

JULIO MEDEM Y LA POÉTICA DEL COMPROMISO

Alfredo Martínez Expósito

Resumen:

El director vasco Julio Medem combina en sus películas una estética intelectualizada comúnmente asociada al cine de autor con una actitud de compromiso ante la dificultosa expresión de una subjetividad sometida a la constante reinterpretación histórica. Un análisis de motivos temáticos e ideológicos en *Los amantes del Círculo Polar* (1998) desde una doble perspectiva estética y sociológica nos lleva a postular que el cine Medem no responde a la tradicional separación entre arte culto y popular, sino que propone una poética del compromiso basada precisamente en la superación de esa dualidad.

Palabras clave: compromiso, esteticismo, cine de autor, cine vasco, ideología

Abstract:

Julio Medem and the Poetics of Commitment

Basque film director Julio Medem combines in his films the highbrow aesthetics most commonly associated with the *cinéma d'auteur* and a commitment to the uneasy expression of a constantly reinterpreted historical subjectivity. Through an analysis of thematic and ideological motives in *Los amantes del Círculo Polar* (*Lovers of the Arctic Circle*, 1998), using a combination of aesthetic and sociological viewpoints, it is posited that Medem's oeuvre, rather than conforming to the traditional separation of high and low art, suggests a poetics of commitment which is predicated precisely on the overcoming of that duality.

Keywords: commitment, aestheticism, authorship in film, Basque film, ideology

Desde que consiguiera con *Vacas* el Goya al Mejor Director Novel en 1993, Julio Medem se ha granjeado el reconocimiento internacional como uno de los más personales e interesantes autores europeos. Todos sus largometrajes han sido premiados tanto en España como en el extranjero. *Vacas* (1991), además del mencionado Goya, recibió una distinción especial en el Festival de Montreal y otros premios en los de Tokio y Turín; *La ardilla roja* (1993), aparte de un Goya a la mejor música, recibió premios en los festivales de Bogotá, Cannes y Gérardmer; *Tierra* (1995) obtuvo de nuevo el Goya a la mejor música y una mención de honor en Sao Paulo; *Los amantes del Círculo Polar* (1998) consiguió en Gramado dos

Alfredo Martínez

Goyas (montaje y música original) y premios en varias categorías; *Lucía y el sexo* (2001), por último, ha conseguido hasta la fecha dos nuevos Goyas (mejor actriz revelación y mejor música original), y un premio en el festival de Seattle. La repetida fortuna de este cineasta en el circuito internacional lo señala como uno de los valores más interesantes del cine de autor contemporáneo, que no sólo dirige sus películas con una indiscutible conciencia autorial, sino que controla, en la mayoría de los casos, el proceso de composición del guión. Sólo en *Vacas* encontramos una mano diferente en la figura del co-guionista Michel Gaztambide.

La estatura autorial de Medem ha sido insistentemente establecida tanto por la crítica académica (Santaolalla 1999; Smith 1999; White 1999) como por los abundantes comentarios periodísticos que su obra ha suscitado dentro y fuera de España. La dificultad inherente al paradigma en el que Medem parece querer explicarse sus propias películas – el denominado “cine de autor” – se percibe en las esforzadas definiciones propuestas por algunos comentaristas, que basculan por lo general entre el denuesto por sus excesos visuales y loas por su capacidad poética. Carlos Heredero, refiriéndose a *Tierra*, califica a Medem de “cineasta de poesía (qué diría Pasolini)” (Heredero 1999:251).

En perfecta consonancia con la poética autorial, encontramos en las películas de Medem, por encima de las marcadas diferencias entre personajes y localizaciones, ciertas constantes que otorgan una fuerte unidad a su obra. Así, en el nivel de la historia, en todas ellas encontramos la narración de una huida o de un peregrinaje: de Euskadi a América o a Francia en *Vacas*; de Donosti a La Rioja en *La ardilla roja*; del cosmos infinito a algún lugar del planeta azul en *Tierra*; de algún lugar en España a cierto lugar en Finlandia en *Los amantes del Círculo Polar*; de Madrid a una isla perdida en el Mediterráneo en *Lucía y el sexo*. Como era de esperar, todas estas historias de desplazamiento y de descolocación exhiben una filosofía fragmentaria y desasosegante de la identidad a través de personajes patológicamente privados de ella. Los personajes masculinos de *Vacas* parecen compartir una común identidad trans-histórica basada en el parentesco, en el clan familiar. En *La ardilla roja* y en *Tierra* encontramos respectivamente a una amnésica y a un esquizofrénico; en *Los amantes del Círculo Polar* reaparece la identidad de clan junto con una paulatina disolución de cualquier rasgo de identidad personal. En el nivel del discurso, todas estas películas presentan un montaje descoyuntado, cuyos planos sueltos, escenas de sueños y visiones y abundante uso de cámara subjetiva, contribuyen a crear un efecto surrealista. Entre otros efectos visuales dignos de mención, uno de los motivos recurrentes en todos los filmes de Medem es el ojo o, más exactamente, el ojo que ve, un ojo a

Julio Medem y la poética del compromiso

través del cual sospechamos la existencia de una sofisticada noción de placer visual. Además de estos elementos narrativos, se ha señalado con frecuencia que las películas de Medem, verdaderos ensayos de psicología, están dotadas de una sorprendente conciencia metafísica:

“Metaphysical and psychological questions run parallel to – and inseparable from – material realities in Medem’s films: inner landscapes are inextricably linked to outer ones, and thought processes take place not at the expense of, but, rather, from and through earthy substance. Even the titles of the films highlight this telluric approach, as do the stories themselves, and a visual style which delights alternatively in the physicality of ground-level, earth-bound shots of grass or lice underneath the earth, and in abstraction, allowing the camera to soar up into the sky, or to record characters’ daydreams and visions” (Santaolalla 1999: 313).¹

Los Amantes del Círculo Polar presenta varias dificultades al comentarista. Un crítico norteamericano ha calificado la película como “a stylish European art film that has fragmented its story into a thousand pieces, thrown them up in the air and fed it all back to us”² (Turan 1999). En primer lugar, la historia es profundamente auto-consciente y ofrece numerosos elementos metanarrativos; en segundo lugar, los hechos están narrados desde dos perspectivas diferentes, a través de los ojos de cada uno de los amantes, Otto y Ana, alternativamente – lo cual hace que algunos episodios aparezcan narrados dos veces con diferencias notables; en tercer lugar, la historia atenta contra el principio de verosimilitud mediante el recurso a la casualidad increíble, pero lo hace en perfecta consonancia con la suspensión del mimetismo de la realidad, principio éste al que la película apela desde su incuestionable renuncia a la estética realista desde el comienzo mismo. Por último, el estilo narrativo empleado es, por poético, antirrealista y perspectivista, rico en ambigüedades, en sugerencias no del todo aclaradas, en guiños y medias palabras, que cada espectador puede terminar por entender a su manera.

¹ En las películas de Medem, los temas metafísicos y psicológicos corren paralelos a las realidades materiales y son inseparables de ellas: los paisajes interiores están inextricablemente ligados a los exteriores, y los procesos de pensamiento tienen lugar no a expensas de la sustancia terrena sino, más bien, desde ella y mediante ella. Este enfoque telúrico se ve realzado, incluso, por los títulos de las películas, lo mismo que las historias, y por un estilo visual que se complace alternativamente en lo físico del ras del suelo, con brotes de hierba o insectos subterráneos, y en lo abstracto, haciendo que la cámara ascienda al cielo o registre las visiones y ensoñaciones de los personajes. (Traducción mía).

² Una elegante película europea de arte que ha fragmentado su historia en mil pedazos, los ha lanzado al aire y así nos los ha devuelto. (Traducción mía).

Alfredo Martínez

Si tratamos de recomponer el rompecabezas narrativo, el argumento se puede resumir como sigue: Otto (Peru Medem) y Ana (Sara Valiente) se encuentran por vez primera, de niños, corriendo; Otto tras un balón a la salida de la escuela, Ana tratando de huir de la noticia de que su padre acaba de morir. Tras tropezar se miran en silencio, fascinados, y se alejan sin pronunciar palabra. Ésta es la primera casualidad. Los padres de Otto se divorcian. Otto, más próximo a su madre (Beate Jensen), se obsesiona con la naturaleza del amor y se dedica a escribir notas amorosas en su cuaderno escolar – notas que, plegadas en forma de avión, lanza al patio para regocijo de todos. Ana muestra una de las notas a Olga, su madre (Maru Valdivielso) y, en busca de un adulto como verosímil autor de la misma, ella señala al primero que ve, que, he aquí la segunda casualidad, resulta ser Álvaro el padre de Otto (Nancho Novo). Otto, fascinado con Ana, encuentra una tercera casualidad: los nombres de ambos son capicúas. Olga y Álvaro inician una relación que, de alguna manera, convierte a los niños en hermanastros y tiñe su fascinación mutua de un tono ligeramente incestuoso. Una cuarta casualidad, que sólo Ana percibe, la convence de que el alma de su padre, fallecido, se transparenta en los ojos de Otto. Varios comentaristas de la película coinciden en señalar la relación entre la historia infantil de Otto y Ana con ciertas películas de Krystof Kieslowski, especialmente con *La double vie de Véronique* (1991) y *Trois couleurs: Rouge* (1994). Un comentarista especialmente sensible al componente metafísico de la película ha notado:

“In Kieslowski ... the seeming coincidences beg the question of a divine motivator, albeit veiled, calling the shots. *Lovers of the Arctic Circle*, typical of Medem's films, does not strongly imply a divine motivator behind coincidence, nor does it leave all to chance. Paradoxically, Medem... create(s) breathtakingly physical films through inspired cinematography and soundtrack, but through their intense physicality, metaphysical elements begin to take form” (Plate 1999).³

El despertar sexual del Otto adolescente (Víctor Hugo Oliveira) ocurre durante un accidente de coche. Le atormenta no poder ver a Ana (Kristel Díaz) tanto como le gustaría. Simultáneamente, Ana comienza a

³ En Kieslowski... las aparentes coincidencias hacen pensar en un motivador divino, aunque velado, que toma las decisiones. *Los amantes del Círculo Polar*, prototipo del cine de Medem, no sugiere un motivador divino tras las casualidades, ni lo deja todo al azar. Paradójicamente, Medem ... crea películas increíblemente físicas mediante una inspirada cinematografía y sonido, pero a través de su intenso sentido de lo físico, comienzan a tomar forma elementos metafísicos. (Traducción mía.)

ver a Otto no como un reflejo del alma de su padre, sino como el muchacho enamorado que es. Otto decide abandonar a su madre para irse a vivir con Ana a la casa de Álvaro y Olga. Los cuatro forman una familia casi convencional, salvando el hecho de que Ana y Otto, naturalmente, no son hermanos. Otto y Ana descubren el sexo juntos y comienzan una relación clandestina, cómplice y silenciosa bajo el techo familiar, relación que, en cierto modo, reduplica la de los padres. La primera parte de la historia en *flashback* de Otto, el piloto alemán, es narrada por el Otto adolescente. Ante un reportaje televisivo sobre el episodio de Guernica, Otto cuenta la historia de su nombre, que viene a ser la historia de su familia. Su voz en *off* se superpone a las imágenes de lo narrado:

“Durante el bombardeo de Guernica (por la aviación nazi el 26 de abril de 1937), mi abuelo fue a esconderse en un bosque. Allí se encontró con un piloto alemán que tuvo que saltar en paracaídas porque se le había estropeado el avión. El alemán estaba enganchado entre las ramas de un árbol. Mi abuelo le dijo que si tiraba la pistola le ayudaría a bajar. El piloto obedeció, así que mi abuelo cumplió su promesa. Luego sacó el último cigarro que le quedaba y se lo fumaron a medias. El alemán le dijo que le estaría eternamente agradecido. Mi abuelo le devolvió la pistola y, a cambio, el piloto alemán le pasó el cigarro. Aún le quedaba una calada. Mi madre es alemana; cuando mi abuelo la conoció le dijo a mi padre que era un regalo de aquel piloto alemán al que salvó la vida. Así que cuando nací yo, me pusieron su nombre: Otto.” (Medem 1998. La aclaración histórica es mía).

Pocos años después ocurre una nueva casualidad, quizá la más artificiosa de la película: un hombre que dice llamarse Álvaro (con apellido y acento alemanes) aborda a Olga en plena calle y le ofrece un trabajo de locutora en televisión. Olga terminará abandonando al Álvaro, padre de Otto, para iniciar una relación con este segundo Álvaro. Será la propia Olga quien dé por televisión la noticia de la petición de perdón del presidente alemán ante el pueblo vasco por el bombardeo de Guernica durante la guerra civil. La madre de Otto (ahora Fele Martínez) muere. Las resonancias edípicas del episodio reverberan inesperadamente en la estructura familiar establecida entre Otto y su padre y Ana y su madre: Otto se culpa por la muerte de su madre. Se trastorna superponiendo la figura de Ana (ahora Najwa Nimri) con la de su propia madre, e introduce una nota de disfunción psicológica en la vida familiar. Otto huye.

Otto y Ana nunca volverán a encontrarse. Pero no dejarán de intentarlo. En varias ocasiones están a punto de encontrarse. La escena en la que coinciden, a pocos metros, sin llegar a verse en la Plaza Mayor de

Alfredo Martínez

Madrid puede calificarse de verdadera casualidad, o del reverso de una casualidad. En esa escena, mientras Ana, por casualidad, conoce al compañero de su antigua maestra de escuela, Otto, también casualmente, encuentra el anuncio de una plaza de piloto comercial aéreo (ruta de Finlandia) en el periódico. Los cuatro miembros de la antigua “familia” viven vidas separadas, con escaso contacto entre sí. La comprensión entre ellos es escasa y, así, las distancias entre Ana y su madre, por ejemplo, crecen hasta el punto de que cuando Olga decide hacer un viaje a Australia, Ana busca el punto opuesto, y se va a una cabaña en un bosque de Finlandia, en pleno Círculo Polar.

Las casualidades se encadenan. Ana escribe una carta a Otto, que éste recibe por pura casualidad: “Fin-Landia”, “la casualidad que estábamos esperando.” A través de esta carta nos enteramos de la segunda parte de la historia de Otto, el piloto alemán:

“He conocido al auténtico Otto, aquel piloto alemán al que tu abuelo salvó la vida. Fue una buena idea salvarle la vida, y lo de compartir con él un cigarro porque el Otto se fugó a Finlandia con una española, ¿ves?, dejó la guerra. Luego tuvo un hijo al que llamó Álvaro, que es el novio de mi madre. Qué te parece. Pues aún hay algo más, lo mejor. Después de despedirse de tu abuelo, Otto caminó por el bosque y llegó a un caserío bombardeado. Allí encontró a un hombre; estaba muerto. Su hija le lloraba desconsolada. Él era todo lo que le quedaba en el mundo. La chica al ver al piloto salió corriendo. Otto la persiguió por el bosque. Se llamaba Cristina. Sólo tenía diecisiete años y corrió muchísimo. Hasta que se cayó. Otto se quedó de pie mirándola de tal forma que ella sintió que le pedía perdón por todo. Y así era, porque Otto se prometió en silencio que si ella le perdonaba la llevaría a un país en paz para cuidarla toda la vida”. (Medem 1998).

Sorprendentemente, todos los personajes resultan estar emparentados, de una u otra forma, mediante lazos sólo comprensibles a través de la historia de ese piloto alemán y del abuelo de Otto. El ahora anciano expiloto alemán, reduplica, refleja y reproduce muchos de los motivos que hasta este momento han ido apareciendo en la historia de Ana y Otto. Como no podía ser de otro modo, la cabaña en la que Ana decide recluirse está atravesada por el Círculo Polar. En esa cabaña habitaron tiempo atrás Cristina y Otto. La historia se desliza lentamente, entre casualidades de vario tipo, hacia su culminación. La noche de San Juan, solsticio de verano, no se pone el sol en el Círculo Polar. Ese día, Otto, decidido a encontrar a Ana, determina que la historia debe repetirse y se lanza en paracaídas desde su avión sobre el bosque finlandés. Ana y Otto se buscan; se intuyen. Ana

se entera de que una avioneta se ha estrellado y sospecha que Otto puede haber muerto. Desesperada, corre a la ciudad más próxima. Otto, una vez rescatado del árbol donde quedó enganchado con su paracaídas, localiza la pista de Ana y se apresura también a la ciudad más próxima, tras ella.

La escena final, titulada “Los ojos de Ana” es una narración puramente visual en la que vemos dos finales posibles y alternativos: por una parte, el encuentro de los amantes en casa de Otto, el anciano ex-piloto; por otra, la muerte de Ana, atropellada por un autobús cuando se dirigía, ofuscada, a la casa de Otto. La tragedia final, la muerte que separa a los amantes en forma gratuita, casual, inesperada, segundos antes de su trascendental reencuentro, se acompaña por la música de fondo de una alegre canción popular finlandesa.

Esta enrevesada e inverosímil historia está narrada con técnicas anti-realistas. La narración contiene, además, una fuerte dosis intertextual, variaciones narrativas sobre un tema, identidades anti-convencionales, montaje no lineal, densa metaforización, simbolismo, elementos, en suma, que exigen del espectador un ejercicio de lectura activo y relativamente sofisticado. Por usar el clásico concepto barthesiano, estas películas son textos escribibles: el espectador debe completar los huecos, reordenar los acontecimientos, arreglárselas con la retórica fílmica, y olvidarse de cualquier idea simplista de lo que es una historia y cómo debe ser contada. Ortega y Gasset, ochenta años atrás, en *La deshumanización del arte* había definido el moderno arte de vanguardia en términos muy parecidos. Para Ortega, el arte nuevo era fundamentalmente anti-humano porque no se ocupaba de las pasiones humanas, o de historias humanas, o de preocupaciones humanas; lo humano había sido el terreno de los románticos, y desde entonces se había convertido en el tópico favorito del arte popular. El arte moderno, ocupado con la materialidad semiótica del arte en sí, era esencialmente formalista y, por lo tanto frío, cerebral, abstracto y elitista. No sólo no era popular, sino que era, decididamente, antipopular. La superioridad del arte moderno sobre el arte popular se cifraba en su ámbito minoritario: era un arte para minorías educadas, auto-excluidas del populacho.

“(E)l arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún: es antipopular... De aquí la irritación que despierta en la masa... El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Ahora bien: esto no puede hacerse impunemente después de cien años de halago omnímodo a la masa y apoteosis del *pueblo*” (Ortega y Gasset 1983: 354-55).

Alfredo Martínez

La estética moderna de Ortega, como forma de elitismo, prefigura y se hace eco de algunos de los más polémicos textos fascistas sobre el arte y la educación de las masas. Era probablemente inimaginable en aquel momento que menos de un siglo más tarde las masas se entregarían con tanta pasión al arte moderno hasta convertirlo en una de las mercancías más significativas del estilo de vida consumista; difícil de imaginar que la retórica visual desarrollada por Buñuel y otros surrealistas podría parecer tan atractiva en manos de directores de entresiglos como Medem.

Los amantes del Círculo Polar, con todo su estilizado formalismo, intelectualismo, rechazo de fáciles estereotipos y preferencia por modos de referencia más intertextuales que miméticos, puede ser conceptualizada según la interpretación social del arte culto inaugurada por Ortega. Pierre Bourdieu, en su análisis sociológico del uso de los artefactos culturales (Bourdieu 1979), establece que cada clase prefiere un tipo diferente de arte, y que la preferencia de las clases altas por el arte culto está íntimamente conectada a su deseo o necesidad de distinción. De acuerdo con Bourdieu, el placer que se deriva de la lectura o uso del arte culto no está relacionado inmediatamente con la calidad intrínseca del trabajo en cuestión, sino con la diferenciación que la mera existencia de ese trabajo opera en el continuo social. Bourdieu, en resumen, teoriza la experiencia estética como práctica social. El campo del arte, como la sociedad misma, está según él estructurado de forma piramidal, con individuos menos numerosos pero más valiosos en las secciones superiores. Bourdieu explora analogías entre el sistema de clases y el campo artístico. Así, el público trabajador y de clase media sería hostil al arte formalista, auto-consciente, al igual que los más privilegiados que serían hostiles a la cultura mimética y complaciente con los estereotipos. Según Bourdieu, el arte culto y el popular reproducen en el terreno de lo simbólico las mismas oposiciones observables en la vida socio-económica.

A pesar de la fuerza de las pasiones que sus personajes muestran, la atmósfera extremadamente fría de *Los amantes del Círculo Polar* transmite una fuerte noción de distanciamiento intelectual y desapasionado: paisajes agrestes, sobrias interpretaciones a cargo de Najwa Nimri, Kristel Díaz y Sara Valiente en el papel de Ana, y de Fele Martínez, Víctor Hugo Oliveira y Peru Medem en el papel de Otto, el gélido sol de la medianoche en Finlandia (en dramática oposición al benéfico calor de Australia), y una fotografía dominada por los tonos azulados. De hecho, una disociación similar de tema y tono se puede observar en todos los aspectos de la película pero, sobre todo, en la aparente incongruencia entre la trivialidad de la historia de amor que narra y la sofisticada elaboración de su

tratamiento visual. Nada menos que seis actores se emplean para dar vida a los dos protagonistas; por el contrario, un solo actor, Nancho Novo, hace los papeles del padre y el abuelo de Otto, y otro actor, Fele Martínez, da vida a Otto y también al piloto alemán, y otra actriz, Najwa Nimri, es Ana y es Cristina. La retórica visual de la película es rica en efectos anti-realistas, como imágenes congeladas, *flashbacks*, primerísimos planos, escenas a cámara lenta y a cámara rápida, animación de fotografías estáticas, etc. Además, se consigue una rotunda afirmación del cerebralismo mediante la insistencia en la geometría. El Círculo Ártico es, obviamente, una metáfora de la circularidad, pero en su representación gráfica en el piso de la cabaña finlandesa de Ana es, también, un límite o un borde que parece demarcar la zona de la posibilidad: la posibilidad no sólo de que Ana y Otto se reencuentren, sino de que su historia misma logre respetar alguna de las normas clásicas de la retórica narrativa. En oposición geométrica al Círculo Ártico, la madre de Ana consigue una especie de superación, cierre o coronación de su propia historia sentimental en las antípodas. La negativa de Ana a acompañarla en ese viaje se justifica con otra observación geométrica o geográfica: la lejanía de Australia. Y aún otro hecho geométrico gobierna la historia de Ana y Otto: sus nombres son capicúas, palíndromos que se leen igual en ambas direcciones. Literalmente, son nombres que corren hacia atrás (de *dramein*, correr) de nuevo (*palin*). La naturaleza palindrómica de su relación aflora a la superficie narrativa a través de sus nombres, pero está presente también a otros niveles del discurso. La historia de amor comienza y termina con los dos amantes corriendo con, o hacia, o tras el otro. El efecto de circularidad se amplía por el desorden cronológico y por el uso de *flashbacks*. Así, la película comienza con Ana leyendo la noticia del accidente aéreo del avión de Otto en un periódico finlandés, e inmediatamente retrocedemos diecisiete años, al momento cuando Ana y Otto se encuentran por primera vez corriendo a la salida del colegio. Los sucesivos desencuentros de Ana y Otto puntúan su solitario periplo de amor no saciado y de añoranza del otro. Ese periplo, sugiere la película, puede ser leído, como un palíndromo, en cualquier dirección: hacia delante, hacia atrás, desde el punto de vista de Otto, desde los ojos de Ana.

Un efecto geométrico de mayor transcendencia narrativa es el logrado mediante el uso del perspectivismo. Los diferentes episodios de la película son narrados bien desde la perspectiva de Otto, bien desde la de Ana; algunos, desde ambas. La sección final, sin embargo, presenta una circularidad visual que ya había aparecido en otras películas de Medem: mientras muere, la imagen de Otto es reflejada en los ojos de Ana. El dinámico efecto palindrómico de esta imagen excede sin embargo su

retoricismo visual porque establece el acto de ver o mirar como el lugar privilegiado de la formación de la identidad. Es en esta escena final donde lo escópico consigue pre-eminencia sobre lo meramente geométrico. Mediante la reciprocidad palindrómica de la mirada de los amantes nos damos cuenta de que su soledad y falta de realización personal se debe no a su silencio sino a su recíproca invisibilidad. Inferimos que no es el video-carta que su madre le envía desde Australia lo que Ana desea ver. Igualmente, sabemos que el deseo que Otto siente por Ana está relacionado con los inquietantes ojos de ella desde que aquel día de la infancia, a la salida del colegio, cuando ella se le quedó mirando fijamente, creyendo ver en él a su padre muerto, y él se preguntara el porqué de aquella intensa mirada. El perspectivismo, por lo tanto, se erige en el mecanismo retórico por el que ambos amantes adquieren cierto tipo de identidad distinguible.

Cualquier noción de identidad resulta, sin embargo, muy precaria en el film, aunque abundan las preguntas acerca de la identidad verdadera de cada uno. La obvia asimetría entre actores y personajes contribuye a diluir las líneas que podrían ayudar al espectador a establecer cómodas identificaciones. Una serie de coincidencias poco plausibles en el tiempo y en el espacio produce una sensación añadida de inestabilidad y volatilidad en la construcción de los personajes. Y la insistencia de la narración en el carácter circular de los acontecimientos, en la repetición intemporal de las historias personales, generación tras generación, nos devuelve a la idea establecida en *Vacas* de que la identidad es un atributo del clan familiar que se establece a un nivel superior al del individuo. La declaración en *off* de Otto que abre la película y que se repite, idéntica, al comienzo de su secuencia final, adquiere así pleno sentido: “Es bueno que las vidas tengan varios círculos; pero la mía, mi vida, sólo ha dado la vuelta una vez, y no del todo: falta lo más importante.” La metafísica cósmica, establecida ya en *Tierra*, reaparece en la imagen que acompaña a estas palabras de Otto: una proyección acelerada del recorrido parabólico –descendente y luego ascendente– del sol dentro del Círculo Polar la noche del solsticio de verano.

Se puede argumentar que, en esta película, la voz autorial de Medem tiene una presencia más definida que ninguno de los personajes de la ficción. La presencia de esta voz puede no resultar clara a primera vista, dada la exuberancia del aparato visual. Pero se pueden encontrar, esporádicamente, pistas que ayudan a su reconstrucción. Por ejemplo, la conversación de Ana y Otto sobre los nombres capicúas puede llevar al espectador a percatarse de que también Medem tiene un apellido capicúa. Además de las obvias referencias intertextuales a *Vacas*, *La ardilla roja* y a *Tierra*, las huellas autoriales están codificadas en la narración misma de

Julio Medem y la poética del compromiso

modo que sólo resultan legibles al final, por medio de una anónima dedicatoria personal que aparece sobreimpresa en la pantalla sin firma alguna: “A la memoria de mi padre.” Esta dedicatoria hace partícipe al filme de una subjetividad que pone sobre el tapete directamente la cuestión de la autoría. Cuestionarnos la identidad de la persona a cuyo padre se dirige la dedicatoria, o, la autoridad de que tal dedicatoria viene investida equivale a plantear abiertamente la cuestión teórica del “cine de autor.” Medem parece usar sus dedicatorias cinematográficas como firmas personales. Como si no fuera suficiente insertar en los títulos de crédito declaraciones autoriales como “Un film *de* Julio Medem,” marcando a la vez la autoría y la propiedad, Medem va aún más allá y fuerza una interpretación personal, casi biográfica de la película en relación con su propia historia familiar. *Lucía y el sexo* termina con un “A Montse.” *La ardilla roja* estaba dedicada a “Alicia, nuestra hija”; *Tierra*, “A mi hijo Peru.” Peru era, también, un personaje de *Vacas* y el Peru Medem real interpreta al Otto niño en *Los amantes del Círculo Polar*. La propia inscripción autobiográfica de Julio Medem como el vínculo de unión entre su padre y su hijo resulta la más evidente declaración de autoría. En *Los amantes del Círculo Polar*

“Sucede, por ejemplo, que tanto Otto como Ana son nombres capicúas (igual que el apellido Medem), que la madre de Otto es alemana (igual que lo eran el abuelo y el padre del cineasta) y que el protagonista se llama así en recuerdo de un piloto alemán llamado Otto que, cuando vino a bombardear el pueblo de su abuelo durante la Guerra civil española, fue salvado por éste al caer sobre un árbol en medio del bosque. Y ocurre, también, que Otto es el nombre de un tío del director (hermano de su padre) que fue piloto de la División Azul, que un hermano del cineasta se llama Álvaro Otto Medem, que Álvaro se llama, precisamente, el padre de Otto en la película y que Ana se llama, igualmente, la hermana del realizador” (Heredero 1999: 269-70).

Insospechados aspectos históricos y relativos a la identidad nacional salen a la superficie a través de estos lazos familiares. La histórica petición de perdón del presidente alemán Roman Herzog (el 27 de marzo de 1997) a los vascos por la destrucción de Guernica es recontextualizada ahora en el ámbito de las tensiones familiares de la propia familia de Medem; tensiones que, a su vez, reflejan los conflictos europeos en torno a la colaboración de nazis y falangistas en la Guerra Civil española y en la Segunda Guerra Mundial. En la película, un anarquista vasco ayuda a un piloto militar alemán y un piloto comercial español recibe ayuda de un transeúnte finlandés. Asimismo, en la película, Julio Medem honra la memoria de su

Alfredo Martínez

padre muchos años después de que las profundas diferencias políticas entre ambos le llevaran a abandonar el hogar familiar. Poca duda puede haber sobre la dimensión personal, autobiográfica, de esta película que de algún modo parece ser un acto privado de reconciliación familiar que el espectador sólo es invitado a espiar furtivamente.

Los amantes del Círculo Polar es una película de autor perfectamente coherente con la tradición española de cine artístico, y como tal está más próxima a la poética de su autor que a cualquier género tradicional (Evans 1999). La postura de Medem ante los géneros cinematográficos se podría comparar a las de otros autores como Erice, Bigas Luna o Icíar Bollaín que están, sin duda, más interesados en crear sus propios cauces expresivos que en renovar los ya acuñados (en la línea de Álex de la Iglesia, Amenábar o Almodóvar). Así, *Los amantes del Círculo Polar* se presenta como una película sin género por el procedimiento de cortar cualquier vínculo con tres géneros mayores con los que el argumento podría ser fácilmente relacionado. Se evita el *thriller* renunciando al *suspense*; se evita la comedia romántica renunciando al final feliz; y se evita el melodrama renunciando al exceso emocional. En lugar de *suspense*, la película ofrece una relajada fijación en un hacer progresivo e intemporal. En lugar de un estudio de comportamientos de pareja, los amantes pasan más de la mitad de la película fuera del campo visual del otro, para nunca volver a estar juntos. En lugar de la cálida emotividad melodramática, el filme sume al espectador en un profundo y frío azul de intelectualismo descreído y distanciado. El filme evita acatar las nociones habituales de la legibilidad genérica; en su lugar, se inscribe en el exclusivo y limitado grupo intertextual de los textos que llevan la firma de Medem.

El cine de Medem cuestiona de manera radical la estricta estamentación que Ortega y Bourdieu observan en el dominio artístico. *Los Amantes del Círculo Polar* no sólo no disimula su intelectualismo, sino que lo exagera mediante los ostentosos recursos formales que hemos comentado. Pero, al mismo tiempo, inserta en su trama, de manera gratuita y casi casual, la referencia a Guernica y al histórico acto de perdón de Herzog. Esta referencia no puede pasar desapercibida al espectador, especialmente en España y concretamente en Euskadi, donde Guernica es un símbolo y donde el perdón de Herzog, dirigido al pueblo vasco, se interpreta, antes que ninguna otra cosa, como un acto de interlocución con el pueblo vasco, es decir, como una legitimación del derecho del pueblo vasco a la propia expresión. Las referencias al pueblo vasco, a la transmisión de lo vasco generación tras generación y a la inserción de los vascos en un mundo fluido donde viajar y vivir en Australia o en Finlandia ya no está reñido con el mantenimiento de la identidad grupal o individual,

Julio Medem y la poética del compromiso

suponen auténticos anclajes de la película en el terreno de lo popular. No se trata, pues, de definir *Los Amantes del Círculo Polar* en términos de arte culto o de arte popular, según los variados razonamientos de Ortega y de Bourdieu. Lo que Medem parece estar subrayando es la posibilidad de superar la concepción opositiva del dominio artístico, y la inutilidad de mantener una distinción de clase (artística, *ergo* social) que sólo beneficia, a la postre, a quienes no participan de estos debates, es decir, a los mercaderes del arte.

El logro de Medem no es menor. Haber conseguido situarse entre los autores más respetados del nuevo cine europeo y haberse forjado un nombre tanto en Euskadi como en los circuitos cinematográficos internacionales, representa toda una hazaña para un director de apenas media docena de películas. Pero haberlo conseguido sin dejar de ser el poeta visual que es, resulta sorprendente y alentador.

Alfredo Martínez
School of Languages and Comparative Cultural Studies
University of Queensland
Brisbane, 4072
Australia
a.martinez@uq.edu.au

BIBLIOGRAFIA

- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La Distinction: Critique Sociale Du Jugement*. Paris: Editions de Minuit.
- EVANS, Peter William. 1999.(Ed.) *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- HEREDERO, Carlos. 1999. *20 Nuevos Directores Del Cine Español*. Madrid: Alianza Editorial. El Libro De Bolsillo 7006.
- MEDEM, Julio. 1998. *Los Amantes Del Círculo Polar*. Sogetel, Canal Plus (España). Sogepaq. Le Studio Canal Plus. España/Francia.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1925). "La deshumanización del arte e ideas sobre la novela." *Obras Completas*. Ed. Paulino Garagorri. 1983. Vol. III. Madrid: Alianza Editorial y Revista de Occidente. 353-419.
- PLATE, S. Brent. 1999. "Film Review: *Lovers of the Arctic Circle (Los amantes del Círculo Polar)*." *Journal of Religion & Film* 3.2.

Alfredo Martínez

SANTAOLALLA, Isabel C. 1999. "Julio Medem's *Vacas*. (1991): Historicizing the Forest". *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*. Ed. Peter William Evans. Oxford: Oxford University Press. 310-24.

SMITH, Paul J. "Between. 1999. "Heaven and Earth: Grounding Julio Medem's *Tierra*." *Bulletin of Hispanic Studies* LXXVI.1: 11-26.

TURAN, Kenneth. 1999. "Review of *Lovers of the Arctic Circle*." Review. *Los Angeles Times* 22 April 1999.

WHITE, Anne. 1999. "Manchas Negras, Manchas Blancas: Looking Again at Julio Medem's *Vacas*". *Spanish Cinema: Calling the Shots*. Eds. Rob Rix and Roberto Rodríguez-Saona. Leeds: Trinity and All Saints. 1-14.