

Arqueología simbólica del matriarcalismo vasco: Las epifanías amalúricas en *Vacas* y *Tierra* de Julio Medem

“Mari es la diosa total (Pantea): en su figura convergen (...) funciones que en otras mitologías aparecen dispersas o repartidas en diferentes genios y númenes. Esta diosa acaparadora es ‘omniparente’, en el doble sentido de que lo pare o engendra todo y de que todo lo enlaza e implica. La Biblia vasca debería comenzar con este prólogo:

*En el principio era la Tierra
y la Tierra era Mari
y Mari era todas las cosas.”*

Andrés Ortiz-Osés, *La Diosa Madre (Interpretación desde la mitología vasca)*

Leire Ituarte

1 Introducción

Vacas (1992), primer largometraje del cineasta donostiarra Julio Medem, es un melodrama costumbrista ambientado en un remoto valle de la Euskal Herria rural que gira en torno a la rivalidad entre los Mendiluze y los Irigibel, dos familias vecinas enfrentadas en un duelo de hachas y violencia. A lo largo de un itinerario temporal que comprende tres generaciones sucesivas de las sagas familiares, el relato se construye sobre un recorrido histórico que comienza en las trincheras carlistas de 1875 y termina en 1936, con el inicio de la guerra civil española. Un contexto que sirve de escenario al núcleo melodramático del relato donde se irá dando rienda suelta a las pulsiones incestuosas, las pasiones adúlteras y la rivalidad interfamiliar que encarna el duelo de aizkolaris disputado por los dos patriarcas de la segunda generación de las sagas, Ignacio Irigibel y Juan Mendiluze. El pulso narrativo del relato fílmico transita así a caballo entre el itinerario histórico esbozado, a grandes rasgos, por los referidos episodios bélicos y una dimensión intrahistórica que ahonda en la pulsión melodramática de los personajes más apegados al enigmático bosque que delimita la frontera entre los caseríos de las dos familias rivales. La narrativa se estructura, de esta suerte, obedeciendo a una composición secuencial doble que dispone el relato en torno a cuatro secciones de corte intrahistórico encabezadas por sus respectivos titulares -“El aizkolari cobarde”, “Las hachas”, “El agujero encendido” y “Guerra en el bosque”- organizadas, a su vez, en

torno a cuatro subepígrafes que designan los periodos históricos que apuntalarán el relato en sus correspondientes coordenadas espacio-temporales -“Frente carlista. Bizkaia, 1875“, “Gipuzkoa. Primavera 1905“, “Diez años después“ y “Verano de 1936“.

La cronología marcadamente elíptica y la disposición circular de dichos episodios, que aparecen significativamente supeditados a la dimensión intrahistórica del relato, obedecen, según veremos, al desbordamiento narrativo de una cosmovisión mítica que estará ligada a la pulsión de los personajes más apegados al espacio enigmático del bosque: Peru, Cristina y el abuelo loco¹. No por casualidad, esta cosmovisión aparece simbólicamente circunscrita a un espacio natural cuya presencia en el filme rebasa su mera representación como lugar fronterizo entre los caseríos de los Mendiluze y los Irigibel para configurarse como un hábitat marginal y trascendental en el que tendrán lugar los rituales que iniciarán a los niños en el universo mágico del abuelo. El bosque se presenta, de esta suerte, no sólo como lugar neutral entre las dos familias enfrentadas, esto es, como el punto de encuentro entre aquellos personajes que trasgreden las leyes de la rivalidad interfamiliar -refugio de la pasión adúltera entre Ignacio Irigibel y Catalina Mendiluze y del amor incestuoso entre los hermanastros Peru y Cristina- sino, sobre todo y fundamentalmente, como un espacio totémico² donde los protagonistas rendirán culto a una deidad ancestral de signo matriarcal que encuentra en la mitología³ vasca su referente más inmediato. Un reducto simbólico ligado a una cosmovisión primitiva naturalista, configurado como la morada misma de la diosa telúrica vasca Amalur, que tratará de sustraerse a la violencia patriarcal de la historia, las hachas y la guerra.

¹ La incidencia de esa concepción circular del tiempo propia de las cosmovisiones arcaicas del mito se manifestará, además, en la recurrencia de las características fenotípicas de los distintos personajes de las tres generaciones de las sagas familiares encarnados por el mismo reparto de actores.

² Como señala Antonio Sanchez (1997: 150), el bosque de *Vacas* se erige así como el espacio pre-“Simbólico” al que se relegan todas aquellas actividades que proscriben la cultura: “*Catalina and Ignacio’s mutual desire (...) is relegated to a marginal cultural space, the woods. This sets up a symbolic division between Nature and Culture, desire and social convention in which the woods stand for a space outside society where established social values are redundant. This is a sphere inhabited by unconscious forces and desires; a non-rational ‘imaginary’ full of poisonous mushrooms, wild boars and magic tree trunks. This space rejected by a conventional society is ‘visible’ and ‘real’ only for children and outcasts like the grandfather.*”

³ Como señala Andrés Ortiz-Osés (1996: 24): “*Llamamos mito-logía a todo relato o discurso que trata precisamente de dar cuenta/cuento o relación de la implicación correspondiente de los contrarios a través de un lenguaje simbólico (...) textos que tratan de urdir la textura implicacional del cosmos a través de relatos simbólicos en los que se intenta mediar las contradicciones arquetípicas entre la vida y la muerte, el bien y el mal, el amor y el odio, lo masculino y lo femenino...*”.

Tierra (1996), el tercer largometraje del cineasta, es una fábula telúrica ambientada en una pequeña comarca vinícola azotada por una plaga de cochinilla que impregna el vino de la región de un fuerte regusto a tierra. La historia se presenta mayormente como proyección de la subjetividad desdoblada de Angel, un enigmático personaje mitad ángel mitad hombre proveniente de la oscuridad del cosmos que, literalmente, aterriza sobre la comarca pertrechado de un aparatoso equipo para la fumigación de los campos con el pretexto de erradicar la misteriosa plaga. Una vez en Tierra, el protagonista, a duras penas conseguirá lidiar con los conflictos mundanos de la vida cotidiana del pueblo al tener que debatirse entre dos mujeres antagónicas, Ángela, caracterizada como el *alter ego* femenino de su yo más angelical y Mari el objeto del deseo de su yo más carnal y terrenal.

El relato comienza, precisamente, con el asombroso aterrizaje del protagonista sobre el paisaje incierto de la comarca que, como ha señalado Paul Julian Smith (2000: 148), condensará su progresiva representación como planeta, territorio y enigma telúrico: “*Set in an unidentified landscape whose Martian redness is enigmatically interspersed with Basque toponymics (...) the eponymous ‘earth’ can be read as soil, territory or planet.*”. La enigmática puesta en escena inicial del paisaje, cuyo protagonismo será equiparable al del propio personaje central, como “*Una isla diminuta a la altura de tus ojos*” perdida en medio del inescrutable cosmos y atravesada por un conjunto de “*agujeros de misterio*” obedece, según trataremos de demostrar, a un “retorno de lo reprimido” de idéntica cosmovisión telúrica.

2 Signos del matriarcalismo vasco

2.1 La cosmovisión del bosque

Para rastrear los signos amalúricos en la disposición narrativa y la *mise en scène* de los documentos fílmicos que aquí nos ocupan hemos recurrido a los principales postulados teóricos de Andrés Ortiz Osés, un pensador cuyo acercamiento hermenéutico a la mitología vasca se funda en la reivindicación de una cosmovisión matriarcalista-naturalista (cuasi-panteísta) primigenia fundada en el culto al arquetipo⁴ ancestral de la

⁴ El autor (Ortiz-Osés, 1988: 65-66) acuña el concepto de arquetipo como “*una constelación de símbolos típicos que encuentran su relato en el mito*” y el símbolo como “*condensación de energía psíquica*”.

diosa telúrica vasca Amalur, personificada en el numen Mari. Cosmovisión que, según este autor habría precedido al asentamiento de la cultura patriarcalista-racionalista indoeuropea, de base pastoril, solar y ganadera, introducida en nuestro territorio durante la invasión indogermana que se precipita sobre Europa en el Neolítico (Ortiz-Osés, 1988: 67)⁵. En opinión de Ortiz Osés, el asentamiento de dicha cultura sobre el sustrato amalúrico primigenio vasco, de base agrícola y matriarcal⁶, no habría supuesto, en ningún caso, la erradicación definitiva de una cosmovisión naturalista fundada en:

“...el totemismo cripto-matriarcal que (...) enraíza el carácter primigenio de la mentalidad vasca, caracterizándola como el reagrupamiento comunal y mágico ‘por participación mística’ en un mismo espíritu, emblema, símbolo o tótem: la energía femenina (...) El naturalismo vasco significa (...) una inmersión de todas nuestras realidades o idealidades en el submundo de la naturaleza entendida como ‘physis’ emergente (...) como movimiento, como desplazamiento y condensación, metamorfosis (...) ‘naturalismo femenino’ o envolvente, puesto que pone en comunicación todo con todo, comunicación posibilitada por misteriosos flujos y reflujos, que (...) son coordinados por la vieja ‘dea mater Andra Mari’.” (Ortiz-Osés, 1988: 46-48)

La mitología vasca hunde así sus raíces en una cosmovisión telúrica pre-indoeuropea y pre-patriarcal, que se retrotraería a un paleolítico presidido por la diosa madre Mari, el arquetipo en cuya urdimbre simbólica habrían ido entretejiéndose, *a posteriori*, otros elementos simbólicos propiamente indoeuropeos (Ortiz-Osés, 1996: 15). Así, señala el autor (Ortiz-Osés, 1988: 56):

Símbolos y arquetipos constituirían, “condensados a su vez en mitos, el lenguaje inconsciente de la Humanidad”.

⁵ “Creemos que la mitología vasca no puede reducirse a este ámbito de patriarcalización indogermana sino que, por encima y debajo de tales mitos solar-racionalistas, se descubre toda una veta autóctona anterior pre-indoeuropea de inequívoco signo matriarcal-naturalista: a este signo corresponde muy especialmente el ciclo originario de Mari –la Gran Diosa Vasca- así como cierto trasfondo mitológico telúrico-lunar.”(Ortiz-Osés, 1988: 67).

El autor impugna en este sentido la teoría del padre Barandiarán sobre el totemismo patriarcal de la cultura paleolítica vasca para postular por un totemismo criptomatriarcal que se remonta al Paleolítico: “creemos que aquí hay que inscribir el trasfondo arquetípico de la mitología vasca: en este contexto de un Paleolítico dominado por la Gran Madre” (Ortiz-Osés, 1988: 73).

Para una posible periodización del anclaje temporal de la mitología vasca véase su obra *La Diosa Madre (Interpretación desde la mitología vasca)*, pp. 114-115. citado en la bibliografía.

⁶ El paso del naturalismo matriarcal al culturalismo patriarcal habría marcado también la transición de la temporalidad cíclica propia de las culturas matriarcales primitivas a la actual concepción rectilínea y cronológica del tiempo que caracteriza a las cosmogonías patriarcales (Ortiz-Osés, 1988: 33).

“la mitología vasca ha de ser contextualizada sobre el principio fundamental de la originaria divinización de ‘ama lur’ como naturaleza terrácea, divinización terrácea que encuentra su personificación en la vieja diosa madre Mari –numen máximo que nuestros sesudos patriarcalistas no han podido esconder ni reprimir-, la cual a su vez ofrece el simbolismo lunar (...) así como, finalmente, el de las aguas, simas, subterráneos y cuevas.”

Esta urdimbre mitológica constituye, según trataremos de demostrar en las páginas que siguen, un *background* especialmente relevante para la lectura de los textos fílmicos que aquí nos ocupan.

Anunciábamos en nuestra introducción que en el caso de *Vacas*, los vestigios de la divinidad telúrica vasca comparecen, sobre todo, en la enigmática *mise en scène* del espacio natural del bosque configurado como representación simbólica de un hábitat mágico y trascendental, un espacio palpitante, desbordante de sexualidad femenina y gobernado por fuerzas ocultas. Como condensación simbólica de una cosmovisión ancestral de signo matriarcal, este espacio se organiza en torno a una constelación de *leitmotifs* fundamentales, un conjunto de enigmas recurrentes codificados como signos de un naturalismo femenino que rinde culto a la divinización de la propia madre tierra Amalur, concebida como “placenta cósmica”, centro, origen y receptáculo final de toda forma de vida y cuya energía fertilizadora se propaga al reino animal, vegetal y mineral manifestándose en las diversas epifanías zoomórficas, vegetales y geológicas que la personifican⁷.

El jabalí, sin ir más lejos, adquiere en el filme una presencia tan efímera como relevante por tratarse de uno de los avatares zoomórficos de Mari más asociados con la fecundidad del inframundo telúrico⁸. No por casualidad, su aparición estará exclusivamente ligada a la imaginación del abuelo, el único personaje que mantiene la creencia de que los jabalíes aún habitan el bosque por mucho que su nieta trate de

⁷ Ortiz-Osés (1996, 71) puntualiza a este respecto que “*Tanto en el caso de Mari, como en el de otras divinidades telúricas preindoeuropeas, deberíamos hablar de reencarnaciones, ya que primero la Diosa encarna a la Tierra y, posteriormente, se reencarna en diferentes realidades a modo de hierofanías o epifanías sagradas*”.

⁸ “*The pig, as the animal of astonishing fecundity seems exceedingly appropriate for the theriomorphic representation of the fertility spirit; on the other hand it may easily be brought into close connection with the inhabitants of the underworld because it likes to root in the ground with its snout.*”

La fuente pertenece a Jan de Vries, *Contributions to the study of Othin specially in his relation to agricultural practices in modern popular lore*. En: Lanceros, Patxi (2001). *El destino de los dioses (Interpretación de la mitología nórdica)*. Madrid: Trotta, p. 36

hacerle comprender que hace ya muchos años que nadie ha visto uno. Esto es debido al hecho de que el abuelo se presenta en el relato como el personaje más apegado al universo telúrico de Mari precisamente por su condición de guardián del bosque – Basajaun-, un personaje que en la mitología vasca se presenta como “*el primer héroe cultivador naturalista, el ecólogo por excelencia que se encuentra en la órbita del numen Mari, cuya Naturaleza cuida y cultiva*” (Ortiz-Osés, 1996: 98)⁹. Significativamente, el relato asociará esta vinculación con la propia condición de paria del “aizkolarí cobarde”¹⁰ quien tras su renuncia a la violencia patriarcal de las hachas y de la guerra quedará relegado a un espacio que el relato fílmico codifica como un hábitat marginal eminentemente femenino. Aunque dicha renuncia en ningún caso se presente como un acto de cobardía, tal y como pretende su hijo Ignacio, sino como repulsa de los valores de la violencia patriarcal que le valdrá la exclusión del sistema cultural dominante¹¹. Sólo como augurio de la inminente muerte del abuelo, Cristina, depositaria ya de su legado mágico, conseguirá ver en un bosque vecino al codiciado animal antes de que su caída en la trampa ratifique la muerte del anciano. Curiosamente este animal totémico comparecerá por primera vez en el filme a modo de esbozo pictórico cuando en uno de sus recurrentes cuadros el abuelo perfila sobre el hocico de una de sus vacas al óleo los cuernos de un jabalí. Un detalle gestual que revelará su filiación con el que es, sin duda, el avatar amalúrico más representativo del filme, la vaca.

La enigmática presencia del animal que da título al filme, en efecto, apunta a otra de las manifestaciones más representativas de Amalur. “*Recordemos que la vaca -señala Ortiz-Osés (1988: 94)- es una de las epifanías de Mari, y que la vaca es asimismo considerada, junto a otros animales, el `espíritu femenino de su cueva`”*. Resulta significativo que las numerosas escenas que a lo largo del filme se recrean en la presencia, tan recurrente como enigmática, de este animal sagrado incidan también en su

⁹ La destreza de Manuel Irigibel con el hacha es atribuible, además, a que como señor del campo, el *Basajaun* es nada menos que la figura mitológica más apegada a los deportes rurales vascos: “*En ese trasfondo naturalista de los Señores del bosque y sus trabajos campestres hay que ubicar los juegos vascos y sus modos de sublimar y ritualizar las faenas del campo*” (Ortiz-Osés, 1996: 98)

¹⁰ Manuel Irigibel, el primer vástago de una de las familias rivales, aparece caracterizado al comienzo del filme como un personaje incapacitado para la guerra. Un campeón en el deporte rural de corte de troncos que en plena trinchera carlista se mostrará incapaz de empuñar un rifle. El protagonista logrará salvar su vida precisamente gracias a su supuesta cobardía al hacerse pasar por muerto cubriéndose con la sangre del hijo, fallecido en combate, del caserío rival.

¹¹ Ni que decir tiene que el relato establece una clara analogía entre el duelo de aizkolaris y el conflicto bélico. El recorrido de Manuel Irigibel junto a su nieta Cristina a lo largo de la hilera de troncos despedazados tras el combate de hachas entre Juan e Ignacio asocia el destrozo con la barbarie bélica de las trincheras carlistas tal y como sugieren las palabras antibelicistas del abuelo: “*¿y toda esta destrucción para qué?*”.

representación como testigo ocular y mudo de la historia. Así lo atestiguan, además de la obvia proliferación de primerísimos planos del ojo del animal –encarnado en la Txargorri, la Pupille y la Blanca, a lo largo de las tres generaciones de las sagas que componen el relato-, algunas escenas tan representativas como aquella en la que el simbólico ojo testimonial (Figura 1) se moviliza, precisamente, como motivo del salto temporal que nos transportará desde el joven Irigibel, malherido en el bosque tras escapar de la trinchera frente al sagrado animal (Figura 2), hasta el anciano Manuel, 30 años después, junto al caserío familiar (Figura 3). No por casualidad, la vaca de la segunda generación de los Irigibel será bautizada precisamente con el nombre de Pupille -versión eusquerizada de “pupila”-, en alusión a la representación metonímica del animal como testigo trascendental de los avatares históricos.

La correlación simbólica entre la mirada auspiciadora y omnisciente de la vaca y el ojo testimonial de la cámara fotográfica del abuelo apunta en la misma dirección. Así lo ratifica aquella escena en la que asomándose al interior del ojo de la Pupille preñada, la mirada privilegiada del viejo Manuel nos introduce en la oscura caverna interior del animal mágico (Figura 4), mediante un sugestivo plano-contraplano que, a través de un *caché* circular que funciona como símil de la mirada del artilugio fotográfico (Figura 5), devolverá la mirada al anciano, desde las oscuras y palpitantes entrañas del animal totémico, antes de que la oscuridad del *espíritu femenino de su cueva* se funda con un plano general del paisaje del valle al amanecer (Figura 6). Una imagen, tan fugaz como sugerente, que asociará la preñez del animal con el acto cosmogónico de la creación del mundo.

El tributo que el filme rinde al género documental también contribuye a reforzar esta idea. Dicho tributo se hace patente en la relevancia de aquellas escenas iniciáticas en las que los niños, partícipes de su particular ritual de comunión panteísta con la naturaleza, exploran los secretos de la fauna diminuta del bosque a través del visor de la cámara fotográfica y guiados por las palabras chamánicas del abuelo: “*Esto es muy importante. Es importantísimo. Nunca olvidéis esto*”¹². Por no hablar de las recurrentes tomas documentales de las vacas, a menudo acompañadas por un zumbido de moscas que intensifica el hiperrealismo de las imágenes, o la propia recreación costumbrista del ambiente rural autóctono, la morosidad rítmica de muchos de los planos que evocan el

¹² Resulta bastante elocuente, en este sentido, que finalmente Peru, trasgrediendo la tradición patrilínea del oficio de leñador y siguiendo el espíritu antibelicista del abuelo, termine convirtiéndose en reportero de guerra.

paisaje tradicional vasco, así como las escenas que registran la competición y los entrenamientos de los aizkolaris, que constituyen, en su conjunto, un sonoro homenaje a algunos de los filmes más reconocibles de la cinematografía vasca inspirada en el género¹³.

La mirada trascendental del animal sagrado, sin embargo, rebasará su condición de ojo testimonial de la historia pues más allá de su identificación con el visor de la cámara fotográfica y la vetusta memoria del abuelo loco, el ojo de la Pupille enlaza, en última instancia, con la mirada divina de una cosmovisión mítica ancestral que trasciende los avatares históricos. Así lo atestigua otra de las rimas visuales más reveladoras del filme: la foto de familia en el caserío de los Irigibel capturada por el ojo de la cámara fotográfica se funde (Figura 7), al cierre del obturador, con un primer plano de la mirada omnisciente del ojo lunar (Figura 8) que enlaza, mediante un nuevo fundido, con la captura de la muerte tras la cópula del macho de la mantis religiosa enmarcada por el *caché* fotográfico (Figura 9). Un cambio de plano nos mostrará a otro de los sujetos de tan escrutadora mirada: tras el visor de la cámara, Peru, sucesor del abuelo, junto a éste, Cristina y la Pupille (Figura 10). Las palabras chamánicas del anciano "*Esto es muy importante. Esto es muy importante. Fijaos bien. Es importantísimo. Es importantísimo (...) Nunca olvidéis esto*" irán acompañando las imágenes sucesivas, siempre tras el *caché* circular del ojo fotográfico y en primer plano, del lagarto arrastrando a un caracol inerte (Figura 11), del escarabajo con una muda de culebra (Figura 12), del gusano reptando sobre las setas venenosas (Figura 13). La incesante actividad de la fauna diminuta del bosque, sus ciclos de vida y muerte, son, en suma, captados a ras de tierra bajo la mirada panóptica divina por mediación del artilugio fotográfico.

Aquí resulta pertinente recordar que "*En la mitología vasca, como en toda mitología matriarcal, el culto a la luna está asociado con el culto a la Gran Diosa, ya que la luna no es sólo el astro de la noche, sino que se asocia a la fertilidad-fecundidad, a la menstruación.*" (Ortiz-Osés, 1988: 75). En el pensamiento popular vasco, la luna es, por tanto, telúrica y "*doblemente femenina, representando la ley del devenir cíclico entre la vida (...) y la muerte*" (Ortiz-Osés, 1996: 56). El influjo fertilizante del astro lunar sobre el bosque¹⁴, tal y como sugiere esta reveladora secuencia de imágenes, será

¹³ No debemos olvidar que en el imaginario estilístico de *Vacas* resuenan filmes como *El mayorazgo de Basterreche* (1928) de los hermanos Azcona, *Ama-Lur* (1968) de Fernando Larruquert y Nestor Basterrechea y *Tasio* (1984) de Montxo Armendáriz.

¹⁴ El influjo fertilizante del astro lunar se hará especialmente explícito en las connotaciones sexuales del helechal del bosque, configurado como escenario de la iniciación sexual de los niños, de la cópula -a la

indisociable, por tanto, de la pulsión de muerte del propio hábitat natural pues la madre tierra sincretiza, a todos los efectos, tanto el origen como el final de la vida, el encuentro entre el Eros y el Tánatos (Ortiz-Osés, 1988: 83).

Este sincretismo se hará especialmente explícito en el último de los *leitmotifs* amalúricos que articulan la constelación simbólica del bosque de *Vacas*: el agujero encendido del bosque que los protagonistas mantienen activo mediante las ofrendas de animales muertos, como los restos de la Pupille sacrificada, con que rinden tributo a la diosa telúrica vasca (Figura 14). El agujero encendido representa así, a todos los efectos, la vertiente del numen más asociada con el *Thanatos* tal y como atestiguan las palabras del abuelo que sentado junto a los restos del viejo roble encendido anunciará la inminencia de su muerte y la de la Pupille: “¿Abuelo qué hay al otro lado del agujero? (...) aquí sólo estoy yo. Dentro de poco me acompañará la Pupille”. La simbología del agujero encendido en el filme, nos remite, fundamentalmente, al totemismo del árbol -especialmente el roble-, como manifestación vegetal pero también geológica del numen amalúrico en la medida en que los restos de su vetusto tronco hueco se hunden en una sima que se abre hacia las profundidades de la tierra a través de los orificios, simas y cavernas terráceas (Barandiaran, 1996: 104) que conectan el interior subterráneo de su morada con el exterior. Se trata, en definitiva, de un motivo simbólico que, en consonancia con el pensamiento de Ortiz Osés (1988: 78), reivindica el origen matriarcalista primigenio del culto totémico al árbol:

“Creemos hoy suficientemente comprobado que los árboles, en general, y el roble en particular, no son originariamente símbolos fálico-patriarcales, sino matriarcal-vegetales: es la Diosa Vasca Mari la que se metamorfosea en figura de árbol. (...) el árbol y la Diosa Madre están unidos por la noción de fecundidad, y es sólo posteriormente cuando se realiza el paso del árbol femenino al árbol masculino.”

Esta última comparecencia simbólica del numen representará también la versión más abyecta y terrorífica de la sexualidad de Mari encarnada aquí en un tótem femenino

luz de la luna- de Cristina y el hijo de Ilegorri y del encuentro sexual entre Catalina e Ignacio en el que será engendrado Peru.

Sobre las connotaciones sexuales de este escenario del bosque ha declarado el propio Medem que: “Ese 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. Esos pequeños rincones de musgo y de rocas me parecían mágicos y enigmáticos. Recuerdo que, para mí, durante mucho tiempo la imagen del sexo tuvo algo que ver con todo eso.” (Herdedero, 1997: 571)

que condensa la voracidad de la divinidad telúrica con la propia imaginería matriarcal y sus reminiscencias intrauterinas obedeciendo a la tradicional representación de la sexualidad femenina como carencia, agujero, vacío (Figura 15). Ortiz-Osés (1988: 85) recuerda que en la mitología vasca “`el agujero femenino´ del mundo está connotado por las grutas, cavernas, simas, subterráneos, oquedades, en que habita el numen máximo Mari” y que la ambivalencia del arquetipo matriarcal en el inconsciente colectivo vasco a menudo hace que éste se manifieste como figura monstruosa asociada con la voracidad sexual femenina (Ortiz-Osés, 1988: 79). Aquí, la manifestación de lo abyecto-femenino, en tanto que representación del cuerpo redivivo de la madre arcaica, se recrea, como es habitual, en la reproducción de aquellos escenarios que atañen al imaginario de la castración femenina¹⁵. El abuelo loco mutilará así en vida a la vieja Pupille enferma—cuyo sacrificio ya había augurado al pintarla sin pezuñas— como tributo a la voracidad de la diosa ancestral, antes de arrojar sus restos al interior del viejo roble. Un rito sacrificial que, según Ortiz-Osés (1996: 90), se identifica, ya dentro de la tradición judeo-cristiana, como ofrenda a “la hechicera Madre, a la que los primeros señores de Vizcaya ofrendan entrañas de vaca (el animal identificador de Mari)”. Esta puesta en escena causará en el pequeño Peru una profunda impresión al pensar que las entrañas y vísceras de la Pupille esparcidas junto al viejo tronco corresponden a los restos del cuerpo de su madre muerta a manos de Juan. Significativamente su tío lo introducirá en la boca del agujero para aterrorizarle con la idea de que su madre, en efecto, yace en su interior con las palabras: “*Quieres ver a tu madre?*” (Figura16). El mortífero poder fagocitador de la madre telúrica volverá a comparecer finalmente en la escena que clausura el relato para devorar a los últimos vástagos y supervivientes de la ficción, Peru y Cristina quienes, a lomos de un caballo con provisiones, abandonarán el bosque para adentrarse en un fuera de campo que los conducirá para siempre a las oscuras profundidades del agujero mediante un travelling de acercamiento al interior del viejo roble acompañado de las palabras de Cristina en *off* -“*Ya estamos llegando*”- que preceden al fundido a negro.

¹⁵ Para una revisión del ideograma de lo abyecto femenino es de obligada consulta: Kristeva, Julia (2004). *Poderes de la perversión*. México D.F & Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

2.2 "El retorno de lo reprimido" en el paisaje telúrico de la comarca

Tierra procede de otra imagen inquietante de la oscuridad. El filme comienza con una sugerente escena que relata el aterrizaje de Ángel sobre la comarca mediante un sorprendente recorrido aéreo que sigue la trayectoria de su viaje desde lo más vasto a lo más diminuto, desde la insondable oscuridad del cosmos, pasando por el mar de nubes atmosférico y una panorámica cenital del territorio seguida de un *travelling* frenético que enlaza abruptamente con un plano subterráneo de la cochinilla. A continuación el estallido de una intensa tormenta desata un aguacero que riega los viñedos y maizales, un rayo cae con estrépito sobre un árbol solitario que estalla en medio de la llanura y el rótulo *Tierra* aparece en pantalla. Pronto descubriremos que el rayo habrá fulminado también al pastor Ulloa y a algunos de sus corderos que se encontraban pastando en las inmediaciones.

Todos los elementos de la puesta en escena conducen aquí a la representación del acto cosmogónico de la creación del “mundo” encarnado en el paisaje telúrico de la comarca -“*Una isla diminuta a la altura de tus ojos pero aún atravesada por agujeros de misterio*”- y a la presentación del personaje principal como encarnación antropomórfica de Urtzi, una divinidad celeste de la mitología vasca a quien le eran atribuidos los fenómenos meteorológicos de la tormenta, el rayo, el trueno, el relámpago y el pedrisco (Barandiaran, 1996: 134-135)¹⁶. Así lo ratificarán posteriormente algunos guiños narrativos reseñables como el rótulo corporativo de la empresa fumigadora del protagonista –que toma prestado el nombre del dios pagano- o la propia muerte del pastor y sus corderos que, a la llegada de Ángel a la tierra, serán literalmente fulminados por el rayo divino. Un fenómeno que se repetirá más tarde con la muerte de Patricio a manos de otro rayo providencial tras la declaración de intenciones de Ángel: “*No. No pienso abandonar este mundo dejando vivo a ese animal*”.

A esta introducción del protagonista como epifanía antropomórfica de Urtzi pronto se irán sumando otra serie de indicios de un “retorno de lo reprimido” de la cosmogonía pagana ancestral vasca que, como sugiere la simbólica muerte del pastor y sus corderos a manos del dios pagano, aquí se manifiesta, a todos los efectos, como síntoma de una nueva insurgencia cultural del matriarcalismo: “*amenazado y saqueado por el*

¹⁶ Como refiere el padre Barandiaran (1996: 134-135) el origen de esta divinidad celeste es indoeuropeo.

patriarcalismo pero, al mismo tiempo, insurgente frente a él: es la vuelta-venganza de lo oprimido y reprimido por la posterior estructura patriarcal de la vida, que se inicia en la hipotética 'invasión' indoeuropea del neolítico, en el proceso de cristianización y, finalmente, de industrialización." (Ortiz-Osés, 1988: 99).

Como signo primordial de dicha insurgencia cabe destacar, fundamentalmente, la desbordante presencia del paisaje¹⁷ cuya relevancia dramática trasciende, de nuevo, su función como mero escenario para el desarrollo de la acción dramática. Su puesta en escena obedece, también aquí, a una representación simbólica del espacio natural entendido como un hábitat trascendental atravesado por un conjunto de enigmas o -*agujeros de misterio*-. Un conjunto de síntomas de signo femenino que se irán somatizando en la tierra configurada, de nuevo, como encarnación de un cuerpo telúrico matriarcal (Amalur)¹⁸, esto es, como elemento primario de sacralidad telúrica, mediante la puesta en escena de una serie de *leitmotifs* fundamentales: el misterio subterráneo de la plaga de la cochinilla que impregna el vino de la región de un inequívoco regusto a tierra y su asociación subliminal con el influjo de la desbordante sexualidad de Mari, el personaje femenino que, no por casualidad, recibe el nombre propio del numen amalúrico¹⁹ pero también su vinculación con las incursiones nocturnas de los jabalíes que al anochecer bajan al valle o con la presencia del astro lunar (Figura 17) que preside sus encuentros sexuales nocturnos con sus amantes.

Esta red de fenómenos sintomáticos que vinculan la representación telúrica del paisaje con la caracterización sexual de Mari apunta, claro está, a la naturaleza numinosa del personaje como encarnación antropomórfica de la Tierra "*que se metamorfosea en todo y ese todo es precisamente Mari que, a su vez, se transfigura en todo lo terrestre*" (Ortiz-Osés, 1996: 72). Resulta elocuente, en este sentido, el hecho de que el pastor Ulloa, postrado por el rayo divino de Urtzi, le confiese a Ángel en su lecho de muerte que en su viaje al más allá ha visto a Mari mirándole desde su moto, y que ella es quien le ha enviado el rayo y ha traído consigo la plaga de la cochinilla. Ángel se lo hará saber en el

¹⁷ Sobre el protagonismo del paisaje en el filme ha declarado el propio Medem: "...necesitaba que todo el hechizo de las imágenes estuviera en la tierra (...) que los personajes aparecieran rodeados del entorno, que éste tuviera una presencia determinante y, para ello, he jugado a fondo con los encuadres (...) con profundidades de campo muy cortitas" (Herederó, 1997: 582)

¹⁸ No olvidemos que "*En la mitología vasca la Tierra aparece como el gran receptáculo de todas las cosas: ámbito de la fuerza de la vida y morada de almas, espíritus y númenes (...) su interior alberga la energía telúrica naturalista como un tesoro mágico que incluye el reino vegetal y arriba al animal*" (Ortiz-Osés, 1996: 45).

¹⁹ El nombre propio del personaje, en efecto, no es arbitrario. Según declaraciones del propio Medem el germen del personaje procedía de un viejo guión escrito en 1988 titulado *Mari en la tierra*, inspirado, precisamente, en la leyenda de la Dama del Amboto (Herederó, 1997: 579).

transcurso de una conversación en casa de su hermano: "*El pastor Ulloa me dijo que tú le habías mandado el rayo (...) también me dijo que la cochinilla estaba aquí por tu culpa, que tienes un olor que atrae a los animales*"; A lo que ella le responderá jocosamente: "*Sobre todo a los jabalís que son un coñazo*".

La aparición de Mari ante el pastor, plácidamente tumbado sobre el regazo de la tierra en el umbral de su muerte, apunta, claro está, a la naturaleza implicadora del numen en el que, como señala Ortiz-Osés (1996: 83), "*la vida dice muerte y la muerte vida*". Pues en esta cosmovisión matriarcalista morir supone el regreso al útero materno. De ahí que Ángel no se canse de quitarle hierro al asunto: "*¿Lo ves? La muerte no es nada*". La revelación del pastor resulta, en efecto, enormemente esclarecedora por lo que respecta a la representación de Mari como encarnación antropomórfica de la divinidad matriarcal vasca y artífice última, por tanto, de la tempestad y el rayo pues como puntualiza Ortiz-Osés (1996: 49) "*Desde la cosmovisión vasca, el mundo subterráneo ofrece la sacralidad o numinosidad básica (...) de la que es como un reflejo o refracción la santidad celeste (...) Lo celeste refracta así lo terrestre, ya que luz y sombra, tormentas y rayos, sol y luna proceden de la Tierra Madre y a ella retornan cíclicamente para su regeneración*"²⁰. El personaje de Mari comparece así como representación de una divinidad edípica femenina que somete a sus designios a "*los diosecillos inseminadores de la Diosa, los cuales testimonian la compresencia del principio patriarcal-masculino si bien subordinado y, en consecuencia, debilitado*" (Ortiz Osés, 1996: 36), obedeciendo a una disposición jerárquica que relegaría a sus epifanías masculinas (Ortiz Osés, 1988: 69) a una posición orbital y subordinada en torno a la gran madre telúrica. En este sentido resultan tan ilustrativas como jocosas aquellas imágenes de Ángel junto a su equipo de trabajadores enfundados en unos aparatosos uniformes blancos y pertrechados con un tubo inyector acoplado a una larga manguera que penetra en la tierra para rociar los campos con el gas letal (Figura 18).

La voracidad de la diosa ancestral tomará cuerpo en el relato, más allá de en la exacerbada sexualidad del personaje de Mari, en el propio paisaje telúrico de la comarca y sus enigmas obedeciendo a una estrategia de fetichización topográfica del cuerpo femenino que recurre a la codificación sintomática de la feminidad como el enigma u

²⁰ También es pertinente recordar aquí la naturaleza "temperamental" del numen que, desde sus antros, acostumbra a castigar las ofensas fraguando tempestades, enviando tormentas y rayos (Ortiz-Osés, 1996: 75, 78).

oscuro continente freudiano²¹. No por casualidad, la asociación del personaje con la tierra y sus cavidades también está implícita en otro de sus hábitats más representativos: el oscuro y húmedo rincón del bar del pueblo, donde la sensual joven se reúne para jugar al billar con sus respectivos amantes Patricio y Manuel y donde se le insinúa a Ángel, que aquí se presenta como un espacio de reminiscencias intrauterinas con forma de sima subterránea (Figura 19): “*el espaciotiempo propio de Mari está en las regiones profundas de la Tierra, cuya comunicación con el exterior o superficie se realiza a través de cuevas, simas, oquedades y antros.*” (Ortiz-Osés, 1996: 70). La caracterización del personaje de Mari se presenta así, a todos los efectos, como una versión tan obscena como jocosa del fetichismo de la *femme fatale* clásica en tanto que arquetipo cinematográfico dotado de una fachada seductora diseñada, precisamente, para reparar la amenaza siempre latente de la sexualidad femenina y sus horrores concomitantes²². Pues, como es habitual en el cine, (Laura Mulvey, 1996: 63): “*To ward off castration anxiety, the female body’s topography presents a façade of fascination that distracts the male psyche from the wound concealed beneath, creating an inside and outside of binary opposition*”. En *Tierra* esta estrategia fetichista se hace especialmente notable, claro está, en la vertiente más andrógina del personaje femenino en consonancia con la bisexualidad y androginia sagrada del propio numen mitológico cuyas connotaciones fálico-femeninas no han pasado desapercibidas (Ortiz-Osés, 1996: 84). Así, la voracidad sexual de Mari, codificada como un exceso de feminidad siempre amenazador, será contrarrestada por sus atributos más masculinos: enfundada en una vestimenta de cuero negro con *look* de motero (Figura 20) la joven, dotada de una mirada inquisitiva y seductora, presentará un claro liderazgo “masculino” en los rituales sexuales con sus amantes.

Es preciso puntualizar, no obstante, que la inscripción de la mirada femenina en el relato resulta cuando menos reveladora. En la medida en que la escopofilia, en tanto que recurso inherente a la dialéctica de género del discurso cinematográfico, está relacionada con el privilegio masculino de la reificación sexual²³ la mirada seductora y omnisciente del personaje femenino trasgrede el régimen cinematográfico tradicional de la mirada como bien ilustra aquella escena en la que la joven, presumiendo de sus dotes de

²¹ Véase al respecto Freud, Sigmund (1932). La feminidad. En: *Obras Completas*, Vol II, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.931-943.

²² Como es sabido en la teoría psicoanalítica el fetiche representa, literalmente, el sustituto simbólico del falo materno que vendría a reparar la ansiedad de castración femenina. Véase al respecto, Freud, Sigmund (1927). Fetichismo. En: *Obras Completas*, Vol III, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.505-510.

²³ De sobra está recordar que en la cultura patriarcal, en general y en el cine en particular, “*la investidura de la mirada no goza del mismo privilegio en los hombres que en las mujeres*”, puesto que “*Más que el resto de los sentidos, el ojo materializa y domina*” (Owens, 1983: 70).

seducción, espeta a Ángel: “-¡Tonto! ¡Tonto! Llevo un rato mirándote, ¿No te has dado cuenta?, -No. -Claro que te has dado cuenta, no seas coqueto”²⁴. La inversión de los términos del paradigma clásico del placer visual del cine²⁵ apunta aquí, en todo caso, a una trasgresión del régimen cinematográfico tradicional de la mirada²⁶ aunque dicha trasgresión tenga que recurrir, siguiendo con la paradoja fetichista²⁷, a la investidura fálica del personaje femenino sexualmente más activo. Mari volverá a hacer gala de dicha investidura en la escena que relata su encuentro sexual con Ángel donde la protagonista, portadora activa de la mirada y el deseo, tomará las riendas del placer. Tampoco aquí será baladí el hecho de que, obedeciendo a las reglas del ritual de cortejo marcadas por la joven, el intercambio sexual concluya, precisamente y para frustración del protagonista, sin que éste haya alcanzado el clímax. El trasfondo mitológico del relato apunta aquí, de nuevo, subliminalmente, a la castración simbólica del personaje masculino precisamente como represalia contra el incesto con la madre.

Podemos concluir que la referida subordinación sexual de Urtzi en calidad de *dioseccillo inseminador de la diosa* Mari obedece, en última instancia, a una disfunción masculina que la narrativa codifica a un tiempo como crisis existencial, conflicto edípico, desdoblamiento de personalidad, desarraigo o desorientación del protagonista. Otra constelación de síntomas, esta vez masculinos, que se articulan como signo de una emasculación subliminal que apunta, una vez más, a la crisis de la herencia patriarcal de

²⁴ Aunque no debemos obviar que si como concluye Stephen Heath (1978: 92) en respuesta a su propia pregunta: “¿Qué es, entonces, de la mirada de la mujer, de las mujeres como sujetos de la visión?” (...) “La respuesta que da el psicoanálisis proviene del falo. Si la mujer mira, el espectáculo provoca, la castración está en el aire, la cabeza de Medusa no anda lejos”, la investidura escopofílica del personaje ratificaría a las claras cuál es la función narrativa de su disfraz fálico.

²⁵ Paradigma que, como es sabido, defiende la idea de que el placer visual del cine se funda sobre el régimen de la diferencia sexual que atribuye el privilegio *voyeurista* de la mirada al sujeto masculino relegando a la mujer a la condición de objeto, fetiche y espectáculo al servicio de la gratificación erótica de dicha mirada. Para un desarrollo más pormenorizado de este planteamiento clásico véase Mulvey, Laura (1989). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. En: *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillan Press Ltd, pp. 14- 29.

²⁶ El filme vendría a cuestionar en este sentido el aparente privilegio escopofílico del personaje masculino caracterizado, precisamente, mediante un objeto identificador que cumple la función de atributo fálico *voyeurista*: el extraño periscopio como un ojo hiperbólico que Ángel utiliza para acceder a la cochinilla y espionar a Ángela desde la distancia.

²⁷ Recordemos que en la teoría lacaniana, como denuncia Judith Butler: “‘Ser el Falo es ser el ‘significante’ del deseo del Otro y aparecer como ese significante. En otras palabras, es ser el objeto, el Otro de un deseo masculino (heterosexualizado), pero también representar o reflejar ese deseo. Éste es un Otro que constituye no el límite de la masculinidad en una alteridad femenina, sino el sitio de una autoelaboración masculina. El que las mujeres ‘sean’ el Falo equivale entonces a reflejar el poder del Falo, significar ese poder, ‘encarnar’ el Falo, proporcionar el sitio en que éste penetra y significar el Falo al ‘ser’ su Otro, su ausencia, su carencia, la confirmación dialéctica de su identidad.” En su célebre: Butler, Judith (2001). *El género en disputa (El feminismo y la subversión de la identidad)*. México/Buenos Aires/Barcelona: Paidós, p. 78

la modernidad y al debilitamiento de las viejas prerrogativas de la masculinidad frente a la insurgencia matriarcalista.

Resulta elocuente que el relato fílmico concluya, precisamente, con el viaje de Ángel y Mari hasta los confines de la tierra para encontrarse con ese mar que representa “*la cara acuática de la Tierra madre*” (Ortiz-Osés, 1996: 53). Una clausura narrativa que impugna la resolución edípica convencional que prescribe la cultura patriarcal en la medida en que el relato trasgrede e invierte el recorrido tradicional del mito clásico del héroe donde “*se narra el paso de la sobredeterminación matriarcal a la sobredeterminación patriarcal, del incesto con la madre natura a su superación/separación*” (Ortiz-Osés, 1988: 34) En este sentido podemos finalizar afirmando sobre el personaje de Ángel, haciéndonos eco, una última vez, de las palabras de Andrés Ortiz-Osés (1988: 52-53), que “*si el héroe patriarcal arriba a un sadismo como consecuencia de su lucha antimatriarcal, podemos decir correlativamente que un cierto antihéroe vasco hunde su experiencia en un sometimiento a la Gran Madre*” y que, como no podía ser de otra manera, “*el peligro de este antihéroe vasco es, precisamente, la fijación incestuosa*”.

Bibliografía

- Barandiarán, Jose María (1996). *Mitología vasca*. San Sebastián: Txertoa.
- Freud, Sigmund (1932). La feminidad. En: *Obras Completas*, Vol II, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.931-943.
- _____ (1927) Fetichismo. En: *Obras Completas*, Vol III, Biblioteca Nueva de Madrid, 1967, pp.505-510.
- Heath, Stephen (1978). Difference. En: *Screen*, Vol.19 (3), pp. 51-112.
- Herdero, Carlos (1997). *Espejo de miradas (Entrevista con nuevos directores del cine español de los años 90)*. 27 Festival de cine de Alcalá de Henares.
- Kristeva, Julia (2004). *Poderes de la perversión*. México D.F & Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Ortiz-Osés, Andrés. & Mayr, Franz-Karl (1988). *El matriarcalismo vasco*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ortiz-Osés, Andrés (1996). *La Diosa Madre (Interpretación desde la mitología vasca)*. Madrid: Trotta.
- Mulvey, Laura (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En: *Visual and Other Pleasures*. London: The Macmillan Press Ltd, pp. 14-29.
- _____ (1996) Pandora's Box: Topographies of Curiosity. En: *Fetishism and Curiosity*. London & Indiana: British Film Institute, pp.53-65.
- Owens, Craig (1983). The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. En: Foster, Hall. (ed). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, pp. 57-83.
- Sánchez, Antonio (1997). Women Immune to a Nervous Breakdown: The Representation of Women in Julio Medem's Films. En: *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 3 (2), pp. 147-161.
- Santaolalla, Isabel (1999). Julio Medem's *Vacas* (1991): Historicizing the Forest. En: Evans, William Peter (ed). *Spanish Cinema (The Auteurist Tradition)*. Oxford & New York: Oxford University Press, pp. 310-325.
- Smith, Paul Julian (2000). Between Heaven and Earth: Grounding Julio Medem. En: *The Moderns (Time, Space and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture)*. Oxford: Oxford University Press, pp.147-161.

Anexo



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura19



Figura 20