comentario a la devastación tras la batalla. Los trozos de madera que cubren el fértil suelo del bosque se equiparan, si trazamos un paralelismo visual, a los cuerpos inertes que se amontonan en el suelo al principio de la película, tras la contienda carlista, así como al final, después del enfrentamiento entre nacionales y republicanos en el interior del bosque.

La tercera parte de *Vacas*, como señala el intertítulo, se dedica al “agujero encendido”. Este agujero se representa por medio de un tronco hueco en cuyas profundidades parece hallarse el corazón del bosque, que se alimenta con los seres vivos que lo habitan para mantenerse con vida.²³ Asimismo, este árbol parece ser un vínculo mágico entre dos mundos. Los nietos de Manuel Irigibel, Cristina y Peru, —en éste último converge la sangre de ambas familias, al ser fruto de la relación entre Ignacio Irigibel y Catalina Mendiluze— preguntan a su abuelo por lo que se encuentra al otro lado del agujero.²⁴ El abuelo, aparentemente sumido en su locura, responde que son los niños los que están al otro lado y que en este lado sólo está él, y que, en breve, se le unirá la Pupille, una de las vacas —que pronto morirá. Este agujero en medio del bosque, por lo tanto, vincula el mundo de la vida y la muerte, la cordura y la

²² Al no tener acceso a los guiones de las películas, las citas que pertenezcan a las mismas corresponden a una transcripción directa de los filmes analizados.

²³ Evans, siguiendo la línea argumental de su artículo, hace referencia a esta dimensión “the perverse maternal metaphor of the hollow tree trunk” (133). Este comentario resulta interesante y no deja de estar relacionado con las interpretaciones que aportamos sobre el simbolismo del espacio.

²⁴ A ilación de esta idea, podemos trazar un paralelismo con *El espíritu de la colmena* puesto que, en la película de Erice, se utiliza el pozo al que acude Ana de manera similar al agujero del bosque. Para Fernando Savater, este elemento vincula dos dimensiones: “ese pozo cuya chimenea une dos mundos” (17), de manera que en ambas películas estos orificios representan una conexión entre el mundo imaginario creado por los protagonistas y la realidad.

locura, la fantasía y la realidad.²⁵ Esta representación ambivalente del agujero tiene sus raíces en culturas ancestrales. Andrés Ortiz-Osés, desde un punto de vista antropológico, subraya esta doble interpretación del agujero: “[M]ientras que nuestra civilización indoeuropea ve en el ‘vacío’ el mal o el no-ser (...) en la mentalidad arcaica la muerte como vacío máximo implica la máxima vitalidad, tal y como se coimplican simbólicamente en el inconsciente *thanatos-eros*” (24).²⁶ El agujero, en este sentido, representa en punto clave donde confluyen ambos mundos.²⁷

La salida de Cristina y Peru del bosque al final de la película y su huída hacia Francia resulta significativa. No obstante, cabe preguntarse si, aún saliendo del bosque, éste podrá salir de ellos y adónde están llegando realmente. En este sentido, podemos observar que ambos personajes parecen eludir en diversos momentos la realidad que les rodea. De hecho, en un punto de la batalla, Cristina, en estado de *shock*, permanece aparentemente inconsciente. Al reencontrarse con Peru le dice que ha estado durmiendo y cuando éste le pregunta qué tal, la joven, en una clara comparación con las sangrientas consecuencias de la batalla que ha presenciado en la secuencia anterior, responde que “mucho mejor”. De forma similar, Peru dice haber perdido su cámara, hasta que Cristina le señala que la tiene ahí mismo. De este modo, ambos personajes parecen evadirse e intentar negar la atrocidad del enfrentamiento del que han sido testigos directos, al igual que lo hizo su abuelo Manuel refugiándose en sus cuadros de vacas. Estos hechos nos hacen dudar de si en su nueva vida

²⁵ Con respecto al simbolismo de este agujero, Rodríguez señala que “Medem lo define como la envoltura de un mundo diferente, parecido al real, pero distinto, situado al otro lado del agujero que hay en el tronco del bosque” (*Mundos en conflicto* 85). Asimismo, Rodríguez menciona la interpretación de Joseba Gabilondo, que “asocia el agujero con la locura (a través del abuelo Manuel) y con la muerte” (*Mundos en conflicto* 85).

²⁶ El agujero es tratado por Ortiz-Osés como el “agujero del ser” (118) a la vez que alude en repetidas ocasiones a la figura de Nietzsche. La obra del filósofo fue una de las influencias primarias en Medem, tal y como apunta Stone y reconoce el propio Medem (*Julio Medem* 97-102). De forma paralela, la trascendencia de los agujeros en la cultura vasca es discutida en un plano artístico por Luxio Ugarte. Éric Schwimmer, quien prologa el libro de Ugarte, utiliza el concepto vasco *huts* —que traduce como “vacíos” (xvi)— para introducir la subsiguiente interpretación de la obra de Chillida y Oteiza, donde abundan los agujeros, los huecos y vacíos. Significativamente, se establece un paralelo entre estos agujeros y la concepción del espacio: “Oteiza intenta quitar poder a la materia para dárselo al espacio” (104). Las raíces antropológicas, filosóficas y culturales del agujero encuentran, por tanto, una nueva forma expresión en Medem.

²⁷ La importancia de los agujeros en la filmografía de Medem se extiende a toda su obra y, en particular, a *Lucía y el sexo*. El artículo de Rebeca Maseda y Shawn Stein analiza la centralidad de los agujeros y la isla en relación a la estructura narrativa de la película.

serán capaces de superar su destino —incluyendo su condición de medio-hermanos— y las devastadoras consecuencias de la violencia.

El bosque es un espacio que se encuentra lleno de vida, ya que en el corazón del bosque de *Vacas* se encuentra el palpitante e inquietante tronco del árbol que parece alimentarse de sangre para mantenerse con vida. En este sentido, el agujero encendido parece ser una representación de esta capacidad destructora que, para Isabel C. Sataolalla, se asocia con un órgano sexual femenino que “clearly takes on a further political dimension, evoking the idea of the Basque Country —the *motherland*—as insatiable devourer of its offspring” (319). El abuelo Irigibel con sus propias palabras —“La tierra come y luego hace la digestión”— subraya esta característica devoradora de la tierra. Sin embargo, es también posible observar en este emplazamiento una capacidad reproductora. Así, Anne White compara el agujero encendido con un útero (8). En este sentido, esta cavidad de la tierra se equipara al hueco interno que permanece tras momentos vitales claves. Es importante señalar, no obstante, que, este agujero se encuentra en un árbol que, tradicionalmente, se ha erigido como símbolo masculino. Medem fusiona de esta forma la masculinidad y la feminidad, vinculando ambos géneros metafóricamente. Para Medem, el proceso de creación fílmica tiene una doble repercusión, porque embarcarse y concluir un proyecto implica “un viaje del que nunca vuelvo completo. Regresas con un agujero inmenso y tienes que rellenarlo con otras cosas” (cit. en White 10). El viaje que *Vacas* nos anima a emprender constituye, por tanto, una experiencia constructiva a la vez que destructiva, puesto que experimentamos una transfiguración que no nos deja impasibles.

2.3. “Quiero irme de aquí”: La ausencia-presencia de la ciudad

En *Vacas* se destaca la alienación rural debido a la ausencia de la ciudad. Tal y como argumenta Julia Kristeva a lo largo de su obra *Desire in Language*, la ausencia de un elemento puede tener un efecto más poderoso que su presencia pues, paradójicamente, este silencio destaca su visibilidad. En ningún momento aparece la ciudad; toda la acción transcurre en el bosque, donde se encuentran los caseríos de ambas familias. No obstante, se produce una intrusión de objetos procedentes de un ambiente urbano. En el primer duelo, los Irigibel, que se encuentran en una situación económica más precaria que sus vecinos los Mendiluze, aceptan la cuantiosa apuesta, de modo que, en caso de perderla, tendrían que vender a la Txargorri, la vaca de la familia. Ignacio vence y trae una nueva vaca, la Pupille, que además “es holandesa, de importación. Vale mucho dinero”. Diez años más tarde, la riqueza de la familia va aumentando gracias a las victorias de Ignacio y, en otra escena

posterior, el *aizkolari* vuelve victorioso, si bien esta vez se ha sustituido simbólicamente la vaca y el caballo sobre el que regresa por un coche. Este elemento, que señala el progreso de la familia, no es el único que se introduce en el ámbito rural, sino que el vencedor viene acompañado de periodistas y una cámara fotográfica que el joven Peru, a instancias de su abuelo y con la complicidad de Cristina, decide robar.²⁸ De este modo, se produce un importante desplazamiento de perspectiva, puesto que ahora la acción no sólo se focaliza a través del ojo de las vacas sino mediante el objetivo de la cámara fotográfica, igualándose estos puntos de vista. Nathan E. Richardson apunta a este cambio de perspectiva y declara que “technology, like the cow, becomes both another protagonist and focalizer” (“Animals” 198).²⁹ Esta funcionalidad se destaca mediante la abundancia de tomas subjetivas en las que, en primer lugar, la cámara se interna en el ojo vacuno y, posteriormente, ofrece distintas perspectivas oculares, por medio de la imitación de orificios, agujeros y otro tipo de planos que limitan y configuran la percepción del espectador y los personajes.³⁰ En un juego de superposición de objetivos, Medem incorpora a la cámara cinematográfica el objetivo fotográfico. Al igual que su abuelo había hecho anteriormente con la pintura, Peru sustituye la tradición familiar de ser maestros del hacha por la fotografía, convirtiéndose, en palabras de Richardson, en “the ultimate Basque cyborg” (“Animals” 200), puesto que, de niño, sobrepone la cámara a su cabeza, convirtiéndola en uno de sus apéndices. Por ende, podemos interpretar esta ruptura con la tradición como un medio catártico que permite a los supervivientes de la violencia producida por conflictos, tanto bélicos como familiares, expresar su dolor y su falta de comprensión a través de la manifestación artística. De forma similar, Rodríguez hace referencia a la identificación plena de Peru con su profesión de fotógrafo y la vincula con el desarrollo y la madurez del joven, al mismo tiempo que declara que “su ocupación favorece el viaje, el desplazamiento y el cambio frente a la supuesta estabilidad e inmovilismo de la cultura social y económica del caserío” (83). Por ende, vemos

²⁸ Cuando el abuelo propone a Peru que se haga con la cámara, el niño acepta con la condición de que sea para los dos. Cristina se apresura a añadir: “Para los tres”. Esta escena no sólo subraya el vínculo entre este trío de personajes y la posterior relación de los adolescentes, sino que es una muestra de agencia femenina. Esta joven testaruda de *Vacas* se convertirá en la misteriosa protagonista de *La ardilla roja* y la esposa atrapada de *Tierra* —todas ellas interpretadas por la versátil Emma Suárez.

²⁹ Richardson reproduce en dos artículos su análisis de *Vacas*. Debido a que ambos textos exponen la misma interpretación nos referiremos a la versión más reciente: “Animals, Machines, and Postnational Identity in Julio Medem's *Vacas*”.

³⁰ Esta alternancia de planos contrapuestos es relevante para el análisis fílmico de *Vacas*, especialmente en su relación con los ojos, creando una sensación panóptica.

que en el caso de Peru el hacha es sustituida por la cámara fotográfica, ilustrando la ruptura del joven con la figura paterna y el empleo de la violencia.³¹

La ciudad en *Vacas* tiene un potencial ambivalente. Santaolalla subraya esta doble vertiente del paisaje rural al declarar que “the forest in this little Guipuzcoan valley contains within itself the fortunate and the ill-fated” (324).³² En *Vacas* encontramos varios personajes que rechazan al ambiente opresor del bosque y del caserío. Catalina expresa su deseo de huir con Ignacio y Peru, el hijo ilegítimo de ambos, de este espacio rural, principalmente debido a la perniciosa locura de su hermano Juan: “Quiero irme de aquí, cuanto antes. Muy lejos”. Para ello, propone como destino Europa pero Ignacio rechaza esta opción alegando que hay guerra y sugiere América. Medem, a modo de yuxtaposición especular, nos ofrece un reflejo distorsionado de esta escena. En la estremecedora secuencia posterior, tras un enfrentamiento con su hermano que deja entrever el sometimiento y el trauma que su locura implica en el resto de su familia, los hermanos reproducen la conversación pero, en este caso, Juan es el que propone ir a América.³³ Catalina e Ignacio finalmente cumplen su deseo de huida y se llevan a Peru con ellos. El niño, como hemos mencionado, acaba convirtiéndose en fotógrafo y, ya adulto, regresa a su tierra natal como corresponsal gráfico de un periódico que le envía a fotografiar la guerra. La salida del bosque hacia la ciudad se erige, pues, como un arma de doble filo dado que, por un lado, supone una vía de escape de un ambiente claustrofóbico, pero, por otro, sugiere un vínculo inquebrantable con la tierra y el bosque. En la secuencia final de la película se realza esta interpretación por medio de su condición y, aunque se

³¹ El vínculo que se establece entre abuelo y nieto podría extenderse al propio Medem y su utilización de la cámara, pues se enfatiza el empleo de la cámara y punto de vista subjetivo vinculados a cada uno de ellos.

³² Santaolalla utiliza las mismas palabras que Medem emplea en la memoria de *Vacas* donde se refiere a un “valle guipuzcoano” (cit. en Angulo y Rebordinos 122). No obstante, tal y como indica la ficha técnica de la película, los enclaves donde se rodó el filme pertenecen a Navarra, concretamente el Valle del Baztán y el Señorío de Bertiz (Angulo y Rebordinos 298). Esta inconsistencia puede deberse a la similitud de paisajes y su proximidad o a un posterior cambio de localización.

³³ Sánchez reconoce en el personaje de Juan uno de los síntomas de la sociedad patriarcal: “His obsession with being perceived as a powerful paterfamilias accounts for his increasing violence, which is highlighted first in the attempted rape of his sister Catalina and later in an attempt to kill his nephew Peru” (150). Es difícil discernir hasta dónde es capaz de llegar este personaje aunque es evidente su carácter violento, enajenado y posesivo. Cuando Peru reaparece convertido en fotógrafo y pregunta por su tío, Cristina responde que “le sienta bien vivir solo”. Aparentemente, la ausencia de Catalina le ha sosegado, pero todavía esconde pulsiones que se revelarán hacia el final de la película, en una escena que analizaremos más adelante.

insinúa una cierta dosis de esperanza para Cristina y Peru por medio de su huida a Francia, ya hemos señalado la imborrable huella que el pasado ha dejado en ambos.

2.4. “Los niños con sus madres, al caserío, los demás al bosque”: La estructura social vasca

La presencia de los caseríos de ambas familias, separadas por el denso bosque, tiene una importancia en términos tanto espaciales como simbólicos, ya que diversas implicaciones pueden trasladarse más allá de la pantalla. Rodríguez articula la posible vinculación de los impresionantes parajes “con el concepto de la nación vasca como pasado ideal” (*Mundos en conflicto* 76) y hace referencia al estudio de William Douglass, que explora la representación del caserío “como una unidad autónoma económica y social” (*Mundos en conflicto* 77). No obstante, Rodríguez, de manera acertada, apunta al carácter subversivo que el cineasta otorga a estos elementos: “Medem superpone una inquietante transformación simultánea de tales motivos que afecta decisivamente a nuestra contemplación” (77). De esta forma, el tema de la identidad es importante, si bien esta identidad, lejos de anclarse en lo nacional, explora los límites no tanto geográficos sino humanos. En relación a esta idea, Smith enmarca a Medem en la misma dimensión que a otros pensadores vascos: “Intellectuals such as Jon Juaristi, Juan Aranzadi and Patxo Unzueta have sought, like Medem, to disentangle nationality from the land (and language) with which it is so frequently fused” (“Between Heaven and Earth” 14). El prisma del director se manifiesta, por tanto, de forma caleidoscópica, rechazando de este modo la visión monocular sobre la sociedad y los individuos que le rodean.

Si bien la riqueza del paisaje que Medem crea y recrea ante su cámara evoca “a kind of Garden of Eden where a Basque Adam and Eve meet in the shadows of a mythic tree to form the first Basque man” (Richardson “Animals” 194), resulta complejo concebir esta representación como una idealización. La belleza que transpira de cada uno de los planos no debe nublar la relevancia metafórica a la que Medem hace alusión. Soterrada bajo esta magnificencia espacial se encuentra una duplicidad que debe estremecer al espectador y provocar reflexión. Esta perspectiva se trasluce en el siguiente comentario de Santaolalla:

[T]he forest in *Vacas* is far from representing that utopian world which (...) offers relief from the pressures of the city. It is not depicted either —as in some Spanish films of the Francoist period— as a metaphorical space proposing an alternative to dictatorial oppression. The forest here partly shares, in its ambivalence, the rather disturbing aspects of the forest in *Furtivos* (1975): it is a space where reliance on the world of instincts does not

necessarily guarantee contentment. (323)

El bosque representa un microcosmos y, como tal, constituye un escenario donde se representan diversas acciones, funciones y personajes. Este espacio es un lugar de (des)encuentros donde la tierna locura-cordura del abuelo Manuel contrasta con el desequilibrio de Juan. Es asimismo el lugar donde encontrar la guerra y, al mismo tiempo, un refugio, como hace Manuel al comienzo y final de la película. Desde esta perspectiva, el bosque pone de relieve los cambios y las continuidades que experimenta la sociedad circundante. No obstante, la estructura social que se refleja en *Vacas* está relativamente limitada. Entre ambas estirpes familiares existe un profundo conflicto. Esta diferencia se señala desde inicio del filme puesto que, ya en las trincheras de la contienda carlista, mientras Carmelo Mendiluze se acerca a Manuel, el niño Ilegorri informa a éste de que Carmelo “ahora es sargento”. En la batalla que sigue, el soldado pone a un reticente Manuel al frente de su fusil y, como si de una marioneta se tratara, obliga al *aizkolari* a disparar al enemigo. No obstante, antes de que esto suceda, una bala alcanza al sargento. En un plano posterior, ambos soldados carlistas yacen en el suelo y somos testigos de cómo Manuel utiliza la sangre de Carmelo para cubrir su rostro. De esta forma, la muerte elimina las diferencias que existen entre ambos, ya que les iguala. Asimismo, este hermanamiento de sangre anticipa la futura mezcla de sangre de las familias que confluirán en el descendiente de Catalina e Ignacio.

Como hemos señalado anteriormente, la familia de los Mendiluze al principio es más pudiente, pero la destreza de Ignacio con el hacha implica su florecimiento económico. La balanza de poder se invierte y, mientras que los Irigibel progresan, los Mendiluze se aíslan en el caserío. El declive de la familia de Juan y Catalina parece comenzar tras la derrota de Juan como *aizkolari* a manos de Ignacio. Al igual que ocurre en una guerra, el bando perdedor sufre las consecuencias mientras que los vencedores disfrutan de un resurgimiento económico y social. En cualquier caso, esta decadencia de los Mendiluze es posible que apunte a la oscura presencia de Juan que, como explicaremos más adelante, alberga un deseo incestuoso hacia su hermana Catalina. Asimismo, Juan es consciente de la situación en la que se encuentra su hermana e intenta recluir a la familia, pidiéndoles que no bajen al pueblo. Alega lo siguiente: “Tú, Catalina no tienes marido. Y tú Peru, no tienes padre”. Es decir, ambos están marcados por los prejuicios sociales y se encuentran fuera de lo aceptable socialmente, si bien la estructura del caserío les permite autoabastecerse.

El rechazo social y la limitación del espacio también se señalan a través de la figura de Manuel Irigibel, quien, en los últimos años de su vida, se niega a salir del bosque donde finalmente muere. Por lo tanto, el bosque se instituye como el último refugio para aquéllos

que han sido repudiados. Al final de la película, esta concepción del bosque como lugar de protección se destaca con la persecución de los nacionales. El enfrentamiento entre ambos clanes familiares se vuelve a reproducir en la Guerra Civil —guerra fratricida por antonomasia. El caserío de los Mendiluze está ocupado por los nacionales —como se señala visualmente con la utilización de las gorras carlistas— mientras que en la casa familiar de los Irigibel se reúnen presumiblemente los republicanos. Cuando un hombre anuncia la llegada de los nacionales, la esposa de Ignacio manda a las mujeres y a los niños al caserío y a los hombres al bosque. A pesar de la visualización del bosque como un lugar de escape o refugio, la frondosidad del mismo no impide las sangrientas consecuencias de la batalla.

2.5. “El hacha se lleva en la sangre”: La sangre, la muerte y la historia en el bosque

El análisis anterior nos lleva a indagar en otro de los significados del espacio rural. Dado que la película de Medem se encuentra enmarcada por dos conflictos bélicos, cabría esperar una mayor presencia de la muerte. Efectivamente, la muerte se manifiesta de diversas formas y, primordialmente, a través del espacio. El filme, tras la secuencia inicial que nos revela al *aizkolari* protagonista, nos muestra significativamente el cadáver en descomposición de una vaca. La cámara continúa su movimiento hasta las trincheras, donde pronto estallará una cruenta lucha. El hecho de que tanto los créditos como los intertítulos que dividirán la película estén en tinta roja nos hace asociarlos con la omnipresencia de la sangre. La sangre no sólo se vincula a la muerte sino que también es manifestación de los lazos familiares. En este sentido, destaca la distante relación que existe entre Manuel Irigibel y su hijo Ignacio. Ambos personajes rechazan la herencia de cualidades que terceras personas les atribuyen. El juez del duelo entre Ignacio y Juan pronuncia el siguiente aserto tajante tras la victoria del joven Irigibel: “Eres tan bueno como lo fue tu padre. Llevas el hacha en la sangre”. La respuesta de Manuel —“¿Qué dice éste de la sangre?”— más que una muestra de la desorientación de su mente es prueba del desdén que siente hacia tal comparación. De forma paralela, encontramos en una secuencia posterior una reiteración de esta postura desvinculante, si bien esta vez es Ignacio quien rechaza el parecido. El *aizkolari*, entrevistado por unos periodistas tras una de sus victorias, presenta reticente a su progenitor: “Este es mi padre, nunca me ha enseñado nada pero es mi padre”. El periodista, alude a la herencia y declara que “[e]l hacha se lleva en la sangre”. Manuel, al escuchar la palabra “sangre” no piensa en su propio hijo sino que pregunta por su nieto Peru. Éste esquivo la profesión de *aizkolari* y, años más tarde, cuando Ilegorri le pregunta si su padre le enseñó su destreza con el hacha, el joven ríe y niega sin dar más explicaciones, en una actitud similar a la de su padre

y su abuelo frente a la mención del hacha y la herencia familiar. La sangre hace referencia en este caso la ruptura dentro del seno familiar y la brecha que la violencia representada por el hacha crea entre varias generaciones.³⁴

El color de las gorras carlistas también establece un vínculo mortífero que se reitera no sólo durante el conflicto carlista, sino que se encuentra presente a lo largo de todo el filme, ya que un trastornado Manuel fabrica un muñeco letal al que corona con la gorra carlista y en cuyos brazos, fabricados con las ramas de un árbol, ata una guadaña, símbolo indiscutible de la muerte. Esta figura es descrita por Aitor Yraola desde esta misma perspectiva: “El espantapájaros con guadaña es sin duda el disfraz más simbólico con el que se viste la muerte en la obra de Medem” (167). Estas boinas carlistas no representan el único tocado rojo empleado de manera simbólica. El niño pelirrojo que corretea desafiante por las trincheras carlistas reaparecerá en el duelo entre Juan e Ignacio, yendo de un lado para otro para aceptar apuestas. Este niño se identifica con el personaje de Ilegorri y su hijo Lucas. Ambos destacan por su pelo bermejo y ambos morirán al final de la película durante la batalla en el bosque.³⁵

A pesar de esta representación simbólica de la muerte, ésta se incorpora de forma tangible y devastadora. Este mismo espantapájaros permanece presente a lo largo de la película, reflejándose el paso del tiempo en el deterioro de las figuras. En la última parte del filme, en el preludio a la inminente guerra civil, los niños usan el muñeco para practicar el tiro justo antes de la llegada de los nacionales y, significativamente, uno de los disparos alcanza la boina carlista. Estos niños morirán en la batalla que sigue, víctimas de la guerra fratricida. Pero la muerte no sólo aparece de manera directa sino que también se sugiere de forma más sutil. Otros elementos vinculados a la naturaleza pueden ilustrar análogamente

³⁴ La cuestión de la (des)vinculación de la sangre resulta interesante en relación al tema del incesto, discutido más adelante. El rechazo de los lazos de unión familiares podría apuntar a un soterrado deseo de justificar el incesto. Es decir, si los vínculos sanguíneos son negados se eliminaría el tabú que rodea al incesto, normalizando estas relaciones prohibidas.

³⁵ El hecho de que la mujer con la que Peru se casa en América también sea pelirroja nos lleva a pensar que este elemento, lejos de ser casual, ha sido empleado de forma metafórica. Asimismo, Cristina se convierte en novia de Lucas, una “coincidencia” que a la joven le parece divertida. Esta intencionalidad se subraya, además, porque tanto Ilegorri padre e hijo —de adultos— son representados por Karra Elejalde, un actor cuyo color natural de pelo no es pelirrojo, por lo que este elemento es parte consciente y explícita de su caracterización. Medem, propenso a este tipo de coincidencias y simbolismos, establece un vínculo entre personajes y figuras independientemente del “bando” en el que se encuentren. Así, los maltrechos espantapájaros con las guerras carlistas continúan su progresiva destrucción, Lucas e Ilegorri son asesinados y Peru parece dejar atrás a su mujer y a su hija al huir con Cristina.

esta identificación con la muerte: las moscas, el jabalí y las setas venenosas.³⁶ Las moscas que acorralan los ojos de las vacas, persiguen sus heces y se encuentran recurrentemente como parte íntegra de la banda sonora de la película son unos insectos que se interrelacionan con la podredumbre, la descomposición y la muerte. El evocado jabalí que Manuel insiste en cazar con su trampa no aparece nunca, aunque, en una de las secuencias con la cámara situada a ras del suelo que tanto abundan en la película, el sonido que acompaña a esta toma subjetiva es el gruñido de un jabalí. Hacia el final de la película, Cristina reconoce en una de sus cartas a Peru que ha visto un jabalí, aunque lo encuentra en un bosque que está a dos días de camino.³⁷ Las setas venenosas constituyen un peligro de muerte, especialmente para las vacas, que corren el riesgo de comerlas y morir, un temor al que la mujer de Manuel alude, por lo que pide a la niña Cristina que saque a la vaca del bosque. No obstante, más adelante, el abuelo Irigibel recurre a estas setas venenosas porque quiere aliviar el sufrimiento de la vaca y provocarle la muerte, un proceso que volverá a acelerar cuando, en su trastorno, corta con el hacha las pezuñas del animal.

Otros mecanismos que anticipan la muerte contribuyen al ambiente claustrofóbico y tenso de *Vacas*. Los cuadros que Manuel pinta en su vejez se hacen progresivamente más tétricos y, si bien las vacas constituyen un denominador común, la sangre, la mutilación, y extrañas metamorfosis indican un irreversible camino hacia la agonía. Incluso la mirada —

³⁶ En esta seta venenosa podemos ver otra reminiscencia a *El espíritu de la colmena*. La advertencia de Fernando a sus hijas sobre los mortíferos hongos se queda impregnada no sólo en el inconsciente de Ana sino en el de Medem.

³⁷ El director se refiere significativamente a estos animales como “jabalíes que no existen” (cit. en Heredero *Espejo de miradas* 572), ya que representan la obsesión del anciano que los invoca reiteradamente a pesar de que la cámara nunca llega a captar a ninguno —aunque subjetivamente sí que incorpora la perspectiva de éste mediante el posicionamiento de la cámara y los gruñidos que le acompañan. Este animal, al igual que las vacas, puede vincularse al mundo femenino de la naturaleza. Resulta significativo el hecho de que el abuelo relate cómo una hembra junto con su cría fueran sacrificadas en el agujero del bosque, anticipando de nuevo las muertes que tendrán lugar al final de la película —muchas de ellas niños. Los jabalíes vuelven a aparecer en *Tierra* asociados siempre a Mari y exterminados por Patricio, exponente de la cultura machista. Sin embargo, también podría verse en estos animales una representación de lo masculino debido a su vinculación con personajes masculinos y la violencia —Manuel advierte continuamente sobre el peligro de estos animales. Esta doble postura acerca de las interpretaciones sobre el jabalí es destacada por Juan Eduardo Cirlot, que señala que “su sentido simbólico (...) es ambivalente” (188). Por tanto, el jabalí puede ser comprendido como un símbolo tanto de masculinidad como de feminidad.

uno de los ejes centrales de la película— puede ser un arma mortífera.³⁸ El comentario de la madre de Catalina parece presagiar de manera ominosa el desenlace fatal al que la familia se ve abocada: “Si sigues mirando al hijo de ese viejo cobarde, tu hermano se perderá para siempre, su padre se volverá a morir y a mí me matarás por primera vez”.³⁹ El constante miedo y presencia de la muerte se destaca por medio de las persecuciones que tienen lugar en el bosque, el agujero encendido que se encuentra en las entrañas del mismo y el mortal mecanismo para cazar jabalíes que se oculta en la maleza. Al crear Medem una tensión alrededor de este dispositivo, subraya la constitución del artefacto como una trampa también para el espectador. En este sentido, el cine dirige y condiciona nuestra mirada ya que, tal y como observa Celestino Deleyto:

La mirada no refleja sino que simulando reflejar construye, y partiendo de tan descomunal engaño, manipula a un espectador que, inocentemente, una vez tras otra, cae en su trampa. (93)

Así, cada vez que la poderosa hacha cae, escuchamos el afilado ruido que produce mientras la cámara se detiene en los ojos temerosos del que ha pasado cerca de ella, pero no nos muestra la falta de víctimas hasta instantes más tarde. Esta técnica se lleva al límite cuando Catalina corre por el bosque y vemos que el hacha cae sobre ella. Ignacio se echa sobre ella y la joven pregunta llena de terror: “¿Qué me has hecho? ¿Qué me has cortado?”. La cámara finalmente muestra la rama caída que el hacha ha seccionado en dos y que Ignacio aparta con su mano.

³⁸ No sólo la mirada puede ejercer esta poderosa influencia y control sino que la propia imaginación y psicología puede tener este efecto. Esta idea subyace a la concepción de la película por parte de Medem que alude a “la paranoia de crearte un fantasma, de imaginar un enemigo al que le otorgas mucha fuerza y mucha maldad” (cit. en Heredero *Espejo de miradas* 569).

³⁹ Es notorio el hecho de que la madre describa al padre de ambos como “su padre” refiriéndose tan sólo al vínculo paterno-filial entre Carmelo y Juan Mendiluze. Cabe por tanto explorar más a fondo la relación familiar existente entre Juan y Catalina. Recordemos que al comienzo de la película Manuel Irigibel anuncia en las trincheras a Carmelo el nacimiento de un descendiente varón. Puesto que el soldado muere en la batalla subsiguiente, existen dos posibilidades. O bien el nacimiento de Catalina ha tenido lugar con anterioridad o bien la joven es fruto de una relación posterior de la matriarca Mendiluze con otro hombre. En este último caso se abrirían unos interrogantes muy interesantes que evidenciarían la naturaleza laberíntica y azarosa de las películas de Medem. ¿Podría ser Manuel Irigibel el padre de Catalina y, por tanto, la relación entre la joven e Ignacio anunciaría la relación entre medio-hermanos que establecerán Peru y Cristina? Este vaivén de pasiones entre ambos caseríos explicaría en parte el profundo conflicto y magnetismo existente entre ambas familias. Asimismo, bajo este supuesto, Juan y Catalina, a su vez, serían medio-hermanos, si bien ambos se tratan y se refieren explícitamente el uno al otro como hermanos. En cualquier caso, queda clara la naturaleza incestuosa de la relación entre Juan y Catalina, independientemente del porcentaje de consanguinidad.

En *Vacas* podemos apreciar una ficcionalización de la historia que puede tener diversos significados e interpretaciones. Con anterioridad, hemos comentado el marco histórico en el que se encuadra el relato audiovisual, así como el mensaje que el director quería transmitir. El director recurre al pasado para comentar sobre el presente y utiliza estas vacas como refugio donde, según las palabras de Medem, habita “un hombre sin sitio en el paisaje, ya que no quiere luchar como se le pide, o se le obliga” (cit. en Angulo y Rebordinos 197). En *Vacas* el director representa un ciclo de 60 años que, bajo su punto de vista, podría equipararse a los 60 años que transcurren entre la Guerra Civil y el estreno de la película. La historia, por lo tanto, está presente de manera consciente y medida en cada uno de los fotogramas que conforman la película. El bosque es el epicentro donde transcurren los hechos y donde las generaciones de personas y vacas se regeneran y suceden, de modo que lo único que permanece imperturbable es el mismo bosque. Esta visión cíclica es compartida por Santaolalla que observa que “[i]t is almost as if the valley, the forest, and their inhabitants were occupying the motionless centre of a rotating wheel: history here takes a rather curved and spiralling trajectory” (314). No obstante, este movimiento en forma de espiral dista mucho de ser circular, pues no se vuelve al mismo punto sino que los personajes, aunque parezcan repetir la historia, han evolucionado y aprendido del pasado. La historia se repite pero con matices. Si bien la guerra civil continuará unos años, la relación de Cristina y Peru apunta a un posible fin del conflicto entre los Mendiluze y los Irigibel, ya que ambas estirpes podrían conjugarse en una sola.

Vacas pone de relieve la importancia de lo rural a la hora de crear no sólo un espacio físico donde el elenco de actores pueda desplegar su interpretación sino también un espacio significativo. Medem muestra un conflicto íntimo y universal. Al mismo tiempo, la muerte destaca la violencia a la vez que construye una identidad personal y nacional. A este respecto, Richardson observa que el filme de Medem “appears to be a celebration of a materially present Basque rural habitat and the corresponding national identity that arises therefrom” (“Posthuman” 235). A pesar de que la vinculación es explícita, existen elementos eclécticos y comunes que van más allá de cualquier tipo de conexión nacional. El bosque se emplea como un dispositivo que permite al director explorar más allá de cualquier tipo de frontera, ya sea interna o externa.⁴⁰

⁴⁰ La naturaleza, tal y como hemos mencionado, es una constante en la obra de Medem. Sin embargo, cabe señalar la observación de Egea sobre la variedad espacial en la filmografía de Medem: “Medem’s revealing itinerary starts in a rural Basque setting and, to date, ends up in a luminous Mediterranean island. Medem’s

3. LA IDENTIDAD GENÉRICA

3.1. Introducción: La des(cons)trucción identitaria

Las películas de Medem incorporan una plétora de personajes y tramas que subrayan la preocupación (in)consciente por la búsqueda y (re)interpretación de la identidad. Este interés radica en la tendencia de sus películas a explorar los terrenos de la psique humana. El director se formó en medicina con la intención de estudiar psiquiatría y, si bien modificó sus intereses, experimentando una suerte de epifanía cinematográfica, el cine de Medem cumple la función (auto)psicoanalítica que fascina al director.⁴¹ Por tanto, la cuestión de la identidad y el desdoblamiento son dos caminos que permiten al donostiarra perderse en el laberinto de la mente. De este modo, sus largometrajes abordan la problemática identitaria, cuestionándola. En este sentido, la inamovilidad de este concepto es zarandeada y volteada de forma que desarticula esta noción monolítica. Por un lado, en el mundo medemiano se desdobra y subvierte la identidad individual. Por otro, la construcción del género también se ve alterada en las películas del director donostiarra. En las siguientes líneas, exploraremos la conceptualización de la identidad y la reinterpretación del género en *Vacas*, analizando las diferentes formas en las que Medem aborda estos preceptos desde su perspectiva transgresora e individual.

3.2. “Yo sin mi cámara no soy nadie”: La recepción ambivalente del cine de autor

Una constante de las películas de Medem consiste en la des(cons)trucción del género. A pesar de que su filmografía demuestra una intensa preocupación y revisión de las tradicionales divisiones genéricas, se ha puesto en duda la intencionalidad de su obra y su identidad propia como autor. Esta ambivalencia se debe, bajo nuestro punto de vista, a la polarizada percepción que existe en relación al cine de autor, del que Medem es uno de los miembros más representativos. Luis Buñuel describe este género cinematográfico

locations, in reality, seem to dislocate as much as they situate” (174). El crítico se refiere a *Vacas* y a *Lucía y el sexo* respectivamente. En su último filme, *Caótica Ana* Medem continúa ese viaje que ya en *Los amantes del círculo polar* se revelaba como internacional, trascendiendo no sólo los límites geográficos sino también los temporales, gracias a las sesiones de hipnosis —una técnica o juego que Cristina en *La ardilla roja* emplea con la protagonista— a las que se somete Ana.

⁴¹ Medem apunta a varias razones por las que tomó la decisión de cambiar de especialización médica y destaca, entre otras, la capacidad que le proporcionó el cine para “crear [su] propio código moral” (cit. en Angulo y Rebordinos 178).

magistralmente: “Cinema as an instrument of poetry, with all that this latter word holds of a sense of liberation, subversion of reality, a passage into the marvelous world of the subconscious, and nonconformity to the restrictive society that surrounds us” (cit. en Egea 164). Si bien las palabras de Buñuel delinean un cine lleno de posibilidades, para Smith, el cine de autor, según el crítico aplica esta noción a la filmografía de Erice, consiste “[i]n the pure expression of an elitist intellectual who dares risk critical unpopularity and commercial failure” (“Whispers” 28).⁴² No obstante, yo diría que el cine de Medem se acerca a la idea expresada por Buñuel, reflejándose en la declaración identitaria que Peru realiza: “Yo sin mi cámara no soy nadie”. Este aserto reivindica la necesidad creativa del autor y, al mismo tiempo, convive con otros mecanismos que se subvierten en la obra del director, tales como las estructuras de género, que exploraremos a continuación.

3.3. “Mata alguno antes de morir”: La dialéctica entre lo masculino y lo femenino

En *Vacas* se perfila la sociedad vasca del caserío donde, interesadamente, se combinan elementos tanto patriarcales como matriarcales. La línea androcéntrica está presente desde el primer momento, con la escena del *aizkolari* clavando su hacha intermitentemente sobre un tronco. Stone, en una comparativa entre el estilo irónico de *Vacas* y la novela de Bernardo Atxaga *Obabakoak*, apunta al significado que existe bajo esta atmósfera de masculinidad:

The opening sequence of *Vacas* effects a similar representation of mythic Basqueness in its representation of an associated masculinity in the figure of the *aizkolari*, but deconstructs it by mise en scène and montage that renders this Basque woodsman a near abstract symbol of male aggression against the pure, sacred, feminine ideal of the landscape that is central to Basque mythology. (*Julio Medem* 52)

La dialéctica entre lo masculino y lo femenino, por tanto, se establece desde el principio. Tras esta primera secuencia, nos encontramos en las trincheras durante los estertores de las guerras carlistas, en 1875. Es en este ambiente eminentemente masculino donde se vislumbra el duelo de las familias Mendiluze e Irigibel, representadas por los patriarcas de estas estirpes que, al mismo tiempo, son soldados en el bando carlista. El antagonismo y la tensión entre estos personajes son evidentes y un plano del puño cerrado y tembloroso de Manuel Irigibel

⁴² De forma similar, esta situación dicotómica es expuesta por Burkhard Pohl y Jörg Türschmann. Por una parte, aseveran que el influjo de Hollywood no es óbice para que “el cine español actual y sus críticos sigan rindiendo culto al *auteur*” (16). Por otra, no dudan en referirse al “concepto *elitista* de autor” (énfasis añadido, 23). Estos sentimientos encontrados han afectado tanto positiva como negativamente a la recepción de la obra de Medem.

enfatisa la rabia contenida del soldado cuando ve acercarse a Carmelo Mendiluze.⁴³ Si bien Manuel es el portador de la buena nueva del nacimiento del hijo de su contrincante, la animosidad que existe entre ellos es tangible. Resulta significativo que el hecho de que el descendiente de Carmelo sea un niño parece ser motivo de mayor alegría, indicando una clara preferencia por un descendiente masculino. La reacción de Carmelo —“Esa bruja ha parido un chaval”— refleja doblemente la actitud misógina del hombre, un aspecto que Sánchez también apunta en relación a esta aserción (149).⁴⁴

Durante la batalla, Carmelo se sitúa a la espalda de Ignacio y obliga a éste a apuntar mientras le exhorta: “Mata alguno antes de morir”. Esta orden estremecedora revela la violenta máxima con la que se rige la estructura patriarcal que anima a la muerte más devastadora. Tras la contienda, los cadáveres desnudos se amontonan. Estos cuerpos masculinos evidencian la masacre ejercida por el hombre hacia el hombre. En el carro donde se transporta a las víctimas se encuentra Manuel Irigibel, enterrado en vida bajo una aglomeración de muertos y camuflado con la sangre de su rival, Carmelo Mendiluze. En este caso, la sangre, si aplicamos el concepto propuesto por Platón en *Phaedrus* y recuperado por Derrida, se convierte en un *pharmakon*, puesto que ésta “functions both as poison and remedy” (Ganelin 135). La sangre simboliza en *Vacas* la vida y la muerte simultáneamente.⁴⁵

⁴³ La mano trémula de Manuel Irigibel se defenderá con pasmosa rapidez de un cubo de latón que sale disparado en su dirección tras recibir el impacto de la bala que marca el comienzo de una batalla. La rapidez y la capacidad de reacción del personaje se convertirá en una característica marcada en el protagonista del siguiente filme de Medem, *La ardilla roja*, donde Jota da muestra de sus reflejos prodigiosos.

⁴⁴ Este apelativo se vuelve a aplicar a la figura matriarcal del caserío Mendiluze. No obstante, esta vez es Madalen, la esposa de Ignacio Irigibel, quien, tras la cuantiosa apuesta que propone la mujer para el duelo entre los *aizkolaris*, señala que “[e]sa bruja tiene mucho dinero”. Esta observación recalca el enfrentamiento heredado en la nueva generación y la percepción negativa sobre las mujeres, que se extiende a ambos géneros. Asimismo, cabría preguntarse si Madalen está simplemente estableciendo un hecho sabido por todos o si ella sabe algo más sobre las razones que subyacen a la riqueza de los Mendiluze.

⁴⁵ La mezcla de sangre entre las familias de los dos caseríos se volverá a reiterar en la siguiente generación mediante la relación entre Catalina Mendiluze e Ignacio Irigibel, cuyo fruto será Peru. Al final de la película, esta combinación de sangre sustentará el argumento de Juan para disuadir al pelotón de fusilamiento con el fin de salvar la vida de Peru, ahora adulto. Sin embargo, en el último encuentro entre Juan y Peru antes del exilio del niño junto a sus padres, la sangre será otro elemento clave y visual. La imagen de Peru con el rostro ensangrentado debido a que su tío le obliga a contemplar el “agujero encendido” del bosque donde el niño cree que se encuentra su madre muerta, junto con la música de tensión, induce al espectador a pensar que va a ocurrir algo trágico, hasta que la interrupción de Cristina y su abuelo detiene la escena y la tragedia se hará esperar hasta la última parte de la película, con el comienzo de la Guerra Civil. A este respecto, es importante señalar las

La guerra como modo de enfrentamiento entre hombres se proyecta en los duelos entre los *aizkolaris*. No está de más recordar que, más que un deporte, esta práctica es un modo de vida y una forma de sustentar a la familia.

3.4. “¡Déjame dormir contigo!”: El deseo mimético y el incesto

En la apuesta entre Juan Mendiluze e Ignacio, descendientes de los soldados carlistas, se ilustra un mundo masculino donde las mujeres observan a los hombres. Aquí descubrimos, por medio del intercambio de miradas, el triángulo amoroso conformado por Ignacio, su mujer y Catalina Mendiluze. Este tipo de relaciones con objetos del deseo solapados es recurrente en la filmografía de Medem e ilustra el concepto de deseo mimético propuesto por el crítico René Girard:

To say that our desires are imitative or mimetic is to root them neither in their objects nor in ourselves but a third party, the *model* or *mediator*, whose desire we imitate in the hope of resembling him or her, the hope that our two beings will be “fused”. (246)

Este anhelo incontenible que deambula entre los tres personajes trasciende incluso a *Vacas*, ya que se reformula en el resto de películas de Medem. En *Vacas*, el contacto visual entre Catalina e Ignacio no pasa desapercibido para Madalen, que es consciente de la atracción que existe entre ellos. Este deseo se expresa simbólica y explícitamente mediante la interacción entre la dimensión masculina y la femenina. Durante el desafío entre los *aizkolaris*, Ignacio parece querer ofrecer a Catalina algo más que una mirada y uno de sus hachazos causa que un trozo del tronco vuele por los aires. El movimiento ascendente no sólo es seguido por la cámara sino también por ambas mujeres, tal y como nos revela la yuxtaposición de planos que muestran sus miradas y reacciones. Este trozo de madera cae finalmente en el regazo de Catalina, anunciando prolépticamente las relaciones sexuales que ambos iniciarán así como el resultado de las mismas: Peru. Uno de los planos finales de esta secuencia incluye la mirada curiosa de Cristina, que es testigo de los acontecimientos.

Es importante tener en cuenta que Catalina también forma parte de otra relación a tres bandas, en la que se incluyen Juan e Ignacio. En este caso, se configura una nueva dimensión

escenas de mutilación que Manuel Irigibel pinta y que se recrudecerán a medida que avanza la película, hasta el punto de que el anciano llega a actuar más allá de sus cuadros, cortando con un hacha las patas del animal. La respuesta del abuelo cuando se le pregunta por el sufrimiento que ha causado —“Los gritos ayudan a morir. Gritar es digno”— subrayan el vínculo entre la vida y la muerte.

amorosa en la que Catalina representaría el vértice deseado por ambos hombres, añadiendo, además, un plano incestuoso a la teoría de Girard. Como hemos comentado anteriormente, el deseo de Juan por su hermana se hace patente a lo largo de la película, otorgando un lugar prioritario al recurrente tema del incesto. Debido a la obsesión de Juan por Catalina y al miedo que tanto ella como Peru tienen de Juan, podemos pensar que éste ha actuado sobre este deseo incestuoso. La violenta escena en la que el hombre espeta desesperado y amenazante a Catalina: “¡Déjame dormir contigo!”, continúa con un forcejeo en el que, desesperado, Juan zarandea a la joven a la vez que grita insistentemente: “No voy a matarte, no voy a matarte, soy tu hermano, soy tu hermano, tu hermano, no voy a matarte...”. Esta pugna tan sólo es interrumpida cuando, en la cama de al lado, Peru es presa de un ataque espasmódico acompañado de gritos, síntoma de un profundo trauma que parece estar vinculado a la tempestuosa relación familiar. Por tanto, la enfermiza relación que Juan mantiene con su hermana corresponde a la descripción que Stone, a modo de símil, ofrece: “Incest, like civil war, is yet another indication that the enemy lives within” (“Projections of Desire” 164-165). Bajo este prisma, el comienzo de la guerra civil, ilustrado en la última parte del filme, se anuncia prolépticamente mediante el conflicto interno que acontece tras los muros del caserío Mendiluze.

Otra de las relaciones incestuosas prominentes en la película es la que existe entre Cristina y Peru. Estos medio-hermanos comienzan ya durante su niñez a mostrar un interés mutuo. El vínculo más importante para ellos no es el padre que comparten sino el abuelo, que actúa como figura mentora. Las horas que los jóvenes comparten en el bosque incitan la curiosidad sexual de Cristina y Peru. La huida de Peru con su madre y el progenitor de ambos separa a estos amantes en potencia. Años más tarde, los jóvenes, ya adultos, se reencuentran y, a pesar de que Peru deja a una mujer y un hijo en otro continente y Cristina mantiene una pasional relación con Lucas, el amor que existe entre ellos supera incluso la traumática experiencia de la guerra. En este sentido, la relación de Cristina y Peru, al contrario que la de Juan y Catalina, está cubierta de una pátina embellecedora. En esta línea, Rodríguez propone una interpretación positiva en relación al tema del incesto en *Vacas* y en *Los amantes del círculo polar*, puesto que estas películas plantean

una sexualidad más libre y más abierta para las protagonistas femeninas, llegando incluso a neutralizar nociones tan cargadas de culpa tradicionalmente como el incesto o las relaciones amorosas entre familias rivales o antagonistas. En esta innovadora proyección de la sexualidad se percibe un deseo por parte de Medem de romper con convenciones basadas en un convencionalismo

exento de emoción verdadera. (27)

La relación entre Peru y Cristina, iniciada durante la inocente época de la niñez y cultivada a lo largo de los años y a pesar de la distancia, expone un tipo de relación sincera e impetuosa que Medem explora en el resto de su filmografía.⁴⁶ El director plasma en *Vacas* no sólo las interacciones y el poder del deseo mimético, sino también la doble cara que representan las relaciones incestuosas.

3.5. “Me puede mirar todo lo que quiera”: El poder de la mirada

El poder de la mirada vuelve a evidenciarse en una secuencia posterior, cuando Ignacio regresa victorioso de uno de sus duelos como *aizkolari*. Catalina se encuentra encima del almiar, amontonando paja. Esta perspectiva le permite ver el caserío de los Irigibel así como la llegada de Ignacio con las ganancias de su nueva apuesta. La cámara, al enfocar a Catalina con un plano contrapicado, se subyuga ante la mujer y magnifica su figura, enaltecéndola sobre un fondo celestial que la equipara a una diosa sensual. Los ruidos del hacha que proceden del caserío vecino atraen la atención de Ignacio, que se centra en la visión de Catalina sobre el montón de paja. La cámara adopta la perspectiva del hombre y vemos que la figura de la joven se delinea en la distancia. Las palabras de Ilegorri no alteran la dirección de la mirada de Ignacio, que parece momentáneamente hipnotizado por la visión de Catalina. Cristina, consciente de la distracción de su padre, primero lo contempla y, a continuación, se percata del interés de Ignacio en Catalina. Así, la niña es de nuevo espectadora de esta incipiente relación y, en consecuencia, es, hasta cierto punto, partícipe de la misma. La cámara, siguiendo la perspectiva del hombre, se acerca en un movimiento de travelín rápido hacia Catalina, expresando el deseo de acercamiento del *aizkolari*. La joven, en respuesta, respira profundamente y sonríe. Empezamos a escuchar una música melódica y la cámara enfoca ahora al *segalari*,⁴⁷ creado por Manuel y Cristina. Se juxtaponen planos de Catalina,

⁴⁶ En *La ardilla roja*, aunque la relación entre los protagonistas está basada en los mutuos engaños, los sentimientos entre ambos parecen sinceros y pasionales. De forma similar, Ángel se embarca en sendas relaciones con Ángela y Mari en *Tierra*. Ana y Otto, en *Los amantes del círculo polar*, representan un ejemplo paradigmático y trágico de este tipo de relación. La sinceridad abrupta y casual con la que Lucía aborda a Lorenzo en *Lucía y el sexo* también evidencia esta aproximación medemiana a los encuentros con amantes y las formaciones de parejas. Finalmente, en *Caótica Ana*, la protagonista se reencuentra con su amante en Nueva York, aunque vuelven a separarse tras su breve pero ardiente reunión.

⁴⁷ En la película existen dos figuras de paja hechas por Manuel y Cristina. Una de ellas representa un *aizkolari* mientras que la otra materializa a un *segalari* que corta la hierba y que se asemeja a un espantapájaros. Ambas

despeinada por el viento, e Ignacio, que pierde su boina. La cámara se aleja de nuevo mediante un travelín, imitando el movimiento pendular del deseo y el magnetismo que atrae a ambos personajes. Mecido por el viento, el muñeco comienza a girar en una especie de baile que emula los ritos de apareamiento de algunas especies. La siguiente secuencia muestra a Cristina preguntando por el significado de “semental”. Manuel, para comprobar si la vaca está preñada, inicia una incursión en el cuerpo del animal por medio del escrutinio del ojo de la Pupille⁴⁸, que se nos revela a través de un plano ocular y subjetivo del animal.

La mirada de Catalina, como hemos podido comprobar, es significativa en el contexto patriarcal ya que, tal y como observa Linda Williams en “When the Woman Looks”, “to see is to desire” (561). Es decir, la mujer no es sólo objeto de la visión masculina sino que devuelve la mirada, saliendo del restrictivo papel pasivo al que normalmente se adscribe la mirada femenina. No obstante, Catalina no es la única que muestra su interés y la cualidad activa de su espíritu por medio de su mirada, puesto que Cristina emula a la *otra* mujer en muchos aspectos. Es interesante, por tanto, notar que, en ambos caseríos, encontramos ejemplos femeninos que no se limitan a la mirada reificadora masculina.

La joven Cristina inicia con su medio-hermano unos juegos que dejan traslucir un incipiente deseo que se hará explícito al final del filme.⁴⁹ Asimismo, el abuelo de ambos, como si se tratara de un filósofo peripatético, deambula por el bosque transmitiendo sus conocimientos a los nietos. Una escena que ilustra las relaciones establecidas entre estos personajes, así como la relevancia de la circulación de las miradas, tiene lugar mientras

figuras están tocadas por la boina carlista y están dotadas de un mecanismo que les permite mover, de forma limitada, sus herramientas: un hacha y una guadaña. La vinculación de estos elementos con la violencia, la masculinidad y la muerte es evidente. En la última parte de la película, estas esculturas permanecen, aunque deterioradas, como testigos y, en el comienzo de la guerra civil que se plasma en la película, uno de los maniqués es utilizado por los niños —que pronto se convertirán en soldados y muertos— para practicar el tiro al blanco. Estos autómatas fueron creados para la película por el artista Vicente Ameztoy, tal y como el propio Medem explica en una entrevista (cit. en Angulo y Rebordinos 205).

⁴⁸ La naturaleza metafórica del nombre de esta nueva vaca es significativa pues, como White apunta, este apelativo “serves to add further emphasis to the act of looking” (12). De forma similar, Stone señala que el nombre Pupille “suggests the pupil of the eye” (“Projections of Desire” 181n). Dada la especial atención y el simbolismo que Medem busca en sus nombres, la elección de éste no parece nada casual.

⁴⁹ El incesto que se anticipa a lo largo de la película, no sólo en la relación incipiente de Cristina y Peru sino también entre Catalina y su hermano Juan, tal y como hemos explicado anteriormente. El director expresa su opinión con respecto a la relación entre los adolescentes y, posteriormente, adultos Peru y Cristina de forma contundente: “Pero lo más importante para mí es que, por encima de todo, también del incesto, el amor tiene preferencia” (cit. en Angulo y Rebordinos 203).

Manuel pinta uno de sus cuadros. El abuelo se encuentra sentado ante su cuadro, dando pinceladas al mismo y observando el espantapájaros mientras Peru permanece de pie a su lado. Unos pasos más adelante Cristina observa también el *segalari* que gira dando vueltas con el viento en una escena paralela a la descrita anteriormente entre la madre de Peru y el padre de ambos niños. Puesto que Manuel se encuentra sentado frente al espantapájaros y Cristina, nuestra expectativa es que está reflejando en su cuadro este pequeño *tableau*. No obstante, tal y como ha ocurrido en otras ocasiones, cuando la cámara se acerca al lienzo descubrimos que el abuelo, una vez más, plasma a una vaca.⁵⁰ Tras esta revelación, la cámara adopta, alternativamente, planos de Peru, que contribuyen a la identificación de su mirada con la de la cámara. Su visión se centra en el cuello de Cristina que, enmarcado por sus trenzas, despierta el deseo del adolescente. Al igual que ocurre en la escena entre Catalina e Ignacio, el viento —junto con el *segalari* giratorio— acompaña y se incrementa de forma que pareciera que los anhelos incontenibles de los humanos se proyectan mágicamente en la fuerza de los elementos naturales. De forma similar a la secuencia que protagonizan Ignacio y Catalina, un travelín de la cámara vincula y atrae a estos hermanos. El abuelo percibe la mirada del niño y Cristina, lejos de rechazarla, la acepta: “Me puede mirar todo lo que quiera”. La respuesta de Peru —“Tú a mí también”— inscribe a Cristina en el mundo del observador activo. En este sentido, Sánchez destaca la influencia positiva del abuelo en la configuración de unas relaciones de género más justas donde, entre otros factores, “woman is entitled to be an active gazing subject and not just the passive object of the male gaze” (151). Medem otorga en el ámbito cinematográfico un lugar propio a las mujeres que, como apunta Laura Mulvey, ha sido limitado a una obsesión masculina por lo que denomina como “*to-be-looked-at-ness*” (63). Por tanto, en *Vacas* la mirada femenina se revela como un elemento subversivo que se reiterará en el resto de películas de Medem.

3.6. “No me gusta cómo me miráis”: La mirada patriarcal

En contraposición a esta mirada igualitaria encontramos el caso de una visión masculina restrictiva, esgrimida por Juan. El antagonismo entre Juan e Ignacio se destaca a lo largo de la película. Ya al comienzo del filme, una vez que Catalina espía a Ignacio antes del desafío con Juan, ésta informa a su hermano de las divergencias entre ambos hombres y, al

⁵⁰ En esta escena el abuelo anuncia que la Pupille “se va a morir un día de estos” mientras que Peru observa que la vaca es pintada sin pezuñas. Manuel, de esta forma, anuncia la muerte de la vaca y vaticina sus propios actos, pues será él mismo el que mutile las pezuñas del animal.

mismo tiempo, el diálogo revela, por una parte, la tensión que existe entre ambos hermanos y, por otra, la parcialidad de Catalina hacia Ignacio:

Juan Mendiluze: ¿Cómo le has visto?

Catalina: El ruido que hacéis es diferente.

Juan: Qué dices de ruidos.

Catalina: Que es distinto.

Juan: ¿Sabes cuál es la diferencia entre tu hermano e Ignacio Irigibel?

Catalina: A ver.

Juan: Yo aguanto más tiempo con el hacha. Ignacio se cansa pronto.

Catalina: Eso es verdad. A lo mejor es que Ignacio termina antes.

Este intercambio deja entrever no sólo la rivalidad existente entre los hombres sino también la verdadera naturaleza del desafío, en el que se disputa la atención y el deseo de Catalina. En un momento de esta conversación se inserta el plano de un trozo de madera que yace inerte en el suelo. Al contrario que en la secuencia descrita anteriormente, en la que Ignacio consigue penetrar el delantal de Catalina con un fragmento de madera similar, esta conversación, junto con las imágenes que la acompañan, revelan la impotencia y deseo frustrado de Juan y la relación problemática con su hermana. La mirada de Juan acaba reflejando su carácter violento y desequilibrado, algo que él mismo parece reconocer también en la proyección visual de otros personajes. Así, en la escena en la que llama a su hermana y a su sobrino para advertirles de su dependencia, el patriarca Mendiluze se espanta al percatarse de lo que ve en los ojos de sus más allegados: “No me gusta cómo me miráis. Cuando me pongo nervioso no lo hago para daros miedo, es algo que yo no puedo evitar, pero vosotros sí. No quiero haceros ningún daño”. Las palabras de Juan revelan la relación, regida por el miedo y la violencia, que sostiene con su familia. Escondida tras una disculpa se encuentra una velada amenaza que culpa a las miradas ajenas de los actos propios. Al mismo tiempo, se apunta a unos episodios de violencia de los que Peru y Catalina son las víctimas y que presenciamos en una de las noches que anticipan a la huida de Catalina con Ignacio y Peru. La mirada de Juan, por tanto, representa la mirada masculina que, mediante la violencia y la represión, pretende imponer su poder. En *Vacas* esta visión se obstruye para dar una posibilidad a los personajes que escapen de esta mirada patriarcal. La mirada de Ignacio, por su parte, no deja de ejercer un dominio y opresión similar, si bien se representa de forma más oblicua. El deseo de poseer a Catalina, el rechazo de su padre y su indiferencia hacia Madalen —a la que acaba abandonando, junto a sus hijas— desempeña una violencia simbólica que puede llegar a ser más peligrosa que los ataques directos y desequilibrados de Juan.

3.7. “Lo pienso yo sola”: La agencia femenina

En el caso femenino se emplean, además de la mirada, otros recursos para expresar la opinión de las mujeres. Sus acciones y sus palabras sustentan una personalidad independiente. Catalina transmite su anhelo contenido hacia el *aizkolari* del clan Irigibel observando a través de la ventana hacia el caserío vecino. La madre, consciente de la situación, reprocha a su hija esta trasgresión. Catalina intenta tranquilizar a su progenitora insistiendo en la imposibilidad de un enfrentamiento entre Juan e Ignacio. En este momento, escuchamos unos pasos y Juan aparece en el quicio de la puerta, sobresaltando a su hermana. Tras las ásperas preguntas de su hermano que cuestionan la forma en que la joven ha obtenido esta información, ella responde tajante: “Lo pienso yo sola”. Esta respuesta es, a un tiempo, una aserción y un desafío a la autoridad patriarcal de su hermano. De forma paralela, en el caserío de los Irigibel, observamos que Madalen posee un papel determinante, puesto que ella es la que decide aceptar la apuesta de los Mendiluze y, una vez que Ignacio la abandona para irse con Catalina y Peru a América, toma control del caserío.⁵¹ Su hija Cristina también muestra su personalidad independiente y reivindicadora. Como vimos antes, Peru, en un acto que cambiará su destino, accede a la petición de su abuelo de que robe la cámara que han traído los periodistas con la condición de que sea para los dos. Cristina, al escuchar esto, se incluye en el trato de manera categórica y Peru se corrige radiante ante la perspectiva de poder vincularse de otra forma a su medio-hermana. Asimismo, en la conclusión de la película, Cristina toma control de la situación hasta tal punto que releva a Medem en su dirección, diciéndole a Peru las palabras que tiene que pronunciar.

En el ámbito de la identidad sexual, tanto Cristina como Catalina expresan su sexualidad libremente y, de forma significativa, los encuentros sexuales que protagonizan, tienen lugar en el bosque, refugio femenino hasta que es invadido por la guerra; espacio que,

⁵¹ La presencia de Madalen es un tanto ambivalente. Pese a que es evidente que tiene un carácter fuerte, con frecuencia la cámara capta la transfiguración de su rostro, congelando su sonrisa y transformándola en un gesto de tristeza y decepción. La mujer, consciente de los deseos entre Catalina e Ignacio y frustrada por la actitud — aparentemente trastornada — de Manuel, no puede dejar de traslucir una entereza marcada por cierto pesar. Particularmente iluminadora resulta la escena en la que la familia Irigibel se prepara para una foto, cuya composición es dirigida por Manuel. Madalen, situada al lado del caballo sobre el que está subido su marido en una clara posición de superioridad — y con un hacha levantada sobre su mujer —, a pesar de la petición del abuelo de que se cambie de lugar y el requerimiento de Ignacio de que haga caso, permanece obstinada en su sitio. Madalen no renuncia a su posición junto al hombre hasta que aparece Peru, prueba viviente de la infidelidad de Ignacio, para tomar la foto.

para Medem, está preñado de sensualidad.⁵² Así, Catalina e Ignacio satisfacen su deseo reprimido entre los helechos donde, en el futuro, Cristina se encontrará con Lucas, el hijo de Ilegorri y, si bien Cristina dice que ya no son novios, continúan manteniendo una relación sexual. Estas actitudes en las que las mujeres desafían los límites impuestos por la sociedad resultan precursoras, puesto que estas relaciones no son condenadas, sino contempladas bajo un prisma positivo.

4. EL DESDOBLAMIENTO

4.1. Introducción: El concepto del doble

Una vez trazada la configuración de la identidad genérica y la subversión de los roles tradicionales de género en *Vacas*, podemos abordar el juego de identidades duplicadas que encontramos en la película del director donostiarra, lo que se ha convertido en un sello de identidad en su obra. En el mundo de Medem, el elenco de actores no sólo interpreta varios papeles en una sola película sino que se extiende a lo largo de la filmografía, subvirtiendo de esta forma la identidad individual. En *Vacas* nos enfrentamos a una serie de actores que encarnan a varios personajes. De este modo, el actor Carmelo Gómez personifica a las tres generaciones adultas de los Irigibel, mientras que Kandido Uranga encarna a Carmelo y a Juan Mendiluze, mientras que Karra Elejalde representa simultáneamente a Ilegorri y a su hijo Lucas. A ilación de esta idea, podemos referirnos al concepto ya mencionado del *doppelgänger*. Bajo un prisma indiscutiblemente medemiano, Rank vincula el concepto del doble con el cine y el mundo onírico:⁵³

⁵² La importancia del vínculo entre la naturaleza y el sexo es destacada por el director en su entrevista con Carlos F. Heredero, donde declara que “[e]se universo húmedo y vivo que hay bajo los helechos, que corre bajo la superficie del bosque aunque no se vea, remite al mundo del sexo (...) me lo imaginaba [el sexo] asociado a una serie de espacios y lugares que relacionaba con bosques y helechos (...) Por eso me empeñé, para rodar *Vacas*, en localizar un bosque de helechos y no de ningún otro tipo” (*Espejo de miradas* 571). Asimismo, Rodríguez apunta a este vínculo: “El sexo está ligado aquí [*Los amantes del círculo polar*] también, como en *Vacas*, a la naturaleza, al movimiento de las hojas y de los arbustos al ras del suelo, a los sonidos amenazantes y nocturnos del exterior de la casa” (94). No es casual, pues, que el bosque sea el lugar elegido por los protagonistas para sus encuentros sexuales.

⁵³ La relación entre las películas de Medem y el mundo de los sueños no sólo se refiere al aspecto simbólico y enigmático de sus películas, sino que también está íntimamente ligado al proceso de creación. Así, Medem se

It may perhaps turn out that cinematography, which in numerous ways reminds us of the dream-work, can also express certain psychological facts and relationships—which the writer often is unable to describe with verbal clarity—in such clear and conspicuous imagery that it facilitates our understanding of them. (4)

La descripción que Rank proporciona sobre la facilidad del cine para plasmar la presencia de un doble se aproxima en gran medida al desdoblamiento identitario que podemos encontrar en *Vacas* —y en otras películas de Medem—, con la salvedad de que en *Vacas* no sólo encontramos dobles, sino también triples.⁵⁴ Este es el caso, ya señalado, de las tres generaciones adultas encarnadas por Carmelo Gómez. Esta desintegración de la identidad ofrece un nuevo frente interpretativo para la crítica. Por un lado, Rodríguez, en su análisis de la película, se refiere al vínculo que Stephen Holden establece entre la mística y la metafísica a través del uso de los dobles. Sin embargo, Rodríguez rechaza este análisis y añade su propio comentario sobre lo que considera relevante con respecto al uso de esta innovadora técnica:

[S]í importa destacar esta sorprendente ruptura de las leyes realistas de la genética, que confiere un tono fantástico a una historia que no por ello deja de ser absolutamente creíble. Se impulsa de este modo la reflexión de la audiencia a través del desvelamiento del aparato cinematográfico, al ir en contra de la convención existente basada en la creencia de que un solo actor encarna a un solo personaje... (79)

Esta dimensión de la obra de Medem, pues, no sólo desafía las pautas establecidas en la sociedad sino que también reta los mecanismos que operan en el género cinematográfico. La utilización de un mismo actor o actriz en diversos roles interpretativos refuerza el carácter desafiante que se adscribe a la filmografía medemiana, contribuyendo a la estructura meándrica de sus filmes.

refiere a su “sonado insomnio” y afirma que “gran parte de mis historias han surgido intentando dormir” (cit. en Angulo y Rebordinos 189).

⁵⁴ Otro director que emplea esta reiteración de actores a lo largo de sus filmes es el británico James Ivory. Resulta interesante la diversidad de opiniones al respecto de esta técnica, aplicada a las obras de Ivory. Por una parte, Cairns Craig declara que “[t]here is certain incestuousness in these films” (10), mientras que Claire Monk interpreta el mismo factor de forma positiva al calificarlo de “intertextual pleasures”. En cualquier caso, es un rasgo que no deja indiferente a la crítica.

4.2. “Siempre que quiero pensar en alguien pienso en ti”: el juego del doble y la atracción sexual

Un factor que hemos de tener en cuenta es que esta duplicidad puede contribuir a destacar otras recurrencias temáticas, tales como la cuestión del incesto, mencionada anteriormente. Tal y como apunta Stone, “[t]he adult Peru is, of course, the spitting image of the father they [Cristina and Peru] share and the spark of attraction between them is all the more disturbing for its Oedipal overtone” (“Projections of Desire” 166). Por tanto, no hay que pasar por alto el hecho de que la admiración que siente Cristina por su padre cuando es una niña se transfiere en la edad adulta a Peru, físicamente igual al padre de ambos, por lo que el incesto tiene un doble peso en esta relación. Además, hace años que Cristina no ve a su padre y, por tanto, la imagen que guarde de él en el recuerdo probablemente lo mantenga en una edad aproximada a la que tiene Peru cuando se reencuentran. Una escena que refleja esta simbiosis entre ambos personajes masculinos en la mente de Cristina se desvela, quizás inconscientemente, a través de las palabras reiteradas de Cristina. De niña, en una de las llegadas de su padre tras una victoria como *aizkolari*, éste invita a su hija a que suba al caballo con él. Ella se niega con una evasiva —“Uy no, luego”— y su padre le pregunta que cuándo. La niña se excusa expresando su interés hacia la nueva vaca e Ignacio insiste en que se ve mejor desde el caballo. Cristina accede pero insta al padre a que tenga cuidado: “Tú me agarras, eh”. Esta actitud de la niña manifiesta cierta desconfianza y, al mismo tiempo, un deseo de controlar la situación, a pesar de su corta edad. Además, este recelo deja entrever un desasosiego que anuncia el futuro abandono del padre para comenzar una nueva vida en otro continente con Catalina y Peru. Paralelamente, en la conclusión del filme, cuando Cristina se sube al caballo con Peru para huir de la guerra civil, dirige de forma asertiva los movimientos y palabras del joven: “Peru, tienes que abrazarme más fuerte. Ahora tienes que decirme algo al oído”. De esta forma, la joven toma no sólo las riendas del caballo sino también de su propia vida.

Estas dobles (re)apariciones de los personajes se encuentran enmarcadas también, como hemos comprobado, por la duplicación tanto de actos como de palabras, una reiteración que parece tener una cualidad mágica que enfatiza la atracción sexual entre los protagonistas. Antes de la reaparición de Peru, tras su larga ausencia, Cristina se encuentra segando en un campo junto a su madre. Al igual que la escena en la que Catalina anticipa el regreso de Ignacio de uno de sus duelos, Cristina, décadas más tarde, es capaz de presagiar el regreso de Peru. El viento que hace que las contraventanas del caserío vecino golpeen insistentemente la casa llama la atención de Cristina. En la siguiente secuencia la joven se encuentra recogiendo

un haz del suelo, mirando constantemente a su alrededor. Cristina percibe la presencia de alguien más en su entorno. El uso de la cámara subjetiva, que adopta la perspectiva de una persona que se agacha y esconde entre la maleza observando a la mujer, confirma esta presencia. Asimismo, la música y el viento dotan a la escena de una cualidad sobrenatural que se subraya cuando Cristina mira hacia un árbol y, volviendo la mirada rápidamente hacia el mismo lugar, la cámara muestra cómo se sobresalta. Durante un instante, pues, no sabemos qué o a quién la protagonista ha visto, pero sí que apreciamos su reacción. Finalmente, se desvela indirectamente la identidad de la persona que tanto Cristina como los espectadores esperan encontrar: Peru, adulto e idéntico a su padre y abuelo cuando éstos eran jóvenes. La primera acción del hombre es captar a Cristina con su cámara en un juego de planos que alternan lo obtenido por la cámara de Medem y lo percibido por la cámara de Peru. Tras su reencuentro, Cristina muestra al joven los cuadros del abuelo que, aun tras su muerte, continúa siendo un punto de unión entre ambos. Los enigmáticos cuadros del abuelo dejan paso a los recuerdos y a las noticias que llenan el hueco de los años en los que han estado separados. La joven pide a Peru que le saque una foto y, al percatarse de que el fotógrafo se dispone a ello, Cristina se transfigura en una pose.⁵⁵ En el momento en el que Peru toma la foto se yuxtapone de forma casi imperceptible un plano desde el punto de vista de la cámara fotográfica/Peru. Después de este instante, los jóvenes reanudan la conversación y Peru, llenando el vacío de los años pasados y revelando la atracción sexual, declara: “Siempre que quiero pensar en alguien pienso en ti”. La respuesta de Cristina coincide con la suya aunque ella, al igual que en la conclusión del filme, permanece un tanto ausente y pronuncia sus palabras sin darles demasiada importancia.

⁵⁵ A Cristina le fascina ser objeto artístico. Ya en su niñez posa para un cuadro de su abuelo —a pesar de que a éste sólo le interesan las vacas. Más adelante, en la escena en la que la cámara toma el retrato familiar, la joven ignora la pregunta de su hermana puesto que está concentrada en su posición y gesto ante la cámara. Esta especie de hipnotismo ante el ojo artístico se reitera a lo largo del filme —curiosamente, cuando Peru se encuentra en el bosque con Lucas, el amante de Cristina, éste, al percatarse de la intención del fotógrafo, se yergue, posando ante la(s) cámara(s). También podríamos pensar que esta pose se dirige a la figura extradiegética del autor principal: Medem. A pesar del carácter generalmente activo de Cristina, su actitud pasiva ante la cámara la reifica. Earl G. Ingersoll, emplea la teoría propuesta por Mulvey en la que se explica la significación del papel de la mujer y su objetivización en el cine: “Her body, then, represents the ‘lack’ which makes possible the illusion of mastery in the male subject, involved in a kind of masquerade of masculinity”. En este sentido, la joven representa en estos momentos aislados la caracterización femenina tradicional que ha sido propugnada con especial énfasis en las representaciones artísticas.

4.3. “Nosotras también; ya lo ves”: La desvinculación femenina del doble masculino

La figura de Peru no sólo se identifica con su padre, sino que podemos argumentar que el joven es una reencarnación tanto de su abuelo Manuel como de su padre Ignacio.

Reconvertido en fotógrafo, comprobamos que Peru continúa con la tendencia artística de su abuelo y, al igual que éste, rechaza la violencia.⁵⁶ Simultáneamente, para Madalen y Cristina, la presencia-ausencia de Peru, así como su reaparición, indudablemente reabren la herida causada por el abandono de Ignacio. El extrañamiento que Cristina siente hacia su padre se refleja en lo que escribe en sus cartas a su medio-hermano: “Por lo menos *tu* padre se dejó aquí las vacas” (énfasis añadido). El hecho de que Cristina emplee el pronombre posesivo “*tu*” en vez de “*nuestro*” resulta revelador ya que, por un lado, rechaza a la figura paterna y, por otro, no reconoce el progenitor común que comparte con Peru, excluyéndose ella misma de esta relación —minimizando así el carácter incestuoso de la relación que les une.⁵⁷

Madalen, por su parte, pregunta a Peru de forma similar por su padre y, tras la escueta respuesta del joven —“Bien”—, la matriarca Irigibel reivindica la prosperidad de la familia que Ignacio deja atrás: “*Nosotras también; ya lo ves*” (énfasis añadido). Por ende, Madalen enfatiza la independencia femenina y aparenta una fortaleza —ya sea fingida o real—que apunta a la innecesaria presencia de Ignacio para sacar adelante a la familia.⁵⁸ En contraste

⁵⁶ Stone interpreta este rechazo, de forma limitada, como una forma de cobardía que vincula a Manuel, Ignacio y Peru. Así lo reitera en diversas ocasiones tanto en su artículo “Projections of Desire” (162, 165, 166) como en el libro que dedica a la obra de Medem (53, 60, 66). De forma similar, Smith presupone la misma cobardía de Manuel en *Vacas* así como de los protagonistas masculinos en *La ardilla roja* y *Tierra* —Ángel y Jota (“Angels to Earth” 14). Asimismo, Evans califica la huida de Manuel como su “symbolic rebirth as a coward” (128). El propio Medem niega esta interpretación y, refiriéndose al abuelo de *Vacas*, responde: “On the contrary, he is brave, because he tries to free himself from the situation (...) His is a heroism of inactivity” (cit. en Smith “Angels to Earth” 14). Esta argumentación es paralela a la alusión que Luis Martín-Escudillo hace a la recuperación por parte del antropólogo Juan Aranzadi de la figura clásica de Arquíloco, personaje ancestral que se negó a continuar luchando (344). Martín-Escudillo añade, no obstante, que “Arquíloco pasó a ser un ejemplo clásico de la cobardía” (344). Manuel, igualmente, tiene que afrontar la incompreensión y es tachado de cobarde no sólo por los críticos sino también en la película, donde Madalen y la mujer de Carmelo Mendiluze achacan a Manuel este rasgo de cobardía. Esta asunción resulta errada teniendo en cuenta el objetivo y el sentido general que Medem pretende darle a su obra.

⁵⁷ Peru, por su parte, una vez que escapa a América a vivir con su padre y su madre, se refiere al progenitor como “*nuestro*” padre, tal y como él mismo menciona en la primera carta que escribe —con mediación paterna— a Cristina.

⁵⁸ El sustento principal de la familia, como señala Cristina, son las vacas. De este modo, se subraya la relevancia de este animal y su vínculo con el universo femenino.

con esta idea, White observa en esta especie de clonación generacional una forma de destacar el “theme of ‘female-free’ paternity” (7).⁵⁹ Sin embargo, a pesar de que la recurrencia del doble se encuentra centrada en los personajes masculinos, la representación materna, como hemos apuntado anteriormente, juega también un papel muy importante, por lo que no se puede negar su existencia.

4.4. “Es nieto de dos carlistas”: El doble como vía de escape

Los dobles representados por el resto de actores, junto a Peru, alcanzan en la última parte de la película cierto sentimiento de reconciliación y nuevas rupturas. La reaparición de Peru concilia en cierta medida la disputa entre las familias. La decisión que toma Juan en el último momento, ante el pelotón de fusilamiento,⁶⁰ de reconocer en Peru al descendiente de ambas familias, consigue cerrar algunas heridas del pasado. No obstante, al espectador no se le escapa —ya que un intertítulo nos sitúa en el verano de 1936— que la guerra civil no ha hecho más que comenzar, con todo el sufrimiento posterior que esto implicaría. Asimismo, la fracción entre ambos caseríos permanece todavía presente en la división entre nacionales —representados por Juan y sus compañeros, que se refugian en el caserío de los Mendiluze con el comienzo de la guerra— y republicanos —que encuentran en los Irigibel y sus allegados a los soldados de su batallón. Al mismo tiempo, resulta importante considerar la presencia de otros dobles para explorar el aspecto negativo de este último capítulo de la película. Ilegorri y su hijo Lucas, interpretados por el mismo actor aunque caracterizados con evidentes diferencias físicas que acreditan las edades de cada uno, ilustran el nefasto destino que Peru

⁵⁹ White expande su perspectiva de la siguiente forma: “Medem foregrounds this theme visually by his use of the same actor to portray both father and son (...) This device not only adds to the general sensation of *déjà vu* (...) but also brings to mind a potentially more disturbing kind of repetition: human cloning (...) achieving immortality through self-generation” (6-7). El uso del doble, pues, despierta cierta inquietud entre algunas voces críticas.

⁶⁰ Resulta inevitable mencionar *Cien años de soledad* (1962) de Gabriel García Márquez. La obra abre con una primera alusión al coronel Aureliano Buendía frente al pelotón de fusilamiento, que se reitera a lo largo de la novela a pesar de que, finalmente, el coronel elude el fusilamiento. Este tipo de ejecuciones inconclusas permanece en el imaginario colectivo, reflejando uno de los horrores de la guerra. En esta línea, podemos citar dos ejemplos —tanto literarios como cinematográficos, puesto que ambas novelas fueron trasladadas a la pantalla— que sitúan a sus personajes en un caso más extremo, ya que nada detiene el fusilamiento, sino que los protagonistas sobreviven de manera fortuita. Esto ocurre en *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas y en uno de los cuentos encontrados en *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez. Si bien ambos personajes *resucitan*, las circunstancias y las motivaciones que rodean a ambos protagonistas son diametralmente opuestas.

elude. Por su parte, Lucas es asesinado durante la contienda en el bosque. Cuando los nacionalistas capturan a Peru —que se hace pasar por un corresponsal de guerra norteamericano— y lo llevan junto al grupo de hombres que van a ser fusilados, se encuentra con Ilegorri. El hombre pregunta por su hijo y Peru, consciente de la mentira que pronuncia, asegura que Lucas escapó de las garras de la muerte. Poco después, Ilegorri, al contrario que Peru, es asesinado. Antes de que esto ocurra, Peru, en un último acto de desesperación, se enfrenta al pelotón y revela su verdadera identidad. Juan confirma la ascendencia del joven asegurando que “es nieto de dos carlistas” e Ilegorri se ofrece como testigo para corroborar la historia. No obstante, Juan dispara contra Ilegorri, un balazo que sirve como detonante para el resto de verdugos, que abren fuego contra los hombres que se encuentran frente a ellos. Peru, al igual que el resto, cae al suelo y, tras un momento de duda, podemos comprobar que ha evitado la muerte.⁶¹ Los dobles representados por Lucas y su padre muestran el aciago destino que probablemente estaba también reservado para Peru y su padre. Ignacio, años atrás, evitó la guerra que había en parte de Europa —la Primera Guerra Mundial— eligiendo huir a América con Catalina y su hijo, mientras que Peru, al final de la película, decide huir a Francia, donde —todavía— no hay guerra. Asimismo, la decisión de Juan de matar a Ilegorri y dejar vivo a Peru evidencia la duplicidad del personaje y su inestabilidad psicológica. En este sentido, quizás esta doble (in)acción es la forma que tiene Juan de resolver el dilema que se le presenta y el conflicto que puede experimentar al ver en Peru, al mismo tiempo, la figura de su enemigo así como a su *amada* hermana. Esta visualización parece despertar sentimientos encontrados en el hombre. Por tanto, el asesinato de Ilegorri puede responder al odio despertado por el recuerdo de Ignacio y el indulto de Peru al recuerdo de su hermana Catalina.

4.5. “Querida Cristina”: El desdoblamiento femenino

El *doppelgänger* ofrece también su versión femenina en *Vacas*, si bien proporciona distintas formas e interpretaciones. La elección de Ana Torrent para encarnar al personaje de Catalina representa un homenaje a la ya mencionada obra de Erice *El espíritu de la colmena* a

⁶¹ Un reflejo de esta escena tiene lugar en *Tierra* (1995) donde Ángel, interpretado también por Carmelo Gómez, cae de espaldas ante la detonación de un disparo. Esta vez, el ejecutor de este *tiro de gracia* resulta ser, irónicamente, Karra Elejalde, el actor que interpreta a Ilegorri y a Lucas. Este juego reiterativo del director responde a la descripción que Marian Via Rivera ofrece con respecto a *Los amantes del círculo polar*: “Medem uses duplication, repetition, and even requires the actors in his films to portray more than one person, something that contributes to this sense of ‘a-mazed’ disorientation” (210).

la que Medem denomina “la película de mi vida” (cit. en Angulo y Rebordinos 187). De esta forma, Ana Torrent, la memorable niña de *El espíritu de la colmena*, se convierte en mujer en *Vacas*.⁶² Esta aparición de la actriz se aproxima a lo que Wolfgang G. Müller, entre otros autores, denomina *interfiguralidad*. Es decir, por medio de la utilización de un personaje que evoca o representa a otra figura histórica o literaria, los significados que se pueden derivar de un texto, ya sea fílmico o literario, se pueden multiplicar. De forma paralela, la actriz Emma Suárez interpreta un mismo papel en la película, pero en dos momentos diferentes: la Cristina adolescente y la Cristina adulta que tiene que enfrentarse a la guerra civil.⁶³ La actriz reaparece tanto en *La ardilla roja* como en *Tierra* en papeles muy diversos, convirtiéndose durante un tiempo, en palabras de Smith, en “Medem’s muse” (“Between Heaven and Earth” 22). No obstante, antes de que Medem se convirtiera en un director reconocido, cuando *Vacas* era todavía una película pendiente de estrenarse, Emma Suárez resultaría una figura familiar para el público español. Stone alude, de forma un tanto irónica, a la recepción inicial de la obra en ciertos círculos, refiriéndose a la reseña que aparece en *Fotogramas*. Según Stone, la publicación

struggled to find something encouraging to say about this peculiar Basque period film with the strange name and Surrealist ambitions and opined that from the evidence of its few publicity stills *Vacas* would at least offer an opportunity to see the actress Emma Suárez in pigtails. (*Julio Medem* 46)

Vacas, como resulta evidente, brindó a los espectadores mucho más que a una actriz en coletas. No obstante, este tipo de actitud refleja, por una parte, la incomprensión y prejuicios iniciales a los que tiene que enfrentarse el cine de autor y, por otra, la trasgresión y el triunfo último que puede alcanzarse a pesar de los impedimentos encontrados. En el caso femenino de *Vacas*, la duplicidad se perpetra en la (con)fusión entre los personajes reales y sus alter egos reales. Asimismo, la película plasma de forma interesante el caso del desdoblamiento

⁶² Ana Torrent no sólo permanece en la mente de Medem sino que la mirada de la niña Ana pasó a formar parte del imaginario colectivo español. Como prueba de la importancia de esta imagen de la actriz, el cartel del Festival de Cine de San Sebastián de 2003, donde se celebró el trigésimo aniversario del estreno de *El espíritu de la colmena*, está formado por una imagen de la actriz, ya adulta, de pie sobre las vías de un tren.

⁶³ El papel de Cristina en su niñez recayó sobre Ane Sánchez que vuelve a aparecer repitiendo nombre en *La ardilla roja* así como en *Tierra* en el papel de Ángela hija. El vínculo entre los tres primeros largometrajes de Medem se refuerza mediante las continuas reencarnaciones actorales. Asimismo, Stone afirma que, “much to Medem’s delight”, Ane Sánchez apareció en un documental del director de fotografía Javier Aguirresarobe, donde se filmaba el nacimiento de esta niña (*Julio Medem* 106). Medem juega con este tipo de coincidencias, explotándolas al máximo.

femenino por medio del uso de la voz en *off* en los episodios en los que se leen las cartas que intercambian Cristina y Peru, tras la marcha de éste, a lo largo de los años. Resulta interesante que los jóvenes necesiten otros sujetos para que transcriban sus palabras —en el caso de Cristina es el abuelo quien escribe mientras que en el de Peru es el padre de ambos quien fija en el papel sus palabras. Además de este derrotero narrativo, se añade a las capas diegéticas unas voces que transmiten el contenido de las cartas.⁶⁴ Las cartas de Peru, encabezadas por “Querida Cristina”, son enunciadas por la voz del abuelo mientras que las cartas de la joven llegan a su(s) narratario(s) por medio de la voz de la propia joven, de forma que vemos que en el caso femenino se duplica, a la vez que se desdobra, la identidad narrativa. La voz en *off* de Cristina, unida a imágenes que no coinciden con el momento presente de la acción, enfatiza la sensación experimentada por el espectador de presenciar diversos momentos en el tiempo. Así, tal y como explica Zunzunegui,

puede decirse que si toda imagen *aparece* como un presente —pasado presentificado más exactamente—, es a través de las operaciones de manipulación a la que se entrega el narrador cinematográfico —el montaje en sentido amplio— como pueden llegar a producirse —y a experimentarse por el espectador— diferentes experiencias temporales. (*Pensar la imagen* 191)

Esta cualidad de desdoblarse no sólo físicamente sino también en el tiempo otorga a Cristina una habilidad que trasciende el ámbito lineal de la realidad para adentrarse en la dimensión imaginaria creada por Medem.

5. CONCLUSIÓN

El primer largometraje de Medem representa un hito en la historia del cine español. Esta obra se incardina en un contexto histórico que está marcado por el fin de una época de cambios. En esta línea, Evans describe la singularidad de la obra y su director en los siguientes términos:

⁶⁴ En un principio las voces corresponden a los personajes que aparecen en pantalla —Cristina y el abuelo—, si bien la cámara se desentiende con frecuencia de ambos para enfocar el frondoso bosque y sus habitantes. Esta disociación entre imagen y sonido se completa tras la carta en la que Peru comenta su reciente boda y su eminente paternidad. A partir de ese momento, las narraciones se tornan en la voz en *off* de Cristina superpuesta a acciones que no se corresponden con el momento presente.

Vacas was released into a climate of full-blown post-Transition *desengaño*. The Spanish film industry was in crisis and this was a first full-length feature directed by a former medic living halfway up a Basque mountain, and yet, I would argue, it marks a decisive point of forward momentum for Spanish film narrative. (126)

La aparente sociedad tradicional vasca que Medem plasma en su obra contrasta con el cine de la denominada *movida* de la década anterior.⁶⁵ No obstante, el cine del donostiarra, como hemos comprobado, resulta subversivo no sólo en su contenido sino también en su forma. Las técnicas cinematográficas que emplea captan no ya la atención sino las emociones del conjunto de espectadores. El empleo de la cámara, que adopta la perspectiva de personajes, animales y objetos inanimados, se combina también con el sonido subjetivo, que incluye desde el jadeo de los personajes hasta el gruñido de unos quiméricos jabalíes. Asimismo, el prisma ocular y el énfasis en la mirada constituyen otro rasgo de *Vacas*, en particular, y la filmografía de Medem, en general. Los ojos proliferan en un “animal eye-camera eye-human eye parallel” (Burt 175), permitiendo al director adentrarse en un mundo aparentemente onírico y enigmático que tiene mucho de subconsciente.

Los hilos que hemos empleado para no perdernos en los vericuetos de la mente del cineasta están constituidos por una tríada temática. En primer lugar, hemos explorado la dialéctica que se deriva de la utilización del espacio. Soterrado bajo la frondosidad del bosque existe un magnetismo que atrae a los personajes de la obra. Según Martín-Estudillo “el bosque es el espacio en el que se da a varios niveles el contacto con lo otro” (348). Así, entre los árboles será donde se desarrollen tanto las relaciones prohibidas como las consentidas batallas. El agujero encendido será el túnel que vinculará al cuerdo-loco de Manuel con este mundo y, también, el punto de unión de los amantes en la conclusión de la película. Separados por el bosque se elevan los caseríos enemigos de los vecinos, donde la sociedad vasca se encuentra representada. El microcosmos del caserío reproduce los ritos de una sociedad que, al igual que cualquier otra, es susceptible a la subversión que Manuel y Peru, por una parte, y Catalina y Cristina, por otra, representan. Los hombres por su rechazo de la tradición del *aizkolari* —y la violencia simbólica que ésta conlleva— en aras de

⁶⁵ Evans declara que “[i]n *Vacas* the extrovert passions of the immediate Transition period are subdued” (137). Si bien los rasgos estilísticos que marcaron la *movida* y la película de Medem divergen, la pasión que evidencia la obra del donostiarra no tiene nada que envidiar a las manifestaciones culturales anteriores. La transgresión, en sus distintas formas, sigue siendo un punto en común entre el cine de Almodóvar —máximo representante de la *movida* madrileña, entre otras cosas— y la obra de Medem.

vertientes más expresivas y artísticas como la pintura y la fotografía. Las mujeres por desafiar a una sociedad que castiga la agencia femenina. El paraje natural donde se desarrolla la acción, por tanto, “simboliza un espacio alternativo a la concepción de un territorio exclusivista postulado por una concepción excluyente de la identidad” (Martín-Escudillo 349). El bosque, a pesar de ser el escenario de la destrucción y muerte de las guerras, es, al mismo tiempo, el refugio de los que buscan encontrarse.

En segundo lugar, Medem consigue presentar una sociedad que deconstruye las relaciones de género. Ampliando el concepto de género, incluimos en este apartado, a modo de preámbulo, el primer obstáculo al que tuvo que enfrentarse Medem como uno de los representantes del cine de autor. Como hemos podido comprobar, las acusaciones generalmente toman un cariz peyorativo reflejándose en unas críticas negativas que, o bien carecen de fundamentos apropiados, o bien se muestran exageradas e injustas. Es posible que el cine de autor, al salirse de lo que es normativo, presente una amenaza por su otredad para aquellos críticos y espectadores que sólo se sienten seguros en su pequeña parcela del cine tradicional. En este sentido, la identidad individual se ha visto históricamente polarizada y sometida a un sesgo de género. La histórica opresión de las mujeres encuentra una válvula de escape en *Vacas*, donde las protagonistas se apartan del sistema androcéntrico e incluso consiguen reafirmar su identidad en un mundo donde permanecen ciertos elementos patriarcales.

Judith Butler, tomando como base el pionero estudio de Luce Irigaray, parte de la idea de que tradicionalmente “women are the sex that cannot be thought, a linguistic absence and opacity”, para continuar proponiendo la existencia de una multiplicidad de identidades (14). Las protagonistas de Medem salen de la oscuridad y alumbran, con destello propio, un nuevo camino. En esta línea, la reubicación de la mirada femenina como un ente activo y desafiante contribuye a esta subversión de las nociones de género. Esta visión contrasta con la mirada patriarcal que también se muestra en la película, principalmente a través del personaje de Juan, quien, simultáneamente, es uno de los ejes principales tanto de las relaciones miméticas como de las incestuosas que se encuentran en el filme. Ignacio también reproduce el poder represivo masculino. El incesto, tema recurrente en Medem, encuentra en la relación entre Juan y Catalina una manifestación enfermiza, mientras que el amor y la pasión latente entre Peru y Cristina, en contraposición, despierta ternura y esperanza. A pesar de la amenaza androcéntrica, las mujeres, en la filmografía del donostiarra, se liberan, hasta cierto punto, de los prejuicios sociales y actúan de tal forma que parecen salirse del guión.

Por último, la trasgresión de la configuración identitaria no se limita al concepto de género, sino que la identidad individual también se cuestiona por medio de un desdoblamiento de actores y personajes. Milica Živković alude a las interpretaciones freudianas que contemplan “the double motif as a metaphor of divided consciousness or conscience” (125).⁶⁶ Como comentamos al comienzo de este trabajo, es la exploración del subconsciente lo que produce en Medem la necesidad de elaborar su cinematografía. Por lo tanto, el uso del desdoblamiento se transforma en una herramienta perfecta para este propósito, puesto que libera la identidad de los límites tradicionales. Asimismo, el *doppelgänger* encuentra en *Vacas* una nueva dimensión donde desarrollarse, de forma que, al igual que los personajes, las posibles interpretaciones se reproducen. Las reencarnaciones sucesivas de los mismos actores en distintos personajes representan una táctica revisionista que subvierte la misma noción de identidad. Por ende, Medem construye en *Vacas* un universo sorprendente al que debemos entregarnos sin reservas.

Finalmente y a modo de conclusión, queremos volver a destacar una figura esencial de la película. Manuel Irigibel parece esconder la clave para el enigma de Medem. El mismo director apunta en esta dirección —aunque no lo asevera tajantemente: “En sus cuadros hay *quizás* una enseñanza” (cit. en Angulo y Rebordinos 126, énfasis añadido). Esta sugerencia, que dista mucho de la afirmación categórica que muchos directores y directoras efectúan sobre su propia obra, insinúa que ni tan siquiera él está seguro de que sea cierto —aunque lo piense—, dejando una puerta abierta a la interpretación. Estos cuadros apuntan a que Cristina y Peru, que comparten protagonismo con las vacas en algún cuadro, son los depositarios de las enseñanzas de su abuelo. Cristina muestra al recién retornado Peru las obras de su abuelo, guardadas en el amplio desván del caserío. En esta secuencia, donde los cuadros representan el inquebrantable vínculo que su abuelo y la infancia compartida han creado entre ellos, se destaca, por medio del intercambio de miradas, sus palabras y las pausas, el magnetismo que existe entre los jóvenes, ya adultos. El primer cuadro muestra a una vaca, de perfil, con el lomo cubierto de unos agujeros sangrantes, aparentemente heridas de bala. El siguiente presenta a Cristina y a Peru, de niños, sobre una vaca bicéfala. El animal comparte un mismo cuerpo pero las cabezas están situadas en los dos extremos, ilustrando los caminos divergentes que han seguido. Sin embargo, esta separación será temporal, ya que la singular vaca encarna este lazo permanente que los une. Resulta significativo que, en los planos en los

⁶⁶ Tal y como el propio Medem relata, fue la lectura de la obra freudiana lo que le hizo plantearse estudiar psicología (cit. en Angulo y Rebordinos 174).

que se enfoca a Cristina, se puede apreciar en la distancia, alineado contra la pared, un cuadro similar, apuntando a que esta visión de los niños sobre la vaca constituye una de las imágenes obsesivas que persiguen a Manuel. La tercera obra que Cristina enseña a Peru, titulada “guerra”, muestra al niño Ilegorri llevando agua a las trincheras, donde yacen dos cabezas de vacas, una de ellas con una herida en el cuello, emulando el episodio del inicio de la película, donde Manuel se cubre la cara con la sangre de Carmelo. La yuxtaposición de estos cuadros subraya el trauma causado por la guerra en Manuel, que quiere transmitir a sus nietos el rechazo de la violencia absurda.

El horror que se describe en la cuarta y última parte de la película, “Guerra en el bosque”, muestra las violentas implicaciones de la batalla. Medem ilustra irónicamente el sinsentido trágico de las contiendas bélicas. Un muchacho imberbe y tembloroso apunta, sin convicción, a Peru. Cuando llega su superior, el soldado se agacha, escondiéndose entre la maleza, a pesar de que Peru sólo tiene una cámara en sus manos. El oficial obliga al soldado a ponerse de pie e intenta insuflarle confianza proyectando sobre Peru —“Está cagado de miedo”— el pavor que probablemente domina a todos pero que unos saben controlar mejor que otros. Mientras llevan a Peru con ellos, éste presencia, como espectador privilegiado, otros horrores. Entre estas escenas trágicas destaca la presencia de los cuerpos inertes de unos niños que son arrastrados por el suelo. Uno de ellos, “el de blanco”, como dijo Cristina cuando todavía se encontraban en las inmediaciones del caserío, es el sobrino de la joven y, por tanto, también familiar de Peru. En un margen de la cámara, dos soldados con boina carlista apuntan a un tercero que lleva una boina negra. Lo acusan de traidor y, justo antes de escuchar la detonación del arma que le apunta a quemarropa, alcanzamos a escuchar su último ruego: “José, no me dispaes”. Sus palabras, ahogadas por el tiro, revelan la estremecedora realidad de que el asesino no es un verdugo distante y extraño, sino que se trata de alguien conocido por el ejecutado. Por último, el oficial que lleva a Peru ante el pelotón de fusilamiento se dirige al claro donde tendrá lugar la ejecución silbando una alegre melodía, ajeno a la realidad que le rodea. Estas breves escenas, al igual que los cuadros de Manuel, denuncian la crueldad producida por la guerra.

En la secuencia final de la película, Peru y Cristina se reencuentran de nuevo en el bosque y ambos aseveran haber visto a su abuelo, invocando y manteniendo su figura presente en este momento tan importante. Los jóvenes deciden, como hicieron Catalina e

Ignacio años atrás, exiliarse, en este caso en Francia, donde, por el momento, no hay guerra.⁶⁷ Esta alternativa no representa una vía de escape irresponsable sino más bien una decisión consciente y una protesta contra la barbarie que han presenciado.⁶⁸ Mientras escuchamos las voces fuera de campo —pero intradiegticas— de Peru y Cristina, la cámara se acerca progresivamente a este enigmático árbol agujereado y se va adentrando en él, a la vez que los adultos repiten las frases que su abuelo les transmitió durante la niñez —“Eso es muy importante”. “Importantísimo” —y declaran que “ya estamos llegando”. La evocación de las palabras del abuelo no sólo tiene un efecto sobrenatural sino que constituye un credo vital, una búsqueda que va más allá de la introspección artística y la abstracción onírica para afrontar una realidad tangible. El enigma de Medem se desvela mediante esta fórmula mágica que nos retrotrae a su primera enunciación en boca de Manuel, cuando exhorta a Cristina, Peru, la Pupille e, implícitamente, los espectadores para que se fijen bien en los insectos que habitan en el bosque. Ahí radica la esencia de Medem: en dirigir una mirada inquisitiva hacia lo —aparentemente— minúsculo para desvelar la grandeza del deseo y de nuestros miedos.

⁶⁷ La decisión de exiliarse tiene unas profundas consecuencias, especialmente en los casos en los que el exilio se produce motivado por la existencia directa de violencia: “The physical act of exile is such a brutal uprooting and displacement that it is bound to produce, not only the most obvious kinds of material changes in the lives of individuals and societies, but other, more subtle changes” (Valis 117). El exilio, por tanto, no se trata de una opción fácil sino que tiene unas profundas implicaciones en la psique humana.

⁶⁸ Medem apunta a esta dirección: “Ellos acaban entendiendo que tienen derecho a inventarse lugares aquí mismo, el centro del bosque, y que antes no estaban, por lo que salirse, como protesta contra los entornos alienantes, contra todos aquellos que quieren adjudicarte un bando porque no eres del contrario” (cit. en Angulo y Rebordinos 199). Bajo este prisma, la creatividad representa una herramienta para crear lugares propios y expresarse con libertad.

6. OBRAS CITADAS

- Angulo, Jesús, and José Luis Rebordinos. *Contra la certeza: El cine de Julio Medem*. Donosita-San Sebastián/Huesca: Filmoteca Vasca/Festival de Cine de Huesca, 2005.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon P, 1994.
- Beck, Jay. "Mediating the Transnational in Contemporary Spanish Cinema: Pedro Almodóvar and Julio Medem". *Torre de Papel* 10.1 (Spring 2002): 134-69.
- Borau, José Luis. "Prologue: The Long March of the Spanish Cinema towards Itself". *Spanish Cinema: The Auterist Tradition*. Ed. Peter William Evans. Oxford: Oxford UP, 1999. xvii-xxii.
- Bonfil, Carlos. "Lucía y el sexo" *La Jornada* 22 de diciembre 2002
<<http://www.jornada.unam.mx/2002/12/22/06aa1cul.php?printver=1>>.
- Burt, Jonathan. "Morbidity and Vitalism: Derrida, Bergson, Deleuze, and Animal Film Imagery". *Configurations* 14 (2006): 157-79.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2007.
- Cohen, Keith. *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. New Haven and London, Yale UP, 1979.
- Craig, Cairns. "Rooms without a View". *Sight and Sound* 1.2 (1991): 10-13.
- Deleyto, Celestino. "El cine en la literatura: La influencia de la mirada". *La literatura en lengua inglesa y el cine*. Ed. José María Bravo Gozalo. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1993. 83-98.
- Egea, Juan F. "Poetry and Film: *El sol del membrillo* and *Los amantes del círculo polar*". *Hispanic Review* 75.2 (Spring 2007): 159-80.
- Erice, Víctor. *El espíritu de la colmena*. Querejeta, 1973.
- Evans, Jo. "Foundational Myths, Repressed Maternal Metaphors, and *Desengaño*: Iconography in *Vacas* (1992)". *Hispanic Research Journal* 10.2 (2009): 122-40.
- Fernández-Santos, Ángel. "Un exceso de autoría". *El País* 24 de agosto 2001,
<http://www.elpais.es/articulo.html?d_date=&xref=20010824elpepirdv_13&type=Tes&anchor=elpepirdv>.

- Galván Reula, Fernando. "La fantasía y la realidad en las complejas ficciones de Salman Rushdie." *Formas nuevas en la ficción británica contemporánea: David Lodge, Ian McEwan y Salman Rushdie*. La Laguna: Secretariado de Publicaciones Universidad de La Laguna. 79-100.
- Ganelin, Charles. "Calderón in a Dream: The Duque de Rivas's *El desengaño en un sueño*". *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño*. Ed. Frederick A. de Armas. Lewisburg: Bucknell UP, London and Toronto: Associated UP, 1993. 132-43.
- García, Rocío. "Julio Medem empieza de cero". *El País* 27 de junio de 2008, <http://www.elpais.com/articulo/cine/Julio/Medem/empieza/cero/elpepuculcin/20080627elpepicin_1/Tes>.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- Girard, René. *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005*. Ed. Robert Doran. Stanford: Stanford UP, 2008.
- Heredero, Carlos F. "Julio Medem: La imagen conmovida". *Espejo de miradas: Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares/Colegio del Rey, 1997. 545-87.
- . "Miradas con horizontes". Pohl, Burkhard, and Jörg Türschmann. Introducción. *Miradas locales: Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Burkhard Pohl and Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main, 2007. 9-13.
- Ingersoll, Earl G. "Desire, the Gaze and Suture in the Novel and the Film: *The Remains of the Day*". *Studies in the Humanities* 31.18 (June-Dec. 2001): 31-47. 5 Feb. 2005. <http://find.galegroup.com/itx/infomark.do?&type=retrieve&tabID=T002&prodId=EAIM&docId=A94207343&source=gale&srcprod=EAIM&userGroupName=mmln_w_willcoll&version=1.0>.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. California: U of California P, 1993.
- Kovács, Katherine S. "The Plain in Spain: Geography and National Identity in Spanish Cinema". *Quarterly Review of Film & Video* 13.4 (1991): 17-46.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature*. New York: Columbia UP, 1980.
- Martín-Estudillo, Luis. "El hacha en la sangre: Nacionalismo y masculinidad en *Vacas*, de Julio Medem". *Journal of Spanish Cultural Studies* 8.3 (2007): 341-55.
- Martínez Expósito, Alfredo. "Julio Medem y la poética del compromiso". *Alpha* 20 (2004): 121-34.

- Maseda, Rebeca, and Shawn Stein. "Los agujeros de la percepción: creación esquizofrénica en *Lucía y el sexo* de Julio Medem". *Letras Hispanas* 4.2 (Fall 2007): 73-86.
- Medem, Julio, dir. *Vacas*. Sogetel, 1992.
- . *La ardilla roja*. Sogetel, 1993.
- . *Tierra*. Sogetel y Lola Fims, 1996.
- . *Los amantes del círculo polar*. Alicia Produce, 1998.
- . *Lucía y el sexo*. Sogecine, 2001.
- . *La pelota vasca: La piel contra la piedra*. Alicia Produce, 2003.
- . *Caótica Ana*. Alicia Produce, 2007.
- Méndez, Alberto. *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Metz, Christian. *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Monk, Claire. "The Heritage Film and Gendered Spectatorship". *CloseUp: The Electronic Journal of British Cinema* 1.1 (1997). 7 July 2005 <<http://www.shu.ac.uk/services/lc/closeup/monk2.htm>>.
- Müller, Wolfgang G. "Interfiguralität: A Study of the Interdependence of Literary Figures". *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1991. 101-19.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Feminist Film Theory: A Reader*. Ed. Sue Thornham. New York: New York UP, 1999. 122-30.
- Newton, K. M, ed. *Twentieth Century Literary Theory: A Reader*. 2nd ed. New York: St. Martin's P, 1997.
- Ortiz-Osés, Andrés. *Antropología simbólica vasca*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Park, Saeyie. "Entre el cine y la escritura: *Lucía y el sexo* de Julio Medem". *Espéculo* 20 Mar. 2008. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/luciamed.html>>.
- Pohl, Burkhard, and Jörg Türschmann. Introducción. *Miradas globales: Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Burkhard Pohl and Jörg Türschmann. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main, 2007. 15-25.
- Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Trans. Harry Tucker Jr. Chapel Hill: University of North Carolina, 1971.
- Richardson, Nathan E. "Animals, Machines, and Postnational Identity in Julio Medem's *Vacas*". *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies* 10.2 (Dec. 2004): 191-204.
- . "Posthuman Nationalism and the Renewal of Rural Spain: Julio Medem's *Vacas* and Suso de Toro's *Calzados Lola*". *Letras Peninsulares* 15.2 (Fall 2002): 233-48.

- Rodríguez, María Pilar. *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián: Universidad de Deusto / Filmoteca Vasca, 2002.
- Rubio, Miguel et al. Entrevista con Víctor Erice. *El espíritu de la colmena*. By Victor Erice and Ángel Fernández Santos. Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976. 137-50.
- Santaolalla, Isabel C. "Julio Medem's *Vacas* (1991): Historicizing the Forest". *Spanish Cinema: The Auterist Tradition*. Ed. Peter William Evans. Oxford: Oxford UP, 1999. 310-24.
- Sánchez, Antonio. "Women Immune to a Nervous Breakdown: The Representation of Women in Julio Medem's Films". *Tesserae: Journal of Iberian and Latin American Studies* 3.2 (1997): 147-61.
- Savater, Fernando. "Riesgos de la iniciación al espíritu". Prólogo. *El espíritu de la colmena*. By Victor Erice and Ángel Fernández Santos. Madrid: Elías Querejeta Ediciones, 1976. 7-26.
- Smith, Paul Julian. "Angels to Earth". *Sight and Sound* 7.8 (1997): 12-14.
- . "Between Heaven and Earth: Grounding Julio Medem's *Tierra*". *Bulletin of Hispanic Studies* 76 (1999): 11-25.
- . "Chaotic Ana". *Film Quarterly* 61.1 (Winter 2007-2008): 30-34.
- Stone, Rob. "Projections of Desire: Julio Medem" *Spanish Cinema*. London: Pearson, 2002. 158-82.
- . *Julio Medem* Manchester and New York: Manchester UP, 2007.
- Ugarte, Luxio. *La reconstrucción de la identidad cultural vasca: Oteiza-Chillida*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Valis, Noël. "Nostalgia and Exile" *Journal of Spanish and Cultural Studies* 1.2 (2000): 117-33.
- Via Rivera, Marian. "A Journey into the Labyrinth: Intertextual Readings of Borges and Cortázar in Julio Medem's *Los amantes del círculo polar* (1998)". *Journal of Iberian and Latin American Studies* 10.2 (Dec. 2004): 205-12.
- White, Anne M. "Manchas negras, manchas blancas: Looking Again at Julio Medem's *Vacas*". *Spanish Cinema: Calling the Shots*. Ed. Rob Rix and Roberto Rodríguez Saona. Trnity and All Saints: Leeds, 1999. 1-14.
- Yraola, Aitor. "El discurso de la muerte en *Vacas* de Julio Medem". *Cine-Lit II: Essays on Hispanic Film and Fiction*. Ed. George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella and Guy H. Wood. Portland: Portland State U, Oregon State U, Reed College, 1995. 163-68.

- Živković, Milica. "The Double as the 'Unseen' of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger". *Facta Universitatis: Linguistic and Literature* 2.7 (2000): 121-28.
- Zunzunegui, Santos. "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas". *Comunicar* 29 (2007): 51-58.
- . *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco, 2007.