

Los círculos de Medem

Vanessa Roger Monzó

Los cinco primeros largometrajes que componen la trayectoria cinematográfica de Julio Medem son *Vacas* (1991), *La ardilla roja* (1993), *Tierra* (1995), *Los amantes del círculo polar* (1998) y *Lucía y el sexo* (2001). En ellos, los elementos esféricos implícitos en su vertiente organizativa y compositiva se encuentran elevados a la máxima expresión. Por esta razón, el propósito de este artículo es ahondar en la insistente utilización de la figura circular por parte del cineasta vasco. Con el objetivo de desarrollar este análisis vamos a apoyarnos en el estudio narrativo. Dentro de esta disciplina se abundará en las disposiciones organizativas de los textos fílmicos propuestos. En este sentido, podemos conceptualizar las circunferencias de Medem desde dos puntos de vista diferentes: el *círculo estructural* y el *círculo compositivo*. En el primer caso, los círculos hacen referencia a la disposición narrativa de las historias del director; en el segundo, el análisis se centra en las imágenes redondeadas que constantemente aparecen en los planos, marcando el estilo visual del cineasta vasco.

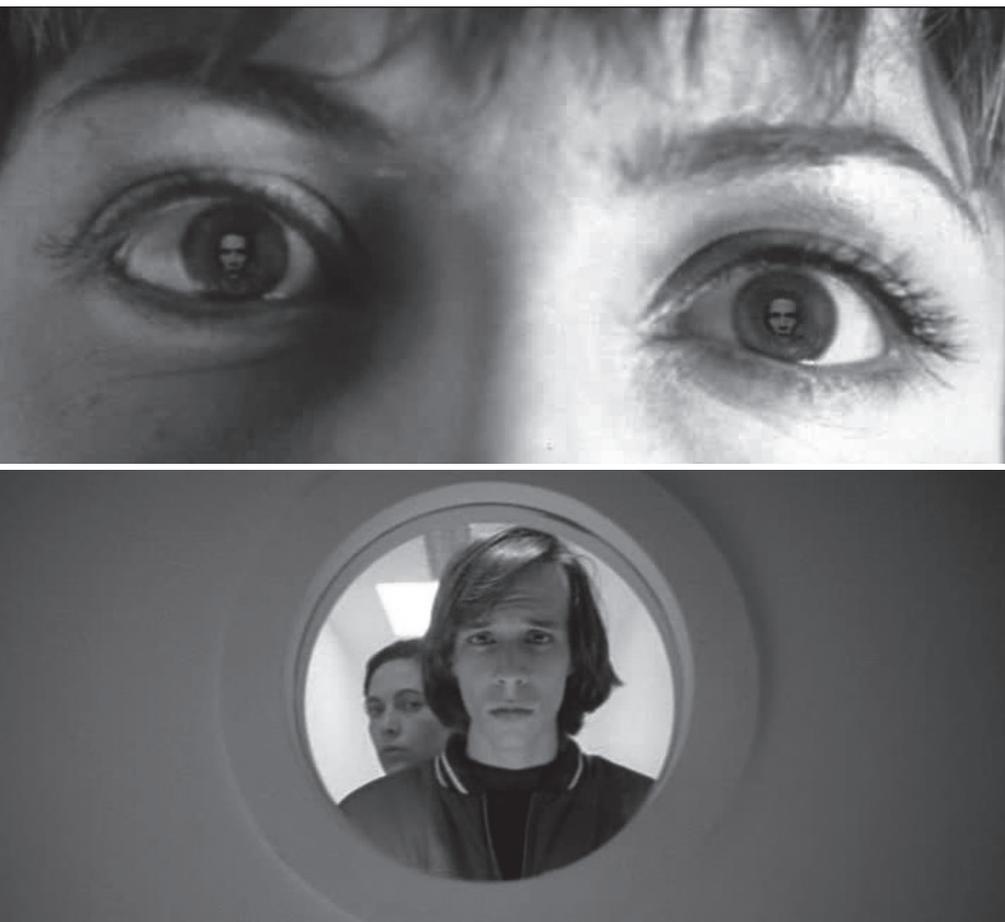
No obstante, también profundizaremos en el concepto semiótico y simbólico de *círculo* que, en numerosas ocasiones y desde matices variados, se pone de manifiesto en la filmografía del autor. La reflexión sobre esta

EL REGRESO AL PRINCIPIO
DE LA HISTORIA A TRAVÉS
DE UN LARGO TRAYECTO
CIRCULAR ES LA PRINCIPAL
PARTICULARIDAD QUE
VERTEBRA LA FILMOGRAFÍA
DE JULIO MEDEM

idea nos permitirá indagar en una de las principales motivaciones que activan los textos fílmicos de Medem, especialmente, en el caso de *Los amantes del círculo polar*. No en vano, dicha circularidad ya queda patente en el propio título de la película. Así, desde este enfoque proponemos el análisis de una figura cíclica que hemos querido denominar círculo *psicoemocional*. Son los círculos que se perciben con la mente, y que suscitan reacciones emocionales. Los factores que han determinado el desarrollo de este apartado son la novedad conceptual de nuestra propuesta y su fuerte presencia en la obra del autor vasco.

Para terminar, realizaremos un breve estudio de los aspectos más relevantes de la película *Los amantes del círculo polar*, ya que constituye el ejemplo más destacado de la presencia de los tres tipos de círculos sugeridos.

Imagen superior: los ojos de Ana en *Los amantes del círculo polar*
Imagen inferior: los agujeros en las puertas



Los círculos estructurales

El regreso al principio de la historia a través de un largo trayecto circular es la principal particularidad que vertebra la filmografía de Julio Medem. Por ejemplo, *Vacas* se inicia con la Segunda Guerra Carlista y termina con el inicio de la Guerra Civil, mostrando en ambos casos la cobardía del protagonista en el contexto bélico. Además, descubre una historia plagada de breves y pasiones entre dos familias vascas durante tres generaciones, todo ello ante la implacable mirada de tres generaciones de vacas. No en vano, las vacas «están presentes en todos los momentos importantes y decisivos, convirtiéndose en testigos mudos de la realidad cambiante que pasa frente a sus ojos» (SALES, 2003: 75).

De nuevo, la estructura narrativa de *La ardilla roja* es circular, pues empieza con una mentira de Jota y el ciclo es clausurado por otra mentira, en este caso la de Lisa/Sofía. *Tierra* comienza con la llegada de Ángel a un pueblo para acabar con una plaga de cochinilla. Además de cumplir con su misión, Ángel encuentra el amor de Mari, cerrando así el círculo narrativo. Por su parte, la estructura narrativa de *Los amantes del círculo polar* está definida por sucesivos círculos concéntricos, que se van desarrollando

conforme los protagonistas avanzan en el tiempo. Además, el film empieza y acaba en el mismo lugar, en el Círculo Polar Ártico, la cúspide del encuentro entre los dos amantes. La película tiene una estructura globular, no solo porque termina y comienza en el mismo punto, con la misma imagen, sino porque con frecuencia volvemos a las mismas situaciones, que se nos van presentando desde los diferentes puntos de vista de la pareja protagonista Otto y Ana. No olvidemos que la película empieza con la escena final y a medida que transcurre la narración se van recuperando los momentos que nos conducen al desenlace. Estructuralmente, el film se articula en torno a un gran *flashback*, recurso narrativo que encaja perfectamente con la concepción de la vida que tienen los personajes del film: el principio es el final y el final, el principio. Además, su belleza capicúa encuentra su correlato en los nombres de los protagonistas (Ana y Otto) y en el propio apellido del cineasta (Medem). *Lucía y el sexo* comienza con una relación sentimental entre Lucía y Lorenzo que, tras atravesar varias fases, incluida la desaparición de Lorenzo, finaliza con los dos amantes unidos en una isla mediterránea. De nuevo, el eterno retorno.

La narrativa circular de Julio Medem es un elemento transversal a su filmografía. Y realizamos esta afirmación porque los personajes dibujados por el cineasta vasco comparten características y actitudes poco frecuentes que se van repitiendo y evolucionando en sus diferentes películas. Una vez más, tomamos como ejemplo la reflexión de Eva Sales: «El personaje de Jota en *La ardilla roja* podría ser perfectamente el de Alberto en *Tierra*. Los dos son interpretados por Nancho Novo, los dos se llaman igual (recordemos que el verdadero nombre de Jota es Alberto) y podríamos entender que la relación de Jota con Lisa no funcionara bien y decidiera comprarse una casa en la comarca de *Tierra* para montarse un bar y vivir tranquilo, alejado de la ciudad, con su moto, su cazadora de cuero y sus plantas de marihuana. Incluso podría regresar de nuevo a la ciudad y convertirse en el padre de Otto en *Los amantes del círculo polar*» (SALES, 2003: 75). Así, Jota/Alberto/Otto es uno de los personajes infinitos de Medem que, película tras película, continua con el mismo estilo de vida (hippy), con las mismas características físicas (pelo largo) y con la misma indumentaria (cazadora de cuero). Sin embargo, este personaje va madurando, envejeciendo y, en definitiva, desarrollando una trayectoria constante hasta clausurar un círculo, en este caso, su círculo vital.

Los círculos compositivos

Como ya hemos mencionado anteriormente, la figura circular es un elemento presente en la gran mayoría de los planos de Medem. Dominados por esa forma rotunda, los cinco primeros largometrajes del autor contienen numerosos encuadres definidos por círculos perfectos.

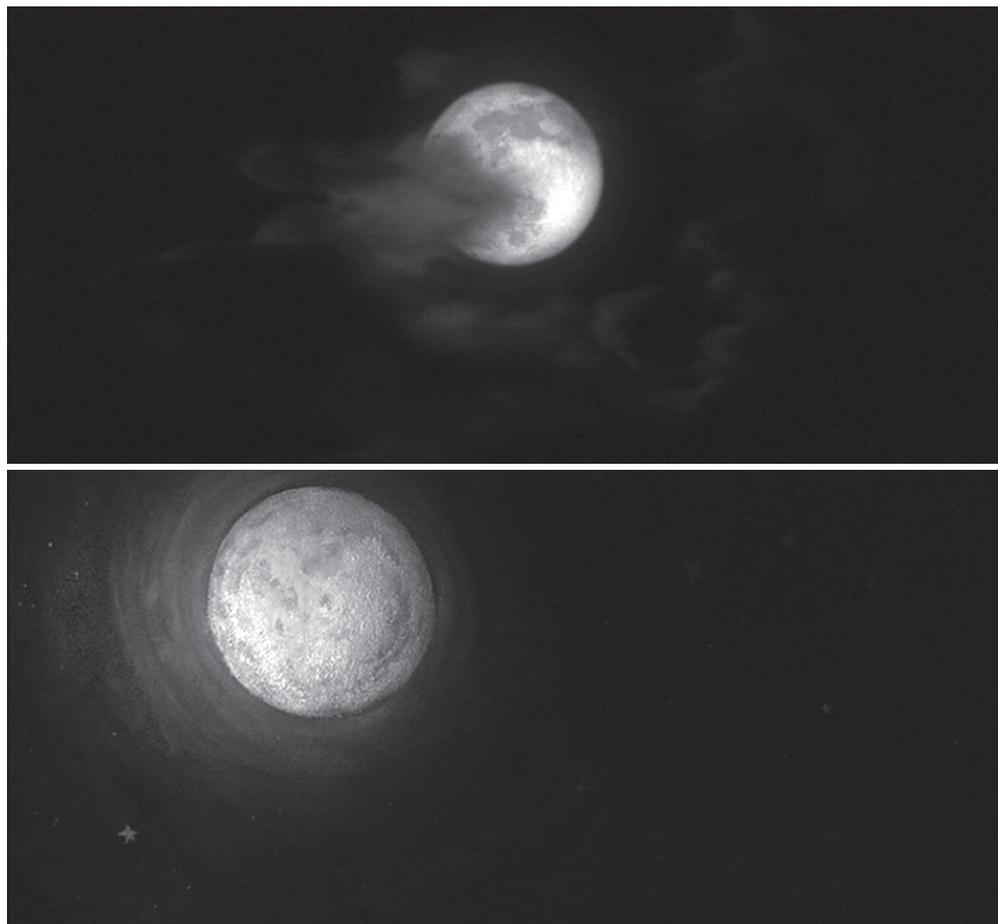
Ante la gran cantidad de manifestaciones esféricas que podríamos mostrar en este análisis, vamos a centrarnos únicamente en el estudio de cuatro ejemplos, por sus características especiales: los ojos, los agujeros en las puertas, los agujeros en el suelo y los astros.

1. *Los ojos de Ana*. El principio y final de *Los amantes del círculo polar* nos muestra a Otto reflejado en los ojos de Ana cuando ella es arrollada por el autobús. Los ojos de Ana revelan el iris y la pupila que se dilata con su muerte. Dos círculos concéntricos, como la propia organización narrativa de la película, que se va formando mediante ciclos equidistantes. El plano detalle de los ojos de Ana nos anticipa la estructura narrativa de la

historia, mientras que el final nos recuerda que el último círculo concéntrico llega a su fin, pero es un fin muerto, sin nada dentro. En este sentido, los ojos de la protagonista descubiertos al inicio y fin de la historia proporcionan cohesión a la película, ofreciendo el gran círculo que articula el film, en tanto que *flashback* y estructura generadora de la narración.

2. *Los astros*. El empleo del sol y la luna en las películas de Medem constituyen una representación visual de los círculos denominados *psicoemocionales* que analizaremos más adelante. Forman circunferencias perfectas. Por ejemplo, en *Lucía y el Sexo*, apreciamos la luna llena que contempla Lucía en la playa antes de reencontrarse con Lorenzo. Por su parte, en *Los amantes del círculo polar*, Medem hace perceptible el movimiento del sol en una inclinación curva. Esta circunstancia se produce en el sol de medianoche observado por Otto colgando de un árbol, así como en el sol contemplado desde los ojos de Ana. Ambos dibujan una trayectoria sinuosa paralela a la línea del horizonte que provoca en el espectador una sensación envolvente. Sin embargo, la trayectoria circular aparece incompleta, hecho que vaticina la fisura emocional de la historia narrada.

Imagen superior: la luna en el cielo
Imagen inferior: la luna en la pared





Los agujeros en el suelo en *Lucía y el sexo*

3. *Los agujeros en las puertas.* De nuevo, en *Los amantes del círculo polar* prestamos atención al ojo de buey que se abre en la puerta del crematorio cuando Otto y el resto de su familia se disponen a despedir a la madre que ha fallecido sola. Desde el interior de la sala del crematorio observamos la imagen de Otto dentro del círculo, de igual modo que en el comienzo y en el final de la película vemos a Otto en los círculos de los ojos de Ana. Cada vez que observamos a Otto enmarcado por un círculo, la muerte siempre está presente. Pero no una muerte cualquiera, sino la muerte de aquella persona cuya ausencia, a su vez, hace que Otto también muera.

4. *Los agujeros en el suelo.* En *Lucía y el sexo* encontramos otra vez numerosas figuras circulares. En este punto llamamos la atención sobre el agujero en el suelo de la playa que aparece en el sueño de la pequeña Luna cuando muere. Aquí, una vez más, el círculo, esa figura perfecta que simboliza la plenitud y el encuentro con uno mismo, pero también lo eterno, se asocia a la muerte.

Los círculos psicoemocionales

La obsesión de Julio Medem por el círculo puede deberse a los atributos de perfección, plenitud, unidad, eternidad, y totalidad que representa. El largometraje que recoge de manera extrema esta tipología esférica es *Los amantes del círculo polar*.

En este film, la circunferencia simboliza el equilibrio y la armonía, el momento en el que la persona logra conciliar todos los contrarios que alberga en su alma. Por lo general, cuando una cultura trata de representar la integración de los opuestos, como el símbolo chino del *ying* y

el *yang*, recurre al elemento circular. La circunferencia indica, pues, un camino, un proceso. Por citar otro ejemplo conocido, las tradiciones filosóficas de la India —como el hinduismo, el budismo, el jainismo y el sijismo, entre otras— se han referido a este proceso como *samsara*: el ciclo de nacimiento, vida, muerte y reencarnación o renacimiento. Para estas religiones, las acciones llevadas a cabo por los individuos a lo largo de su vida determinan su destino en el proceso cíclico de llegar a ser (evolución o devolución). Así, la concepción cíclica indoeuropea de la vida se impone en Otto, al concebir la realidad como dos círculos convergentes y divergentes de forma cíclica. «*Es bueno que las vidas tengan varios círculos, pero la mía, mi vida, solo ha dado la 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...*» De este testimonio se deslizan dos ideas: en primer lugar, Otto está incompleto; por otro lado, la formulación de círculos múltiples adquiere en su visión concéntrica la significación de personas, lugares y momentos.

Curiosamente, esa fisura en el círculo psicoemocional (esa historia devastadora que nos deja una sensación de que algo no ha concluido y se nos escapa), se produce, precisamente, en la película que Medem dedica a su padre. Así pues, sostenemos que Otto se alza como el *alter ego* del cineasta vasco, como una extensión de su idiosincrasia. Llegados a este punto debemos señalar que Julio Medem tiene un universo personal y una necesidad de contar historias que enlazan de algún modo con su vida. Y como Otto con su padre, Medem, durante su adolescencia, tenía malas relaciones con el suyo, tal y como relata:

«Aunque era hijo de una valenciana, mi padre nació en Alemania y vivió allí durante doce años. Como muchos otros adolescentes en aquella época, estuvo encuadrado en las juventudes nazis hasta que, al morir su padre, la madre les trajo a todos a España. Luego ha sido siempre muy de derechas y, cuando yo empecé a tomar conciencia de la situación política, me enfrenté muchísimo con él. Mi madre era hija de un partisano francés y su familia vasca no simpatizaba con el régimen franquista. Yo me parezco mucho a mi madre, así que me desplazé hacia la rama materna de la familia: me sentía vasquísimo y todo lo demás me parecía horroroso, de forma que proyecté gran parte de lo que estaba viviendo, con mucha agresividad, en contra de mi padre» (cit. en HEREDERO, 1997: 389).

Lo que Medem parece reflejar a gritos en sus películas repletas de circunferencias perfectas es la interminable búsqueda de sí mismo, entender la estructura de su propio ser. Y halla el estado de plenitud y de equilibrio a través de los círculos de sus historias.

Con todo ello, dirigimos el análisis de la idea de circularidad sobre la siguiente película del director vasco, *Lucía y el sexo*. Si reflexionamos acerca de los círculos psicoemocionales presentes en esta obra, podemos apreciar que, visualmente, las figuras torneadas del sol y la luna que continuamente aparecen se integran a la perfección con la organización emocional de este texto cinematográfico. Aquí, el sol se convierte en la metáfora de Lorenzo y Lucía. El sol simboliza la luz, la vida, mientras que su astro opuesto, la luna, representa la noche, pero también la renovación perpetua. No olvidemos que la pequeña Luna fallece. En este sentido, la doctora Eva Sales apunta: «Él se llama Lorenzo, como el sol; ella se llama Lucía, que viene del verbo *lucir*, que es lo que hace el sol. Y la hija de Lorenzo se llama Luna» (SALES, 2003: 85).

Así pues, Lorenzo y Lucía, una vez superados todos los problemas, se unen, se complementan cerrando una circunferencia perfecta. Su unión es el equilibrio y la armonía. En *Lucía y el sexo*, la narración cierra un círculo psicoemocional, que permite sentir que estamos ante una historia sin heridas ni faltas, completa, eterna, una historia que recorre el trayecto inverso de *Los amantes del círculo polar*, de la muerte a la vida.

En este viaje Medem deshizo el camino realizado. Huyó en la dirección contraria a su obra precedente y creó una historia orbitalmente opuesta a la anterior. Y en ese punto, pareció reencontrarse.

La estructura cíclica de *Los amantes del círculo polar*

Ana y Otto cuentan una historia de amor secreta y apasionada desde la infancia. Sus vidas abren un círculo único en 1980 que termina por cerrarse en Finlandia, diecisiete años más tarde. De este modo, y durante trece secciones

diferentes, Medem ordena la acción dramática y narrativa, secuenciando el peso de la historia en la distribución entre los dos protagonistas principales, Ana y Otto, de manera simultánea, pero en una presentación sucesiva. Cada personaje relata su parte de la historia desde su particular punto de vista, un punto de vista transgresor que se refleja en la propia organización del film. Su estructura narrativa supone la liquidación de la norma clásica establecida desde la *Poética* de Aristóteles, ya que no respeta el esquema tradicional de presentación, nudo y desenlace.

Así, la narración, basada en una estructura recurrente de *flashback*, deviene en circular, haciendo que del drama dimanen antecedentes preliminares al desenlace final.

Mención especial merece la resolución de *Los amantes del círculo polar*. Dicho desenlace, nada complaciente, cierra un ciclo, el último de los círculos concéntricos que componen la estructura narrativa de la película. Sin embargo, el fin del viaje no clausura de igual modo el círculo psicoemocional. La muerte de Ana en el último momento, justo cuando iba a reencontrarse con Otto y unirse con él para siempre, provoca una fisura en el devenir sensitivo de la percepción de la historia.

Podemos sentir en esa fisura la tragedia de Otto, al que ya no le queda nadie, ni su madre, ni Ana. La presencia de su padre no cuenta, no tiene una buena relación con él. Otto jamás podrá cerrar su herida. Con la muerte de la madre, Otto nunca volverá a sentirse completo. Ni siquiera con las sucesivas y fugaces amantes que pasan por su cama logrará paliar esa falta... Una falta que, por otra parte, únicamente puede llenar Ana, y que con su muerte, en el triste encuentro final, queda presente para siempre, y ya por partida doble.

En otro orden de cosas, cabe destacar que los progenitores que representa Medem en sus ficciones, a pesar de no mantener buenas relaciones con los hijos, intentan ser buenos padres. Bien es cierto que no siempre lo consiguen. En *Los amantes del círculo polar*, a pesar del rencor que Otto siente hacia el padre por separarse de su madre, es capaz de mantener el vínculo afectivo con él. De este modo, los círculos de Medem buscan, constantemente, completar su carencia. En este film vemos cómo Otto siente verdadera devoción por su madre, por lo que cuando su padre anuncia que van a separarse, el hijo reacciona proyectando en él toda su rabia al tiempo que le culpa por el sufrimiento de la madre. Sin embargo, esta relación entre madre e hijo cambia sustancialmen-

LO QUE MEDEM PARECE REFLEJAR A GRITOS EN SUS PELÍCULAS REPLETAS DE CIRCUNFERENCIAS PERFECTAS ES LA INTERMINABLE BÚSQUEDA DE SÍ MISMO, ENTENDER LA ESTRUCTURA DE SU PROPIO SER

te cuando Otto conoce a Ana, y sustituye el cariño de su madre por el amor carnal. Cuando fallece la madre, Otto siente un terrible sentimiento de culpabilidad, de pérdida y de falta. Por todo ello, nos atrevemos a afirmar que en la filmografía de Medem asimismo existe la imperiosa necesidad de contar con la presencia del padre, un argumento susceptible de ser analizado con la perspectiva del psicoanálisis, que bien podría dar lugar a otro ensayo. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este texto son fotogramas (capturas de pantalla) de *Los amantes del círculo polar* y *Lucía y el sexo*. Agradecemos a Video Mercury Films la autorización para la reproducción en estas páginas. (Nota del editor.)

Bibliografía

- ANGULO, Jesús, y REBORDINOS, José Luis (2005). *Contra la certeza: el cine de Julio Medem*. San Sebastián: Filmoteca Vasca - Euskadiko Filmategia.
- CASSETTI, Francesco, y CHIO, Federico di (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- FREUD, Sigmund (2002). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial.
- COSTA, Antonio (1998). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- GONZALEZ REQUENA, Jesús (1997). Emergencia de lo siniestro. *Trama y Fondo, Lectura y Teoría del Texto*, 2, 51-77.
- HEREDERO, Carlos F. (1997). *Espejo de miradas: entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Madrid: Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- (1999). *20 nuevos directores del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.
- MAS, Salvador (ed.) (2000). *Poética (de Aristóteles)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SALES ORTIZ, Eva (2003). *El cine de Julio Medem: los ecos conmovidos de la imagen filmica*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- SILES OJEDA, Begoña (2010). Arrebato: Un éxtasis siniestro. *Razón y Palabra*, 71, 1-16.

Vanessa Roger Monzó (Valencia, 1977) es doctora en Comunicación por la Universitat Politècnica de València. Licenciada en Imagen Visual y Auditiva por la Universidad Cardenal Herrera-CEU y en Periodismo por la Universitat de València, trabaja desde el año 2000 en Radio Televisión Valenciana (RTVV) como operadora de equipos. Además, ejerce la docencia en el área de grado de ESIC Business Marketing School, impartiendo las asignaturas de Fundamentos de Comunicación Audiovisual, Dirección de Arte y Producción Publicitaria.