



Reinscripción de la tragedia y de la figura
femenina
en *Los amantes del Círculo Polar* de Julio
Medem

José M. García Sánchez
Department of Modern Languages and Literatures
Spanish Program
Eastern Washington University

Toda la obra en largometraje de Julio Medem; *Vacas* (1992), *La ardilla roja* (1993), *Tierra* (1995), *Lucía y el sexo* (2002) lleva inherente el sello formal hasta llegar al paroxismo cinematográfico. En *Los amantes del Círculo Polar* (1999), amén del cuidado formal que lo caracteriza, sobresale su afinidad narrativa en los diferentes niveles de interpretación, los cuales convierten al texto del vasco en un entresijo de significaciones, allende la línea imaginaria del círculo polar artístico que rige su obra.

El proceso de reinscripción que presenta Julio Medem en su obra, *Los amantes del círculo polar*, se aborda desde diferentes dimensiones, ya sea para reinventar el motivo mítico del ciclo vital, tanto en sus variantes genéricas, narrativas e históricas, como para interrogar los símbolos circulares y triangulares del imaginario vasco-español hasta delinear un laberinto de forma esférica que confiere a la obra su carácter pluridimensional. De la mano de la cosmovisión filosófica nietzscheana y su proyección posmoderna el vasco procesa incesantemente todo el compendio de herencia del pensador alemán para reinscribirla, plasmada en el simbolismo femenino, en diferentes planos que van de la historia de amor de los protagonistas de la obra, Ana y Otto; el documento histórico y social que perfila los acontecimientos después de la Guerra Civil española, en concreto el bombardeo de Guernica, hasta volcarse alegóricamente en un tema recurrente de Julio Medem, el concepto de identidad nacional vasca.

La familia fue a finales del siglo XIX, el topos consustancial al género melodramático hacia donde se desplazaría la conciencia política nacional. Máximo exponente del vilipendiado género folletinesco y posteriormente bandera de la propaganda fascista (*Raza*, 1941, “las españoladas”) o incluso antifascista (*Surcos*, 1951; *Muerte de un ciclista*, 1955), la tragedia familiar de finales de los 90 disiente de su símil melodramático burgués de finales del siglo XIX y de su desarrollo durante el siglo XX tanto en la intención autorial como en las expectativas del espectador, ajeno al maniqueísmo fácil, a la vituperación familiar y nacional y su decantado moralismo que por inercia desembocaría en la parodización; características subrayadas por MacClelland¹ y que Marsha Kinder ha transpolado al melodrama cinematográfico español. La injerencia de ambos géneros, tragedia y melodrama, su difícil delimitación, definen su idiosincrasia propiamente hispana. La obra de Medem gira sobre sí misma a guisa de ensayo visual para exponer, rescribir y transgredir, en cada una de sus diferentes planos la figura femenina tradicional en sus diferentes acepciones: mujer-madre-“matria”. Tales planos ocupan diferentes argumentos que se combinan entre sí hasta modelar un todo formalmente logrado y devolver a la tragedia una nueva semántica.

La trama principal o el plano propiamente narrativo vienen aleccionados por lo que hemos denominado el plano histórico y a los cuales suplanta el plano mítico. La división arbitraria se examina a continuación por razones de inteligibilidad.

La historia, en la doble perspectiva de sus respectivos protagonistas, Ana y Otto, entra de lleno en la palindrómica configuración de los actantes, que transportados hasta la trama narrativa, inician su andadura. Léanse o véanse como se lean o como se vean, ambos jóvenes representan la conjunción andrógena de la trama. La muerte de la figura femenina, Ana, no supone el fin sino el inicio alegórico a desvelar por el espectador del anterior melodrama y los avatares familiares e históricos que forjaron a ambos jóvenes. Tal expiación trágica clásica reinscribe todo un círculo vital de varias generaciones para comprender el rol femenino de la principal protagonista, Ana, a la cual se alía Otto, iconos de los conflictos patriarcales, generacionales y nacionales. La historia de iniciación de los protagonistas comienza basándose en guiños fílmicos al espectador a partir de imágenes circulares que se plasman desde un balón hasta la cuestión filosófica de Otto que lanza a los cuatro vientos sus aviones de papel que inundan el patio del colegio y que nos lleva a lo largo de toda la cinta en un viaje reflexivo. Todo un microcosmos de iniciación y formación que se proyecta en la historia de tres generaciones narrada en ojos de Otto y de Ana en su vuelo imaginario.

Unidos por el azar, los padres, Álvaro y Olga, comienzan una historia de amor paralela a la historia peculiar de los jóvenes púberes. En un principio la convivencia de Otto se prodiga entre ambos miembros del matrimonio separado, él, padre vasco y ella, madre alemana. Esta historia infantil entra de lleno en un primer círculo trágico a saldo del suicidio de la madre de Otto, la cual dispara el conflicto edipal entre Otto y su padre. De sobra es conocida la afirmación de Roland Barthes en su obra *The pleasure of the text*, cuando señala que “Death of the father would deprive literature of many of its pleasures” (47) y cierto es que la historia de Medem nos instiga a buscar tales placeres- la obra está dedicada al final a su padre- no tanto en la muerte sino en el propio conflicto de relaciones, para, de este modo, ahondar en la reinscripción de los roles que adoptan tanto Ana como Otto. Se produce en ambos protagonistas una búsqueda infructuosa de relaciones amorosas; en Ana, por ejemplo, con el profesor de la niñez de Otto y en el último con innumerables relaciones que no le satisfacen y que sustituye proyectando su vida con total secretismo en el trabajo como piloto de aviación y apartado de toda relación familiar. Esa propia búsqueda interior es la que inspira a reencontrarse a ambos.

En todos los casos, las figuras femeninas, Cristina, Ana, Olga, reinscriben su función modulada; ya sea huyendo de la España franquista con un soldado alemán desertor también, como es Cristina, manteniendo relaciones con un profesor que la dobla en edad y con su hermanastro, es el caso de Ana, separándose de su marido y reiniciando una nueva vida en la antípoda australiana, es el caso de Olga. El caso más extremo es el de la madre de Otto quien encuentra en el suicidio la única vía de trasgresión de los valores

morales y sociales impuestos y que al mismo tiempo acciona los resortes de la ruptura de las relaciones paterno filiales.²

Paralelamente a la historia de amor entre los protagonistas, otra esfera lleva a los personajes a trasladarnos a la dimensión histórica de la cinta. El cambio social, económico y político del País Vasco en los años 60 lleva al espectador retrospectivamente hasta la Guerra Civil española para prolongarse hasta finales de los años 90. La narración se articula en un sinfín de círculos que se expanden y comunican hasta imbricarse en las historias finales o en la Historia.

El desarrollo de la familia nuclear, la incorporación de la mujer en la vida laboral, la situación educativa, son motivos narrativos que decantan la evolución de la España de las últimas décadas y que dejan un margen estrecho de interpretación al concepto de familia o nación tradicional. En otro orden de la memoria colectiva, aparecen como telón de fondo los acontecimientos de la Guerra Civil. En este juego dialéctico se realza el subtexto histórico en el que La Legión Cóndor, el día 27 de abril de 1937, convirtió Guernica en un lugar de miseria y terror para sus habitantes. Aunque sobre aquel fiasco, Hitler insistió que Alemania fuera excluida de la responsabilidad de tal bombardeo, con el fin de que se supusiera que había sido un ataque de los “Rojos” (Jackson, 233), en 1990 cuando la madre de Ana trabajaba para el Telediario en la Televisión española, ella misma anuncia que:

A lo largo de la jornada de hoy ha tenido lugar en Guernica la ceremonia de petición de perdón por parte de una representación del gobierno alemán ante las autoridades vascas. En el transcurso de la ceremonia presidida por el alcalde de la villa vizcaína, el embajador alemán en España se ha dirigido a los asistentes asumiendo por primera vez la responsabilidad del bombardeo de Guernica por aviones de la *Luftwaffe*, que causó la muerte de 2000 civiles durante la guerra civil española.

Las dos historias familiares que dialectizan parten de este evento histórico. Por una parte el nombre de Otto, el nieto, le fue dado por su abuelo Álvaro, oriundo que ayudó a uno de aquellos pilotos que sobrevolaron y bombardearon Guernica. Paralelamente, Otto, el abuelo alemán vivió hasta la culminación de su propio círculo en el que disfrutó con su esposa, Cristina, a la cual conoció en las ruinas del bombardeo. Allí la conoció el piloto alemán y con la cual compartiría en Laponia su vida colmada de felicidad, según recuerda. Ambos recalcan en el propio círculo generacional, el cual sirve para plegar y desplegar los círculos de generaciones venideras. Su hijo, Álvaro, productor de televisión nombrado por su padre así en honor del lugareño que salvó su vida, vive en Madrid y se enamora de la madre de Ana el mismo día que Cristina fallece.

En este plano histórico se aglutinan bastantes dialogismos y su posterior resolución de carácter espacial (Local/internacional>antípodas); otros de orden temporal (Guerra Civil/décadas 50 y 60> Finales del siglo XX);

algunos de orden generacional (abuelo/padre> nietos) o incluso ambientales (rural/urbe>naturaleza). En el juego de paralelismos, yuxtaposiciones y repeticiones, es donde el cineasta vasco desarticula el entramado patriarcal y obsoleto del que se desmarca la historia de amor de los jóvenes protagonistas, Otto y Ana, en relación con sus abuelos Otto y Cristina, y por deferencia a la generación de sus padres, cuyas relaciones amorosas son totalmente frustradas. Al refundir cada una de las historias en su término opuesto subvierte el patrón repetitivo que pareciese impostarse. La función fundamental de las figuras femeninas es la conminación y conmutación del orden impuesto, ya sea en el exilio, en el suicidio, en la antípoda australiana, o en la búsqueda interior de Ana. Es preciso notar el juego deconstructivo de oposiciones y homólogos que se configura y que dista de las dimensiones semánticas usuales que afloraban en el melodrama tradicional.

Como si de fuerzas centrífugas se tratasen, cada uno de los personajes femeninos surca diferentes direcciones en pro de sus deseos, ejes y modelos de lo que Marvin D'Lugo descifra a propuesta de Jameson como trama genealógica -genealogical plot- de la sociedad española.

What we see in each of these films [*Los amantes del círculo Polar* y *Todo sobre mi madre*] is an elaborate story-telling apparatus that reconstitutes the idea of the community of the Spanish- [and Basque] nation by re-writing its genealogical plot. (81)

A este respecto confluye el tercer nivel mítico sugerido al comienzo. La obra del vasco apela a la circularidad en cada uno de los recónditos aspectos de su interpretación, si bien la Historia aúna el círculo totémico de las historias que recalcan en el argumento subyacente; es decir, la reconciliación del pueblo vasco con la tragedia de Guernica, si tomamos como referente el leit motiv histórico; con el suicidio colectivo de la humanidad, si metonimizamos la muerte de la madre de Otto; con la desaparición del sujeto centrado de la modernidad si formulamos la muerte de Ana; con las políticas transnacionales y neoliberales si tomamos como ejemplo el desplazamiento de Olga a las antípodas australianas. Las figuras femeninas emplazan al espectador a una reflexión continua que en ningún caso encuentra parangón con los actantes masculinos, los cuales están concebidos fuera de la complicidad semántica y alegórica de las primeras.

No sólo de círculos vive la humanidad, sino de triángulos familiares que tienden la mano de los protagonistas hacia los mitos primitivos que se encuentran en el atavismo del origen de la cultura occidental. Con estas formas de representación el director vasco exprime las posibilidades geométricas que dan medida a la sociedad vasca y/o española, hecho cualitativo que describe esos recónditos emblemas de la sociedad española coetánea y que al mismo tiempo desarticula cualquier imagen estereotipada al uso de la misma. La concepción del tiempo, el azar, la muerte, son valores que resurgen insertos en la historia de dos familias unidas por el deseo más que por la destrucción, en contraste a su primer largometraje, *Vacas* (1992). Para Julio Medem, el círculo Polar es la culminación de los círculos imaginarios que se tienden en la vida de cada uno de los actantes y a la cual

se dirigen las historias concéntricas o del cual parten. Pareciese que cuando se acercan al mismo se diluye en la última distopía del hombre, la misma muerte. Esa pulsión de muerte aboca ineludiblemente a que los actantes femeninos desplacen la institución familiar de su costumbrismo localista y tradicional para encontrar en el marco internacional una representación universalista, la metáfora de la madre, de la tierra, del origen, de lo atávico.

Cabe señalar, sin embargo, que el desenlace fatídico de todas las figuras femeninas viene dado por un accidente; es el caso de Ana; ya sea por enfermedad como es el caso de Cristina (la esposa del abuelo Otto) o por último, la madre de Otto, in extremis, por suicidio- el mismo Otto atestigua insistentemente que fue por amor. En otra dimensión Olga es desplazada a la antípoda australiana fuera del orden lógico de tales círculos. En el video que recibe Ana en el Círculo Polar, Olga le confiesa: “Tu madre se está volviendo vieja... y buena que ya le hacía falta”. El oxímoron no esconde su ironía y reproche por parte de Ana quien responde dirigiéndose a la cinta de video (espectador): ¡Pues qué bien, de puta madre!”

Las circunstancias intrínsecas tanto a las muertes como a las decisiones de las figuras femeninas remarcan el carácter renovador de la obra, sin vinculaciones de orden clasista, por el maniqueísmo moralista, o instituidas por el asesinato que hubieran convertido la misma en una transposición de un melodrama familiar decimonónico o en una deformación realista de los años 50 y 60. No es el caso.

Cuando el propio Otto tiene que confrontar tanto la muerte de su madre como la de Ana, en ambos casos se enfrenta a lo inevitable, inspirado por la posibilidad de desandar lo sucedido, en un primer momento en el nivel onírico, cuesta arriba, a espaldas de Otto, el finlandés, y en un segundo caso, paradójicamente, ayudado por el mismo finlandés para observar el atropello de Ana. Como se aprecia, la minuciosidad de la trama no deja detalles al descubierto. El plano onírico y real se invierten de modo particular, a modo de vasos comunicantes.

Este nivel alegórico se formula desde un planteamiento cultural nacionalista del proceso vasco; ya sea para desvirtuar la visión tradicionalista del nacionalismo decimonónico, ya sea para conjugar los nuevos vientos que auspician la redención con el individuo, con el pasado, con la guerra, con la reinscripción de la identidad vasco-española. Las dos perspectivas se conjugan y se desplazan una vez más desde la realidad de Otto (la muerte fatídica de Ana) hacia el deseo de Ana (la unión de ambos), más allá de círculos históricos hasta entonces inacabados. Los dos personajes, de manera tangencial-valga la metáfora espacial- coinciden sin reencontrarse en uno de los centros neurálgicos, la plaza Mayor de Madrid. El inconsciente cultural aboga por una reflexión sobre las concepciones o alternativas históricas del nacionalismo, ya sea bajo la sombra del centralismo, o en última instancia, bajo imágenes recurrentes al uso: Laponia, el alce, su bramido, integrados desde el comienzo y que confluyen en el signo de un nuevo marco idealizado, el círculo polar ártico y sus amantes, una historia inacabada, utópica. La metáfora universal de la madre tierra, el génesis, se reinscribe así,

desplazado de la utopía colonialista, en la reconciliación histórica de varias generaciones, sin que por ello esté escrita o finalizada. El propio Otto señala:

Es bueno que las vidas tengan varios círculos, pero la mía, mi vida, sólo ha dado una vuelta una vez y no del todo. Falta lo más importante; he escrito tantas veces su nombre. Y aquí ahora mismo no puedo cerrar nada, estoy solo...

El comentario de Otto es fundamental para entender el concepto de reescritura literal e imaginaria que propone la obra. Tanto los mapas propiamente geográficos como aquellos otros sociales de la modernidad encuentran en la obra de Medem un gran interrogante que recalca en la propia formulación de los mismos.

La figura femenina, pertrechada por sus acepciones nacionales, encuentra una nueva configuración desvinculada de sus connotaciones patrimoniales y estáticas. El gran logro de Medem es desplazar cada uno de los actantes fuera de los estereotipos familiares y nacionales hasta devolver a los mismos una nueva concepción semántica. Cabe reconocer que las pretensiones estéticas del vasco no tienen parangón en muchas otras manifestaciones del cine español. La tragedia, en última instancia, recupera así su capacidad catártica en cuanto a uno de los tópicos culturales de la sociedad vasca y/o española, y por ende la identidad que las define. La mirada cinematográfica de Julio Medem ahonda ensayísticamente en la etnogénesis de dos pueblos, productos ambos de su tiempo y su contexto histórico, subrayando así su carácter plurívoco.

En fin, más allá de cualquier desviación moralizante al uso de la fórmula melodramática, de ninguna tentativa de parodización, o de motivos ambiguos que rescataran el honor familiar o el maniqueísmo de los personajes, la obra del cineasta vasco se inspira en la contrapartida vital estética de la muerte: la tragedia. Supone así un canto al individuo y a una generación reconciliada con su pasado, ajena al manido marchamo de la tradicionalidad nacional, para muchos anatema circunspecto y estático de la identidad.³ Es aquí donde la obra de Julio Medem gira de nuevo sobre si misma para reinscribir la misma allende los valores morales, religiosos, familiares, privativos o nacionales resolviendo sus propias contradicciones en el doble perspectivismo de los actantes, su reescritura y al mismo tiempo la reinscripción alegórica de los mismos.

Obras citadas:

Barther, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York: The Noonday Press, 1975.

Chip, Herschel B. *Picasso's Guernica History, Transformations, Meanings*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

D'Lugo, Marvin. "The geopolitical Aesthetic in Recent Spanish Films". *Post Script Essays in Film and the Humanities* 21.2 (2002): 78-89.

Jackson, Gabriel. *La república española y la guerra civil*. Barcelona: Grijalbo, 1981.

Jameson, Fredrick. *The geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington, Indianapolis, and London: Indiana UP and BFI Publishing, 1995.

Kinder, Marsha. *Blood Cinema*. Los Angeles: University of California Press, 1993.

Medem, Julio. *Los amantes del Círculo polar Ártico*. Videocasete. First Line Features, 1998.

Notas:

- [1] Entre las características del melodrama hispano planteadas por MacClelland, Ortega y Gasset y a su vez recabadas por Marsha Kinder es preciso señalar su especificidad y concentración trágica, su vertiente paródica, el folclorismo, los silencios posicionados y la música en los momentos culmen.
- [2] Como apostilla al comentario de Marsha Kinder: "In the Spanish Oedipal narrative, the son has a choice between replacing the murderous seductive father or bonding with the powerful mother against patriarchy (218) en la obra de Medem la figura de Otto surge como una variante, pues es a partir del suicidio de la madre cuando se suplanta la figura patriarcal.
- [3] El propio Medem al hacer concesiones y entablar una relación personal con la obra cinematográfica señala respecto al País Vasco: Es quizás uno de los sitios con mayor condensación de resentimiento que hay en el mundo, es muy fuerte, yo no veo una fácil reconciliación (...) Yo no comparto ese nacionalismo orgulloso, tan históricamente orgullosos y a la vez victimista y mentiroso. Pero la autodeterminación es un derecho".

© José M. García Sánchez 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/medem.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

