

JULIO MEDEM-EN FILMOGRAFIAKO EMAKUME

PERTSONAIEN ANALISIA

GRADU AMAIERAKO LANA

GRADUA: Artearen Historia

SAILA: Artearen Historia eta Musika saila

IKASTURTEA: 2017-2018

EGILEA: Laida Mendia Vicente

TUTOREA: Kepa Inazio Sojo Gil

LABURPENA

Lan honek Julio Medem zuzendari eta gidoilariaren filmografiaren aspektu zehatz bat aztertzea du helburu, bertan agertutako pertsonaiak hain zuzen ere; are zehatzago esanda, gaiarekin duten lotura dela eta, *La ardilla roja* (1992), *Lucia y el sexo* (2001), *Caótica Ana* (2007) eta *Ma ma* (2015) aukeraturiko lau pelikula hauetako protagonista eta pertsonaia bereziak diren emakumezko karaktereak dira lan honen ikerketa subjektuak. Analisi bat burutzea helburu duen lan bibliografiko hau beraz, elkar erlazionatzen diren lau ardatzetan banatzen da. Lehenik eta behin, lanaren oinarri ideologikoa den testuinguru teoriko filosofikoa garatzen da, hala zinema eta gizartearen arteko lotura estuan zentratutako begirada batetik egindako teoria filmiko feministen errepasso labur bat eginez. Bigarren ardatzean egilearen zinemaren eta bere estiloaren testuinguru bat planteatzen da, Julio Medemen filmografiaren ezaugarriak garatzen baitira bertan, lanean aztergai diren pelikuletan proiektatuz hauek. Era honetan testuinguru ideologiko eta pertsonal bat kokatzen duten lanaren lehen bi ardatzetan, gaiaren analisiari hasiera ematen zaio.

Hirugarren atalean, aurrekoan erabilitako metodologia bera jarraituz -hau da aspektu orokorrak pelikula konkretuetan aplikatzea-, Pilar Aguilar idazle, saiogile eta zinema kritikariak egindako espainiar zinemaren inguruko ikerketak erabiliz, bertan garatutako konklusio eta gogoetak lanean aztertzen den zuzendari eta gidoilariaren aukeraturiko pelikuletara lekualdatzen dira. Ikerketa hauek argitaratzen duten parametro edo testuinguru orokorrak oso erabilgarriak baitira, sor daitezkeen elkartasun edo dispertsio puntuak identifikatzeko erreferentzia puntuak eskaintzen dituztelako. Laugarren ardatzean, momentura arte landutako ardatzak oinarri moduan hartu eta aplikatuz lana bere helburuetan itxi eta borobiltzeko, lau pelikula hauetan ikus daitezkeen gaiarentzat esanguratsuak diren pertsonaiak era zehatzago batean analizatzen dira, pertsonai hauen inguruko ideietan bai pelikuletan erakutsitakoagatik zein hauen izaeragatik ikuspegi kritiko batetik sakonduz. Azkenik, lan osoan zehar aurreikusi eta garatzen joan diren ideia nagusiak eutsi eta hauei izaera homogeen bat emanez, hainbat ondorio atera eta zuzendari eta gidoigilearen zein bere filmografiaren inguruko pertsonaien analisisan errotutako ikuspegi kritiko batetik ateratako ideia eta konklusio batzuk plazaratzen dira.

AURKIBIDEA

1.- SARRERA, HELBURUAK ETA METODOLOGIA	3
2.- TEORIA FILMIKO FEMINISTEN TESTUINGURUA	5
3.- JULIO MEDEM-EN ZINEMAREN EZAUGARRIAK	9
4.-1990-2000 HAMARKADETAKO EMAKUMEAREN IRUDIA ESPAINIAR ZINEMAN	15
5.- PERTSONAIEN ANALISIA	20
5.1.- Lisa/Sofia	20
5.2.- Lucia	22
5.3.- Ana	24
5.4.- Magda	26
6.- ONDORIOAK	28
7.- BIBLIOGRAFIA ETA BESTE ITURRIAK	30

1.- SARRERA, HELBURUAK ETA METODOLOGIA

Lan honen helburu nagusia, Julio Medem zuzendari eta gidoilariaren filmografiak eskainitako emakume figuren analisi bat egitea da; bere pelikuletan hain garrantzitsuak diren pertsonaiek, hauen inguruko analisi sakonak egitea ahalbidetzen baitute.

*“El estudio de la imagen y de la representación de las mujeres en las pantallas se convierte en vital para la historiografía femenina, ya que a través del cine, podemos afrontar el estudio de la creación del imaginario sociocultural que se nutre en gran parte de las representaciones cinematográficas”*¹. Maria Castejon Leorza-k dioen bezala ikuspuntu honetatik egindako analisiak gizartean gailentzen diren irudiak ulertzeko garrantzitsuak eta beharrezkoak direnez, nire helburua, Julio Medemen filmografia halako ikuspuntu batetik aztertzea da.

Egile zinema egiten duen gidoilari eta zuzendari honek, bere estilo eta ezaugarri espezifikoekin publiko handi bat erakartzen du, hauetan eskainitako irudiak beraz gizartean izan dezaketen garrantzi eta eraginaren zabaltasuna nabaria izan daitekeelarik. Zinea -eremu sozial zein subjektiboan-, balore, ideologia eta esanahien ekoizpenean parte hartzen duen mekanismoa den heinean, ezin da errepresentazio gailu huts bat bezala kontsideratu. Teresa de Lauretis-ek dionez, esanahi, jarduera edo lan semiotiko bezala ulertu behar da, zeinetan subjektua behin eta berriz ideologiaren barnean irudikatua agertzen den².

Lan honekin, pelikulen zutabe diren pertsonaien inguruko genero perspektiba batetik egindako analisiaren bitartez, autoreaz egindako lanen esparrua zabaltzea dut helburu. Lan ezberdinetan Julio Medemen pelikuletako aspektu asko jorratu diren arren, pertsonaien analisi orokor bat, hainbat erreferentzia espezifikoz gain -batez ere autorearen iturri propioek eskainitakoak-, nahiko huts baitago.

Parametro hauei eutsiz, ondorengo lerroetan beraz, Julio Medemek garatutako emakumezko pertsonaia aukeratu batzuen analisia jorratuko dut. Lan bibliografiko hau burutzeko, autorearen filmografia osoaren gaineko aukeraketa bat egitea beharrezkoa gauzatu zait, lan honek daukan zabalera mugapena dela eta.

¹ CASTEJON LEORZA, M.: "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres". *Berceo*, 147. zbk., 2004, 311 orr.

² LAURETIS, T.: *Alicia ya no*. Madrid, Cátedra, 1992, 63 orr.

Horregatik emakumezko pertsonaien esanguraren arabera aukeraketa bat egin dut, alderdi kronologiko zabalena errespetatzen saiatuz, hauek izanik aukeratutakoak: *La ardilla roja*, *Lucia y el sexo*, *Caótica Ana* eta *Ma ma*. Lisa/Sofia, Lucia, Ana eta Magda izango dira beraz hurrenez hurren lan honen protagonistak.

Lanaren metodologia bere aspektu guztietan, orokortasunetik abiatu eta alderdi espezifikokoetarako egindako bidearen jarraipenean oinarritzen da. Kritika filmiko feministaren testuingurutik abiatuz, Julio Medemek zinegile moduan dituen ezaugarriekin jarraituz, Espainiar testuinguruan gaiaren inguruan egindako ikerketa bere pelikuletan aplikatuz eta azkenik zuzenean lau pertsonaiaren irudiak aztertuz. Testuinguru orokorretatik egilearen pelikuletan eskainitako ezaugarri espezifikotara egindako arkuak uneoro jarraituko dut beraz lan honetan zehar.

2.- TEORIA FILMIKO FEMINISTEN TESTUINGURUA

Lan hau zuzendari baten filmografian eskaintzen diren emakumeen irudien analisisian datzanez, beharrezkoa dirudit hau egiteko oinarritzat hartu ditudan teoria filmiko feministen inguruan jardutea lehendabizi. Horretarako, Fatima Arranz-ek idatzirik “La igualdad de género en la práctica cinematográfica española” kapitulu³, eta Abileny Soto Arguedas-ek idatzirik “La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres” artikuluan oinarrituko naiz⁴, testuinguru honen inguruan oso ondo jarduten duten lanak baitira.

Teoria hauek, zeinen helburuak eta ikerketa fokuak, baliabide filmikoetan eskainitako emakumeen figurak diren, testuinguru anglosaxoian garatu ziren bigarren belaunaldi feministaren baitan, 70. hamarkadaren hasieran. Belaunaldi honek, emakumearen parte hartze politikoaz gain, hauen identitatearen eraikuntzaren alde egin zuen “pertsonala dena politikoa da” lemaren pe. Aspektu filmikoetako teoria hauen lana, zinearen baitako emakumeen bigarren mailako egoera eragiten duten xedatzaileen ikerketa da. Zinema komertzialak, bertan gailentzen den begirada patriarkalaren nagusitasunari jarraituz, ez baitu orokorrean emakume irudi estereotipatu eta sexualizatuetatik apartekorik erakusten.

Testuinguru honetan, aurretik jada hasitako zinemaren kritika feminista, aurrerago eramán zuten. Honen baitako lehen belaunaldian, Hollywoodeko zinema komertzialak eskainitako emakume figuren balorazio bat egitera mugatu ziren, honi izaera positibo edo negatiboa esleituz. Ann Kaplan-ek dioten bezala “*La primera oleada feminista adoptó un punto de vista sociológico amplio y abordó los papeles sexuales que ocupaban las mujeres en varios trabajos de creación. Valoraban los papeles como positivos o negativos con arreglo a ciertos criterios de elaboración externa, que servían para definir a la mujer independiente y plenamente autónoma.*”⁵.

³ ARRANZ, F.: “La igualdad de género en la práctica cinematográfica española”, in ARRANZ, F.(Ed.): *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, 2010, 17-68 orr.

⁴ SOTO ARGUEDAS, A.: “La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres”, *Escena*, 36 (72-73). zbk., 2013, 55-64 orr.

⁵ KAPLAN, A.: *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara*. Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer, 1998, 50 orr.

Esan daiteke zinemaren baitako teorietako bigarren belaunaldian eman zela aurrerapausorik handiena. Bigarren belaunaldi honetan Kaplanek dioenez⁶, semiotika eta psikoanalisi tresnatzat baliatuz bi tesi handi garatu ziren; alde batetik semiologian oinarrituz, forma artistikoen adierazkortasun balioaren garrantzia erakutsi zen eta bestetik, psikoanalisian oinarrituz, prozesu edipikoek forma artistikoen sorkuntzan zeukaten garrantzia erakutsi zen. Hala, belaunaldi honen baitako ikerketetan, garrantzia handiagoa eman zitzaion pelikulen esanahiari hauen edukiei baino, zinearen eta prozesu psikoanalitikoaren arteko erlazioa ikusirik eta bertan oinarrituz. Kaplanen hitzetan gizarte estruktura kapitalistak sortutako bi mekanismo hauek, egitura sozial eta interpersonalak eusteko garaturiko mekanismoak dira, giza estruktura hauek bi behar baitzituzten; batetik subkontzientearen askapena eta bestetik, pertsonak hertsitzen dituen estrukturak berak sorturiko asaldurak ulertzeko tresna analitiko bat, hala sortu eta garatu zirelarik zinema eta psikoanalisi hurrenez hurren⁷.

Testuinguru honetan Laura Mulvey-k 1975ean idatziriko *Visual Pleasure and Narrative Cinema* entsegua funtsezkoa da, zeinetan Hollywoodeko zinema komertzialaren inguruan diharduen. Testu honetako funtsezko ideietako bat, zinema klasikoak emakumea eta bere irudia objektu bezala agertzen dituenarena da, Hollywoodeko zinemak eskaintzen duen begirada gizonezkoa baita. Hala, forma bateko (gizonezkoen araberrako) plazerra eskaini eta manipulatu egiten du zinemak. Argumentu hau, eskopofiliaren terminoan oinarritzen du⁸, zeinak estimulazio sexual bat inplikatzeko duen begiratzearen ekintzan, voyeurismoarekin uztartuz. Era honetan, eskopofilia zinema klasikoaren berezko elementu bezala definitu zuen⁹.

Mulveyk bi tesi nagusi mantentzen ditu entsegu honetan: bata, ikuslearen maskulinizazioa da; ikuslea heroiarekin identifikatzen baita pelikuletan eta heroiak zinema mota honetan kasu gehienetan maskulinoak direnez, ikusleak aipaturiko prozesu hau jasaten du. Bere beste tesi nagusia, zinemak egiten duen emakumearen objektualizazioa da, emakumea begiratu eta begiratzeko den zerbait bilakatuz, berak dioten bezala, *“In a world*

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., 51 orr.

⁸ Scopophilia: *“There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure, just as, in the reverse formation, there is pleasure in being looked at. Originally, in his “Three Essays on Sexuality”, Freud isolated scopophilia as one of the component instincts of sexuality which exist as drives quite independently of the erotogenic zones. At this point he associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze”*. MULVEY, L.: *Visual and other pleasures*. London, MacMillan Press, 1989, 16 orr.

⁹ Ibid.

ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role, women are simultaneously looked and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness."¹⁰. Azken termino honekin, gizonezkoen begiradaren eta ondorioz hauen plazerraren araberakoa den eraikitako emakume irudiari egiten dio erreferentzia.

Zinemak emakumeen gaineko irudi hau eskaintzean, emakumeen inguruko begirada orokortzen du, zineak berak propioak dauzkan denbora eta espazioa manipulatzeko gaitasunen bitartez. Zinemaren kode eta hauek kanpo estrokturekin duten erlazioa hausteaz arduratu behar da beraz "emakume zinema" bere ustez; "to-be-looked-at-ness" hori puskatuz, emakumeen irudiak eragiten duen narrazio eta plazer bisualarekin apurtuz¹¹.

Kaplanek dioten moduan psikoanalisi tresna erabilgarria da, patriarkatuaren barneko gizartearen sozializazioaren sekretuak zeintzuk diren ikertzen laguntzen duelako. *"Si estamos de acuerdo que el cine comercial asumió su forma, en cierto modo, con el fin de satisfacer las necesidades y los deseos creados por la organización familiar decimonónica (una que produce traumas edípicos) entonces el psicoanálisis se convierte en una herramienta crucial para explicar las necesidades, los deseos y las posiciones masculinas y femeninas que se reflejan en las películas"* era honetan, Hollywooden bitartez zabaltzen diren zeinuek, patriarkatuaren behar eta subkontzientearen ereduaren arabera moldatzen dituzte gizartearen irudikari kolektiboak, horien artean emakumeen ingurukoak¹².

Mulveyen ikuspuntua oinarri teoriko sendoa izan arren, bi alderdirengatik bereziki kritikatu ziren bere ideiak, zinema kritika feministaren hirugarren belaunaldia deritzon; batetik, ikusle femeninoa ukatzen zuelako (aipaturiko ikuslearen maskulinizazio prozesu horretan) eta bestetik, bere teoria desberdintasun sexualean oinarrituriko genero kontzeptuaren gainean eraikitzen zelako.

Hirugarren belaunaldi honetako teorialari garrantzitsua da Teresa de Lauretis, aurretik erabilitako genero kontzeptu horren desmuntatze eta emakume identitate zein

¹⁰ MULVEY, L., op. cit., 19 orr.

¹¹ SOTO ARGUEDAS, A., op. cit., 58 orr.

¹² KAPLAN, A., op. cit., 51 orr.

genero kontzeptu zabalago baten eraikitzearen inguruan lan egin duena. Hala, gaiaren terminologian, desberdintasun oso garrantzitsu bat markatzen du; alde batetik “emakumeak/women” terminoaren bitartez, gizabanako historiko-sozial moduan ulerturiko emakumeen identitateei erreferentzia eginez eta bestetik “Emakumea/Woman” terminoaren bitartez, ekoizpen kultural tradizionalak sorturiko errepresentazio faltsua adieraziz¹³.

Hau egiteko, Michael Foucault-en Sexuaren teknologiaren teoria erabili eta gaindituz¹⁴, generoa ere, teknologia sozialen (zinea, eguneroko praktikak, diskurtso instituzionalak ...) sorkuntza dela esango du, dinamika sozial konplexu baten barnean sartutako kokapen sozial bat lukeelarik¹⁵.

Ondorioz De Lauretisek ondo esaten duen moduan, *“la representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza y la concurrente representación del cuerpo femenino como locus de la sexualidad, sede del placer visual o señuelo para la mirada), esta tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad”*¹⁶. Ideia hau lanaren justifikazio moduan ezarri, zinearen inguruan garatutako ideia feminista nagusien inguruko laburpentxoak egin eta lanaren oinarri ideologikoak ezarri ondoren, Julio Medem eta bere filmografiaren baitako hainbat pelikulatik abiaturik, hauetan eskainitako emakumezko pertsonaien analisia egiten hasiko naiz.

¹³ SOTO ARGUEDAS, A., op. cit., 59 orr.

¹⁴ Sexuaren teknologia: Foucault-entzat sexualitatea ez da gorputzen inpultso natural bat, kulturalki eraikitako elementu bat baizik, era honetan sexuaren teknologia XVIII. mendetik aurrera burgesiak bere boterea bermatzeko garatutako “bizitza maximizatze teknika” dira (sermoi erlijiosoak, antolaketa legalak, diskurtso zientifiko edo medikoak). Autoreak azken urteetan lortutako askatasun sexuala faltsua dela kontsideratzen du, gure benetako helburua -gorputz, pasio eta desioen kontrola-, garatzea oztopatzen duen distrakzioa kontsideratzen duelarik. Teresa de Lauretis teoria honetan oinarritu zen bere Generoaren teknologia garatzeko. FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI Editores, S.A., 1987.

¹⁵ LAURETIS, T.: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. London, MacMillan, 1989, 2-5 orr.

¹⁶ LAURETIS, T., op. cit., 1992, 64 orr.

3.- JULIO MEDEM-EN ZINEMAREN EZAUGARRIAK

Julio Medemen filmografiaren inguruan arituko naizenez, garrantzitsua dirudit, aspektu teorikoetan egin dudan bezala, bere filmografiaren ezaugarri nabarmen batzuk aipatzea lehendabizi. Nahiko adierazgarri eta esanguratsuak diren aspektuak dira hauek, pelikula guztietan begi-bistan zein forma lausoago batean agertzen direnak. Horien inguruan dihardute jarraian egingo dudan ezaugarri hauen azalpenerako oinarritzat hartu ditudan Jesus Angulo eta Jose Lusi Rebordinos-ek idatziriko *Contra la certeza* liburuko “Julio Medem, poeta del cinematógrafo” eta “La mirada de Julio Medem” kapituluak¹⁷.

Aipaturiko adierazle hauen artean nabarmenena agian, bere zinemaren izaera subjektiboa da, autorearen amets, desio eta fantasietatik ateratzen dena¹⁸. Ez da baina fantasia aske bat, gidoiaren fasetik bertatik lantzen den eta muntaiaren bitartez manipulatu eta moldatzen den elementua baizik. Errealitate subjektibo hauek sortuz, bere kontakizunak fantasia eta errealitatearen arteko ertzetan mugitzen dira, ipuin edo kontakizun izaera handia bereganatuz.

Poesia zinema izan da askotan bere pelikulak definitzeko erabilitako terminoa, jatorrizko irudi batetik sortuak baitaude hauetako asko¹⁹. *Ma ma* pelikularen kasua adibide egokia da, Julio Medemek dionez; “*En otoño de 2006 visité el Museo de Arte de Düsseldorf, del*



1- Thomas Schütte, *Bronzefrau n°6*, 2000.

¹⁷ ANGULO, J., REBORDINOS, J. L.: “Julio Medem, poeta del cinematógrafo”, “La Mirada de Julio Medem”, in ANGULO, J., REBORDINOS, J. L.: *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*. Hernani, Filmoteca Vasca y Festival de cine de Huesca, 2005, 23-117 orr.

¹⁸ *Ibid.*, 19 orr.

¹⁹ Poesia zinema: “*el cine de poesia utilizaría un montaje basado en la capacidad de las imágenes, por sí mismas, para elaborar un discurso y transmitirlo. Un montaje (...) basado en la disposición y composición de los elementos de la imagen dentro del encuadre, a veces, incluso, con ausencia de raccords y en el cual las reglas del montaje clásico, basado en la sucesión de los planos y en el orden y duración de los mismos tendría más una función expresiva que representativa. (...) Esta definición última del cineasta poeta nos permite abordar una de las caras de del cineasta Medem y su obra. Un obra en la que muchas de sus películas han surgido a partir de una imagen que le obsesionaba, de un elemento básico inicial que se convertía en motor de arrastre de su creatividad.*” *Ibid.*, 23-24 orr.

que me traje en la memoria una desasosegante escultura: Bronzen frau n°6 de Thomas Shütte²⁰. La imagen de aquella mujer de bronce que se arrastraba de dolor mientras por dentro parecía invadida por una masa de muerte y otra de vida, está en el origen de Ma Ma (...) nada más regresar a España, a aquella criatura sufriente con forma de loba la llame Magda, y en torno a ella empecé a escribir un guion en el que al mismo tiempo existía en sus entrañas un maligno que la destrozaba desde su pecho de mujer, el cáncer, y una hija que iba creciendo dentro de su útero”²¹.

Horretaz gain, bere filmografia guztian izaera poetiko nabaria duten eta diskurtsoaren erritmoa markatzen duten irudi eta sekuentzia ugari daude²², *Caótica Ana* pelikulan ikus daiteke hau adibidez, Ana Madrileko kaleetan zehar beste ibiltarien eskuekin jolasten agertzen den eszenan hain zuzen.



2-*Caótica Ana* pelikulako eskuen eszenaren fotograma.

Muntaiak ikaragarritzko garrantzia hartzen du bere pelikuletan; esanahian baino, espresioan jartzen baitu atentzio nagusia²³. Honen haritik esan daiteke pelikuletako narratibitateak eta hitzek ere, balore adierazkor horretan parte hartzen dutela, askotan elkarrizketek ez dutelako kontakizunak aurrera egiteko soilik balio, lehendik aipaturiko irudi poetikoen bide beretik sortzen duten atmosfera eta sentrazioak baitira hauen helburu²⁴. *La ardilla roja* pelikulan adibidez, begi urdinei buruzko elkarrizketari hainbatetan egiten zaio erreferentzia pelikulan zehar, funtzio adierazkor horren seinale izanez.

Lisa- ¿Qué les pasa a mis ojos?

Jota- Nada, nada. Tus ojos están bien.

Lisa- ¿Cómo son?

Jota- Azules, ojos azules que se enredan.

²⁰ Julio Medemek inspirazio iturriaren inguruan Thomas Schütte-ren “*Bronzefrau N°6*” artelanari erreferentzia egiterakoan akats bat egin eta bai artistaren izena zein artelanaren titulua gaizki idazten ditu.

²¹ MEDEM, J.: *Ma ma, memoria del director*. 2015, 3 orr.

<http://www.juliomedem.org/filmografia/ma-ma.html> (Kontsulta data 2018.05.21).

²² ANGULO, J., REBORDINOS, J. L., op. cit., 25 orr.

²³ Ibid., 25 orr.

²⁴ Ibid.

Pelikulen hasieretan kokatzen da zuzendari eta gidoilari honen beste funtsezko elementuetako bat, aurretik aipatutako adierazgarriekin harremanaturik dagoena, hasierako minutuetan pelikulara sartzeko parametroen finkapena hain zuzen: *“Intento que al espectador le suceda lo mismo que a mí: que primero se sienta seducido de forma totalmente irracional, que se sienta atraído emocionalmente por lo que está viendo y que, una vez situado dentro de la historia en términos emocionales, empiece a pensar y ver las ideas. (...) en el arranque de mis películas intento mostrar el lugar por donde se tiene que entrar en ellas, trato de enseñar cuales son las reglas y los códigos de la historia, para que, una vez dentro, no exista esa diferenciación entre la imagen conmovida y la imagen narrativa”*²⁵. Ma ma pelikularen hasiera honen adibide ona da, bertan Siberiako estepa bat agertzen baita oraindik jaiotzeaz dagoen Natasha-ri erreferentzia eginez, bere sorkuntza izango baita Magdaren aldaketa eta indartzea eragingo duena -pelikularen funtsa, hain zuzen-.

Julio Medemen pelikuletako gai nagusia maitasuna dela esan daiteke, beti ere sexuari lotua agertzen delarik ²⁶. Maitasunak beti dauka kokapen garrantzitsu bat kontakizunean, era fisiko/bisual batean, zein hitzen bitartez agertzen denean ere. *Lucia y el sexo* pelikulan adibidez, bi maitasun/sexualitate mota erakusten dira. Alde batetik, Lucia-Lorenzoren artekoa, zeinetan sexua maitasunera iristeko bidea eta beraz alderdi guztiz positibo batetik ikusitako elementua den eta bestetik, Belen-ekin erlazionatzen den sexualitatea, gaixotasuna izango bailitzan, toxikoa eta itotzailea bezala deskribatzen dena.

Beste ezaugarri oso esanguratsu bat, gidoiak daukan garrantzia da, askotan lehendik aipaturiko poesia zinemaren baitan irudiari ematen zaion garrantziak, ez baitu gidoi eta orokorrean pelikularen alderdi narratiboaren esangura ikusten uzten. Sekuentzia askok daukaten konplexutasunagatik, gidoitik bertatik datorren lanketa hau ezinbestekoa izatea eskatzen dute²⁷.

La ardilla roja pelikulan Lisa eta Jota-ren arteko afaria izango litzateke honen adibiderik garbiena. Ezinbestekoa egiten da lehendik etorritako lanketa; era nahasian erakutsitako eszena desberdinak, denborak eta bi pertsonaien errealitateak nahastu eta

²⁵ HEREDERO, C. F.: *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Madrid, Festival de Alcalá de Henares, 1997, 562, 565 orr.

²⁶ ANGULO, J., REBORDINOS, J. L., op. cit., 27 orr.

²⁷ Ibid., 37 orr.

elkarlotuak erakusteaz gain, protagonisten arteko erlazioaren funtsa adierazten duen sekuentzia baita.



3- *La ardilla roja* pelikulako afariaren sekuentziako fotogramak.

Bestetik, pertsonaiak asko garatutako elementuak izaten dira, hauen ezaugarri nabarienetakoa sakontasun psikologiko adigarria delarik. Pertsonaien barne munduak ikaragarritzko garrantzia dauka, pelikulak barne mundu horietara egindako bidaiak kontsidera daitezken punturaino²⁸. Honen adibide garbia da historiaren ahotsa den Anaren barne mundu edo kaosa. Kasu honetan errealitatea eta barne mundu horren arteko bereizketa, hipnosiaren bitartez oso ageriko forma batean erakusten du Julio Medemek baina ez da hala izaten kasu guztietan, ertz lauso horren adibide bikaina izanik *Lucia y el sexo* pelikula. Bertan Lorenzok sortutako narrazio eta gertaerak, benetako jazoerekin edo errealitatearekin etengabe nahasten dira, inoiz esan ezin delarik ze puntutara arte diren gertaera edo pertsonaiak Lorenzoren fikzio edo ez, errealitatea eta fikzioa, bizitza eta sorkuntza literarioa nahasten baititu zuzendari eta gidoilariak pelikula honetan²⁹.

Kontakizunen eraikuntza eta justifikapenetan, ustekabeak du protagonista papera, pelikuletako ekintza asko honen baitakoak izateaz gain ezustearen bitartez bakarrik justifika daitezkeelako³⁰. *Ma ma* pelikulan adibidez, Magdari gertatutako guztia muturretara eramandako ustekabearen araberakoa da, aspektu honek lehendik aipaturiko kontakizun sentrazioa handitzen laguntzen baitu.

Natura izan ohi da gehienetan kontakizunak kokatzeko erabilitako lekua, eta hau hain nabaria ez den kasuetan ere, izaera sinboliko handiko elementua izan ohi da, kanpina adibidez *La ardilla rojan*, irla *Lucia y el sexon*, eta hondartza, *Ma man*.

Atal honekin amaitzeko ezin utz nezake pertsonaiek hartzen duten garrantzia aipatu gabe. Lehendik esan bezala, bere pelikulek daukaten ezaugarri nabarietako bat baita.

²⁸ Ibid., 46 orr.

²⁹ Ibid., 51 orr.

³⁰ Ibid.

Faktore hau oso erlazionaturik dago autorearentzat psikologiak eta honek sortzen dituen barne munduen esplorazioaren esangurarekin, Jesus Angulo eta Jose Luis Rebordinosek esaten duten bezala *“Las películas de Medem son auténticos viajes al interior de sus personajes, personajes obsesionados y atormentados por su incapacidad para salir de sí mismos e instalarse en el mundo real”*³¹.

Aspektu honek, Julio Medemek gazte garaietan medikuntza ikasle zenean psikiatriarekin zuen interesarekin lotzean, zentzu gehiago hartzen du. Psikiatria, Freud eta konstruktibisten inguruan galdetzen dio Carlos Heredero-k bere *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa* libururako egindako elkarrizketan, eta hala erantzuten dio zuzendariak: *“(…)Así que empecé a interesarme por el subconsciente y comencé a darme cuenta de que, durante mucho tiempo, había estado viviendo la realidad de manera incompleta, un poco a mitad de camino. Nunca he querido definirlo mucho, pero ese territorio del subconsciente me sigue fascinando todavía por lo indefinible que es”*³².

Honen haritik, *Contra la certeza* liburuan gai beraren inguruan galdetzen diotenean, hau da Julio Medemek diona: *“esa pequeña máquina que es la cámara, me iba a permitir transmitir todo ese mundo poco accesible de los cuartos oscuros de la mente, a un plano más visible; intuí que con el artilugio del cine iba a poder hacer consciente lo que pasaba en el inconsciente”*³³.

Zinea pertsonaien psikologiaren eta barne munduen espresio bide bezala kudeatzen du beraz Julio Medemek eta hala izanik, argi geratzen da zein garrantzitsuak, edo hobe esanda, ezinbestekoak diren pertsonai hauek beraien inguruan eraikitako pelikula hauetan. Herederok pertsonaien “kokapen existenzial” bikoitzaren inguruan galdetzen dionean, hau da gidoilari eta zuzenadriak erantzuten duena: *“Sí, hay cierta tendencia a percibir la realidad de una forma un poco alterada y siempre muy sometida al influjo de la fantasía, a la tentación de fabricar realidades imaginarias para suplantar realidades verdaderas (…)”*³⁴.

³¹ Ibid., 46 orr.

³² HEREDERO, C. F., op. cit., 553 orr.

³³ ANGULO, J., REBORDINOS, J. L., op. cit., 174 orr.

³⁴ HEREDERO, C. F., op. cit., 560 orr.

Argi ikusten da erantzun honetan nola lantzen dituen lehendik jorraturiko fantasiaren erabilera pertsonaiengan ere. Pertsonaia hauen ezaugarri nagusia beraz garapen psikologiko sakona eta konplexua izatea da, barne mundu hauek pertsonaien errealitatearekin interferentzia handiak izanez; Lisa eta bere “katagorriaren” izaera, Lorenzo eta honek sorturiko mundu narratibo/erreal, Ana eta bere barnean gordetzen duen historia, Magdak daukan bizitza ulertzeko forma eta honen aurreko jarrera, ...

4.- 1990-2000 HAMARKADETAKO EMAKUMEAREN IRUDIA ZINEMAN

Pilar Aguilar idazleak, *Mujer amor y sexo en el cine español de los 90* liburuan³⁵ eta “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido” kapituluan³⁶, espainiar zinemak erakutsitako pertsonaien, baina batez ere emakume paperen nolakotasuna, funtzioak eta pertsonaia hauek erakutsi eta begiratzeko modua ikertzen ditu³⁷. Bi ikerketa hauen baitan kontuan harturiko denbora tarteak 1990-1995 eta 2000-2006koa da, gutxi gora behera Julio Medemen filmak aztertzeko (1992-2018 artean lan egiten ari dena) nahiko baliagarriak; bi lanetan zehar, Espainiaren egoeraren erreflexu egoki bat erakusten baitute.

Argi dago hala ere, bi ikerketa hauek ez dituztela nik aztertutako kronologiaren epe guztiak barneratzen, beraz nahiz eta oso baliagarriak diren iturriak izan, ez dira erabatekoak. Bestetik, ikerketen barnean Aguilarrek aztertutako dituen pelikulen inguruko bere parametroen araberrako aukeraketa bat egiten du, hauen barnean nik erabilitako bi pelikula bakarrik sartzen direlarik: *La ardilla roja*, lehenengo analisisian, eta *Lucia y el sexo*, bigarreanean.

“Baina” hauek salbu, bi lan hauek eskainitako parametroak eta batez ere hauen bidetik ateratako ondorioak balio handikoak direnez, egokia iruditzen zait hauek Julio Medemen filmografiara aplikatzea, Aguilarrek ondorioztaturiko Espainiako egoeraren orokortze hori, zuzendari jakin baten egoerara egokituz. Hauek dira dagokidan gaiarentzat interesgarrienak diren konklusioak:

- ✓ “Emakumeen errealtatea deformaturik agertzen da, hauen errepresentazioan aldaketaren bat erakusten den arren (sexualitatearen erakusketari loturikoa) orokorrean eta gehienetan, emakumearen inguruko forma eta eskema oso kontserbatzaileak erakusten dira.”³⁸.

Esan daiteke Julio Medemen filmografian emakumezko pertsonaiak halakoak direla. *La ardilla roja*n, Lisa estereotipo matxisten ikuspuntutik agerturiko bikotearen

³⁵ AGUILAR, P.: *Mujer amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid, Fundamenta, 1998.

³⁶ AGUILAR, P.: “La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido”, in ARRANZ, F. (Ed.): *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, 2010, 211-274 orr.

³⁷ AGUILAR, P., op. cit., 1998, 15 orr.

³⁸ Ibid., 182 orr.

papera duen figura bat da. *Lucia y el sexon* erakutsitako ereduak kontserbadorea izan ez arren, Aguilarrek berak dioen sexualitatearen erakusketaren ildo jarraitzen duelako, azken finean, betiko rola (maitalea) erakusten duen emakume bat da Lucia.

Caótica Ana pelikulan Ana da protagonista ukalezina eta beste estilo bateko pertsonaia bat agertzen zaigu (bere bizitza pertsonala aurrera atera nahi duen emakumea). *Ma ma* pelikulan ere, Magdarekin geroago aztertuko dudana bestelako emakume protagonista baten aurrean kokatzen gaitu.

✓ “Pelikula gehienetan emakumeak ez dira protagonistak, gizonezko protagonistaren mende daudelarik”, “Emakumezko identitatea gizonezko begiradaren mende dago, baita protagonista emakumezkoa den kasu batzuetan ere”, “Emakumezko pertsonaia gehienak arrotza den gizonezko baten historiaren parte diren heinean dute bakarrik interesa”³⁹.

Hiru esaldi hauen bitartez adierazitako ezaugarria, nik aztertutako pelikuletan ageri da, nahiz eta batzuetan oso era nabarmenean ez izan. Lisa/Sofiaren pertsonaia halakoa da, Felix-engatik ihes egin nahian, Jotaren gezur-jokoaren barnean sartzen baita.

Lucia, *Lucia y el sexo* pelikulako pertsonaia, eta berarekin batera pelikulako beste emakumezko pertsonaiak -Elena eta Belen-, Lorenzoren baitakoak dira, protagonista izanik inoiz hobe esan ezin den bezala, narrazioa/kontakizuna ezaugarri pertsonalen arabera aurrera eramaten duena. Era honetan, pelikulako pertsonaien existentzia zein ekintzak, Lorenzok mugatzen ditu, lau pertsonaia hauen erlazioaz gaindiko ezer gutxi dakigularik.

Ana, *Caótica Ana* pelikularen protagonista nagusia da, baina bere bizitzaz, -eta batez ere bere barneko kaosaz- ohartzen doan heinean, bi figura garrantzitsuk hartzen dute bizitza horren zein kontakizunaren burujabetza. Alde batetik Anglo-k, Ana hipnotizatu eta prozesu horretan kontrolatzen duena eta bestetik, hipnosi sesioetan agertzen den gerraren gizonaren figurak, zeinak historian zehar forma desberdinen bitartez emakumearen kontra egin eta hau bere menpe mantendu duen, era honetan, emakumearen zapalketaren figura alegorikoaren papera betetzen du.

Magda da *Ma ma* pelikulako protagonista absolutua, hala ere pelikula honek ez ditu protagonistaren ekintzak ardatz, Magdak gertaeren aurrean duen jarrera baizik. Elementu paradoxikoa da hau hala ere, Magda baita gizonez inguraturiko egoera bateko emakume

³⁹ Ibid.

bakarra, Natasha bere alaba oraindik jaiio gabea baita eta amaieran ezik, agertzen den beste guztietan izaera fantastiko handia baitauka.

✓ “Pelikula gehienetan emakumeen sedukzio bidea gorputza da”⁴⁰.

Halaxe da bai *La ardilla roja* pelikulan. Lisa, “katagorriaren jokoaz” baliatzen baita Jota limurtzeko eta hala berak sortutako gezur-jokoaren barnetik joko hori bere interesen defentsan aldatzeko, zuzendariak berak dioen bezala; “*ella, utilizando ardidés femeninos, se hace verdaderamente con el control, manejando a Jota y a los demás machos del camping, desde atrás, desde la oscuridad, o desde las ramas de los árboles. Ese es el territorio propio de la ardilla, pero para esta ficción concreta que yo me invento, con la intención de desenmascarar y burlarse del machismo*”⁴¹.

Lucia y el sexo Lucia eta Lorenzoren arteko harremana Luciak bultzaturiko erlazio sexual batean oinarritzen da elkar ezagutzen duten eszenan ikus daitekeen bezala, zeinetan Luciak erlazio bat eskaintzen dio Lorenzori (sexuan oinarritua egongo dena) maitasuna denborarekin etorriko den esperoan.



4- *Lucia y el sexo* pelikulako Lorenzo eta Lucia ezagutzen diren uneko fotograma.

Caótica Ana pelikulan, besteetan bezala, alderdi sexualak garrantzia handia du baina kasu honetan ez nuke esango sedukzioa denik bere helburua, Anaren ezaugarrietako bat baizik, bere pertsonaiaren ezaugarria den fisikotasun horrekin lotu daitekeelarik. Bestetik pelikula honetan Ana eta Angloren arteko erlazio berezi bat garatzen da Lindak egindako emakume eta gizonen deskribapenean oinarriturik dagoena:

Linda- Los tíos son un asco, una gran polla de pie, nada más se mueven que por sexo, son todos uno violadores, algunos se controlan un poquito pero el instinto invasivo va con ellos hasta que se mueren.

Ana- Y nosotras ¿qué somos?

Linda- ¿Nosotras? Unas putas.

⁴⁰ Ibid., 183 orr.

⁴¹ ANGULO, J., REBORDINOS, J. L., op. cit., 209 orr.

Julio Medemek Ana eta Angloren arteko erlazioa deskribatzen duenean hau da diona: “*Ana consiente ser la “puta interesada” (como describe Linda a las mujeres) entregada a Anglo, una especie dulce de “violador” de muertas y sus memorias. Consciente de su cobardía por no querer enfrentarse a sí misma, Ana llega a consentir a Anglo algo más, íntimo y físico, le ofrece su propio cuerpo durante la hipnosis, teniendo claro que la relación puta y violador nunca llegará al plano consciente*”⁴². Era honetan, bien arteko erlazioa Anaren gatazkarekin dator bat, barnekoa onartu arren ez baitu hau bere plano errealerara iristea nahi, era honetan barne mundu horren eta hipnosi momentu horietako bere gorputzaren kontrola Angloren eskuetan uzten du Anak.

Ma ma pelikulan aldiz, sexualitatea desagerrarazi egiten du Julio Medemek paradoxikoa bada ere ama baten eta haurdunaldi batean oinarritutako kontakizun honetan. Aipatutako pelikulekiko beste desberdintasun bat pertsonaien arteko erlazioaren funtsa kontsidera daiteke, pelikula honetan hau ez baita sexualitate horretan oinarritua egongo, agertzen den erlazio sexual bakarra alderdi bisualetik behintzat sinbolikoagoa kontsideratu daitekeelako.

✓ “Emakumezko pertsonaien inguruan ia ez da ezer jakiten”⁴³.

La ardilla roja pelikulan hala gertatzen da, Lisaren amnesia justifikatzen duelarik hasiera batean ezaugarri hau. Lisa bizitakoa gogora ekartzen doan heinean ordea, bere aurreko bizitzako Felixekin zerikusia duten elementuak bakarrik azaltzen dira. Pelikulan zehar beste ikuspuntu baten arabera erakutsitako informazioa dela eta, Sofiaren inguruan ezagutzen diren berri propio bakarrak, hau da, animalienenganako interesa, igerilaria izatea eta alemaniarra ezagutzea, sorpresa erreakzio batekin datoz. *Lucia y el sexon* berdina gertatzen da, Lucia Lorenzoren baita eta arabera pertsonaia denez, berarekin daukan erlazioaz gain ezer gutxi baitakigu berari buruz. Irlako eszenak hasiera batean salbuespen kontsidera lirateke baina hauek ere Lorenzorekin lotuak agertzen dira bere iraganaren bitartez.

Caótica Anan Anaren bizitza ez da kontakizunean hain garrantzitsua bere papera historiaren kanalizatzailea izatea delako, Anak beraz ezbai hori erakusten du bere jokaera

⁴² MEDEM, J.: *Caótica Ana. Binomios. Memoria de la película*. 2007, 5 orr.
<http://www.juliomedem.org/filmografia/caotica.html> (Kontsulta data 2018.05.21).

⁴³ AGUILAR, P., op. cit., 2010, 271 orr.

eta jarreretan. *Ma ma* pelikulan ez da protagonistaren inguruan ezer gehiago kontatzen baina hau hala da, gertaera konkretu baten inguruan oinarrituriko pelikula delako.

✓ “Azterturiko pelikuletan emakumezko pertsonaien garrantzia urria da, beraien historia gizonezkoen arabera delako”⁴⁴.

Aguilarrek ikertutako pelikuletako emakumezko pertsonaiak deuseztapen sinboliko bat jasateaz gain nahiko partzialak direla esan daiteke. Ez da berdina gertatzen bere ikerketaren arabera, emakumezko zuzendarien filmetan, hauetan, emakumezko pertsonaiek kokapen moral eta sozial bat daukatelako. Aguilarren esanetan beraz, emakumezko zuzendarien aldeko apustua da arazo hau konpontzeko modua, hauek ekartzen baitituzte bestelako emakumeen irudiak beraien pelikuletan⁴⁵, Iciar Bollain, Carla Simon, Nely Reguera, Elena Trape, Elena Martin, Belen Macias, Maider Oleaga, Andrea Jaurrieta, Lara Izagirre ... izango lirakeelarik honen erakusleeta batzuk.

Bi ikerketa lan hauetan ateratako ondorioak garrantzitsuak dira Aguilarrek esaten duen bezala, momentuko irudikarien isla direlako. Halako irudiak izanik gizartean eskaintzen direnak, munduaren ikuskera androzentriko eta patriarkal bat bultzatzen da zeinetan emakumeak menperatu eta genero biolentziaren oinarriak ezartzen diren, irudiek daukaten emozio eta jarrerak baldintzatzeko botereak bultzatuta⁴⁶.

Beraz aipatu berri ditugun ikerketetan ateratako ondorioek erakusten dute, 1995 eta 2006ko egoera antzekoa dela. Gauzatutako aldaketa txikien ondorioz, finkaturiko parametro hauek Julio Medemen filmografia osoan aplikatzea justifikatzen dut, nahiz eta azterturiko bi pelikula; *Caótica Ana* eta *Ma ma*, ikerketen testuinguru kronologikotik kanpo geratu.

⁴⁴ Ibid., 270 orr.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid., 271 orr.

5.- PERTSONAIEN ANALISIA

Lehen aipatutako pertsonaien garrantzian gehiago sakontzeko asmoz gaiari berriro ekinez, esan daiteke toki berezi bat daukatela emakumezko pertsonaiek Julio Medemen pelikulen barnean, protagonistak ez diren kontakizunaren garapenerako paper garrantzitsuak izaten dituztelako, kasu guztietan ikuslea erakartzen duten zerbait izanik. Era honetan erantzuten du *Contra la certeza. El cine de Julio Medem* libururako egindako elkarrizketan zuzendari eta gidoilariak gaiaren inguruan galdetzen diotenean: “(...) *Creo que en general mis películas se enamoran más de ellas que de ellos. Me refiero a ese ojo que los mira, a esa pasión inevitable que la pantalla también quiere contar.*”⁴⁷. Erantzun honetan, argi ikusten da pertsonai hauei eskaintzen dien ardura berezia, bai gidoiaren zein kameraren aldetik.

Dedikazio berezi hori ez da aktoreen zuzendaritzara mugatzen, aurretik aipatu bezala pertsonaien lanketa berezi bat ikus daiteke pelikula hauetan, izaera psikologiko garatuetan oinarritutakoa. Ezaugarri konplexu hauek, sexu/maitasunarekin loturik agertzen dira eta ez dituzte pertsonaia konbentzional edo tipoen rolak betetzen. Ezaugarri hauek, pertsonaia guztietan ageri diren arren, nabaria da emakumezkoengan bereziak izatea eragiten duten zerbait gehiago badutela. Beraz aurretik landutako testuinguru teorikoan eta Pilar Aguilarrek egindako ikerketetan oinarrituz aukeratutako pertsonaien analisi sakonago bat egingo dut jarraian.

5.1.- Lisa/Sofía

La ardilla roja, pelikularen “protagonista ezkutua” da Lisa, pelikularen atzeko planotik egoeraren jabe egiten den pertsonaia. Lisa gezurra eta manipulazioaren inguruan eraikitako karakterea da; bere bizitzan aurrera egiteko -Felixekin zuen harremanetik ihes eginez-, arrotz batek beregan aplikaturiko gezurra onartu eta garatzen duena; Jotak sorturiko jokoaren barnean sartuz eta bertatik hura limurtuz.

Hala, Jotaren ikuspegi matxistatik begiraturiko pertsonaia da Lisa, benetako protagonista den Jotaren irudikariaren arabeko pertsonaia baita, baita pelikula ere. Jotak bere idealen arabera moldatzen du Lisa, Eli bere bikotekide ohiaren lekua har dezan. Hau

⁴⁷ ANGULO, J., REBORDINOS, J. L., op. cit., 215 orr.

egiteko Sofiaren amnesiaz baliatuz ideal horren arabera proiektatuko eta garatuko du Lisa. Sofiak egoera hau -Lisaren identitatea hain zuzen- onartu, bere egin, eta aurrera eramango du, Felixengatik ihes egiteko aukera bezala ikusten baitu.

*“Jota se adueña de Lisa sin tener ni idea de quién era, ni de dónde venía y ella se deja: luego sabremos que es porque a ella le conviene. Ahí empieza el juego. Y yo empecé a disfrutar sabiendo que mi película prometía ser una interesante burla contra el machismo”*⁴⁸, hala definitzen du Julio Medemek bi protagonisten arteko erlazioa, Lisak onartutako joko hori izanik bai kontakizunaren aldetik zein pelikularen ideologia edo helburu ideologikoaren muina. Matxismoari egindako burla bezala kontsideratzen du pelikula zuzendari eta gidoilariak, ikuspegi matxista batetik (Jotarena) azaldu eta proiektatzen den egoera batean, halako jokamenduei Lisaren pertsonaiaren bitartez egindako kritika eta burla baita.

Oso pertsonaia konplexua dugu beraz Lisa, pelikula aurrera doan heinean bere izatea eta izatea erakusten duenaren arteko jolasaz arduratzen baikara, *“Lisa construye un personaje juguetón, vicioso y provocativo, muy a la medida del deseo masculino, para burlarse del machismo, para desenmascararlo. Su inspiración parece estar en las ninfas, los elfos femeninos, en las lamias, sirenas, brujas o hadas del sexo”*⁴⁹. Lehen esan bezala Jotaren desioaren araberako emakumea da, estereotipo judeokristau matxista batzuk betetzen dituen; manipulatzailea, limurtzailea, ... Baina zuzendariari honen inguruan galdetzen diotenean berak beti dio matxismoaren aurkako parabola moduan egindako pelikula dela eta Lisaren pertsonalitatea Jotaren lehen gezurraren -Lisa bere bikotea izatearena hain zuzen- arabera definituta dagoela⁵⁰.

Azaldutako burla horretan Lisa eta katagorriaren figuren artean identifikazio bat ematen da, bere pelikulen ezaugarrien inguruan nenbilenean aipaturiko naturaren esangurarekin lotu daitekeena, izaera sinbolikodun animaliak askotan agertzen baitira Julio Medemen



5- *La ardilla roja* pelikulako afariaren eszenaren fotograma.

⁴⁸ ANGULO, J., REBORDINOS, J. L., op. cit., 209 orr.

⁴⁹ MEDEM, J.: *La ardilla roja, Memoria de la película*, 1992, 4 orr.
<http://www.julioedem.org/filmografia/ardilla.html> (Kontsulta data 2018.05.21).

⁵⁰ ANGULO, J., REBORDINOS, J. L., op. cit., 209 orr.

pelikuletan. Kasu honetan katagorria Jotaren gezurra eta honen inplikazioekin batera agertzen den animalia da, bikotea eta familia afaltzen ari diren eszenan adibidez Jotak oso era nabarmenean gezurra esaten duenean, pinaburua botatzen dio burura. Katagorriak beraz burla hori gorpuzten du bere agerpen eta Lisarekin duen identifikazioaren bitartez. Pelikularen memorian Julio Medemek azaltzen duen bezala, behin kanpinean, Lisak Jotaren gezurarekin jolas dezake gezur hori bere modura desmuntatuz⁵¹.

Bestetik, pelikulako gizonetako pertsonaiak estereotipo matxista ezberdinen araberakoak dira, nabarienak Anton taxilaria eta bere seme Alberto izanez, emakumeak guztiz mespretxatu eta gutxien baitituzte. Jotak, Sofiaren egoeraz aprobetxatuz nahi propioen arabera moldatzen du, Sofiaren izaerarekiko inolako begirunerik gabe. Azkenik Felixek ez du Sofiaren erabakia onartzen eta bere nahien gainetik, beharrezkoa duen pertsona horren bila ibiliko da inguruarekiko inolako begirunerik gabe. Sofia da bere bizitzaren arazoia eta hau berreskuratzeko ahalegin guztiak egingo ditu kontuan hartu gabe Sofiak beregandik ihes egin duela.

Felix- La quiero desde mis entrañas, la necesito igual que a mi hígado, a mi cerebro, a mis ojos, sin ella se me rompen los huesos, se me derriten los pulmones y no puedo respirar. Sofía me hace falta para vivir.

Pelikulan zehar Lisak guztien jarrera hauei aurre egin beharko die, Felixekin ez dauka beste biderik ihes egitea baino, Anton eta Albertorekin jolastu eta aurre egingo die etengabe honen adibide argia izanik zuhaitzetik erori eta Albertok ipurdian zartada bat eman ondoren garatzen den eszenan. Jota aldiz, Lisak desio eta helburu propioen arabera mugituko du Jotak sortutako jokoaren barnetik.



6- La ardilla roja pelikulako Lisa eta Albertoren arteko eszenaren fotograma.

5.2.- Lucia

Lucia y el sexo pelikularen tituluari bi termino agertzen dira, Lucia eta sexua, hauek Lorenzoren -pelikulako benetako protagonistaren- nobela berriaren ildoei egiten diete erreferentzia, kontakizun osoan zehar elkarloturik agertuko direnak.

⁵¹ MEDEM, J., op. cit., 1992, 5 orr.

Jarduten ari naizen gaiaren eredu egokia den pelikula da hau. Bertan agertzen diren emakumezko pertsonaiak, zuzenean baitaude Lorenzo protagonistaren pe, menpekotasun hau handiagotu egiten delarik narrazio, sorkuntza eta inspirazio iturriekin pelikula honetan egiten den etengabeko jolasak. Errealitate eta narrazioaren aspektuen arteko nahasketa handiarekin jolasten baitu pelikulak, zaila suertatuz hauen bereizketa egitea.

Narrazio eta gertaera konplexu hauen artean, pelikulan agertzen diren hiru emakumezko pertsonaia nagusiak (Lucia, Elena eta Belen) Lorenzarekin daukaten erlaziora mugaturik daude, eremu mugatu hauetako ikuspegia pelikularen izenburuko bigarren terminoa izanik; sexua. Hala lotura zuzen hauek egin daitezke pertsonaien artean: Lorenzo, protagonista eta pelikularen begiradaren jabea. Lucia, Lorenzoren bikotea, eta era positibo batean ikusitako sexua eta maitasun kontzeptuei lotuta. Elena, ama, hau izanez berari esleitutako terminoa, bere kasuan, ama izaera horri loturik, harreman sexualek halako izaera sinbolikoa dute. Belen azkenik, desioaren pertsonifikazioa den heinean, sexua eta heriotza dira pertsonai honi loturiko kontzeptuak, alderdi negatibo batetik ikusitako pertsonaia izango da beraz⁵².

Hala Elena aparte utziz, alderdi sinboliko bat gailentzen den amatasunarekin erlazionaturiko sexualitatea baita bere ezaugarria, beste bi pertsonaiek sexualitatearen bi alderdi erakusten dituzte. Alderdi positiboa Luciak, alde batetik bien arteko harremana era alai eta osasuntsu batean erakusten baita eta bestetik, elkar ezagutu ondoren Lorenzok inspirazioa berreskuratu eta idazten hasten baita. Alderdi negatiboa berriz, Belenek erakusten du, bera ezagutu ondoren hasten baitira kontakizunaren alderdi negatiboak agertzen, Lunaren zein Belen eta bere amaren heriotza adibidez, bi gertaerak ekintza sexualekin loturik daudelarik.

Cristina Pujol Ozonas-ek ondo definitzen ditu pelikula honetan gauzatzen diren harremanak: *“una de las características de la película de Medem (Lucia y el sexo): los personajes femeninos están definidos únicamente por su sexualidad, esto es, son su sexualidad (...) encontramos en el personaje masculino el orden del que parte todo el discurso de la película. Como hombre Lorenzo define las relaciones sexuales de las tres mujeres y como escritor, dirige sus vidas en los distintos niveles de realidad. (...) se contraponen la representación de una sexualidad natural e ingenua en Lucia, a la que*

⁵² PUJOL OZONAS, C.: "Lucía y el sexo: de la "intelligentsia" cinematográfica a las revistas femeninas", *Archivos de la Filmoteca*, 2005, 49. zbk., 96-108 orr., 103 orr.

únicamente veremos mantener relaciones sexuales con su novio, con la de Belén, siempre entre penumbras, con connotaciones pornográficas (justificado, su madre es actriz porno). En el caso de Elena, la madre, su representación es prácticamente asexualizada apareciendo en forma de sirena y protagonizando un encuentro sexual altamente simbólico, bajo el agua, a la luz de la luna, en el que será concebida una niña”⁵³.

Hala Pujol Ozonasen ideiekin jarraituz, Lucia pertsonaiaren ikerketa sakonago bat egitea interesgarria da pertsonaia zinematografikoa baino soziokulturala baita⁵⁴. Gizartean indarrean dagoen prototipo baten arabeko pertsonaia dela dirudi Luciak hasieran: independentea, sexualki aktiboa, langilea eta modernoa. Baina pelikulak aurrera egiten duen heinean, bere papera Lorenzorengana geroz eta lotuago eta mugatuagoa geratzen joango da, bigarren mailako pertsonaia guztiz estereotipatu eta mugatua bilakatu arte, hasieran pertsonalitate aldetik independentzia handiagoa du, pelikulan aurrera egin ahala Lorenzo eta bere gertaeretara mugatzea erabakitzen du, irlan geratzen baita bere etorreraren zain⁵⁵.



7- Lucia y el sexo pelikulako bi momentu ezberdinetako fotogramak.

5.3.- Ana

Ana, pertsonaia konplexua da, bere barnean garraiatzen duenaren ondorioz, bizitza pertsonala eta barnean daraman leinuaren arteko gatazka jasaten baitu. Julio Medemek pelikularen memorian dioen bezala, *“Ana está dotada de fuerzas tan contrapuestas que es sin duda, una de las criaturas de la especie humana más profundamente extremas que conozco; siempre refiriéndome a la diferencia entre apariencia y fondo, entre lo visible y lo invisible. De este claro-oscuro surge su caos (...)”⁵⁶.*

⁵³ Ibid., 103 orr.

⁵⁴ Ibid., 98 orr.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ MEDEM, J., op. cit., 2007, 1 orr.

Anak, gizonezkoen indarkeriaren ondorioz hildako emakumeen leinua darama barnean gorderik. Hasieran ez da honetaz kontziente eta gero ez du bere barrukoa entzun nahi izango, ondorioz, errealitatearen alderdirik lurtar eta fisikoenetara eutsiko da. Hala deskribatzen du *Caótica Ana* pelikulako protagonista Julio Medemek: *“Ana es la princesa y el monstruo de esta fábula contra la tiranía del hombre blanco; tiranía de género masculino contra el femenino, como primera causa de las desgracias de la Humanidad. Ana es presa fácil, autentica carne de caza, pero también fina punta de lanza del escarnio y el escarmiento contra la injusticia del cazador blanco. Pero no parece un soldado, más bien un polizón de una travesía a vela, o como mucho una terrorista sexual que no sabe del todo que si la Historia tuviera, en algún lugar, un poco de conciencia, (además de ser femenina) ella sería una de sus tesoreras”*⁵⁷.

Hasieran garrantzirik ematen ez dion helburu bat darama Anak barnean, bere atentzio guztia testuinguru artistiko berrira eta Said-ekin daukan erlazioari eskaintzen baitio. Said desagertu eta bere barnean daramanaz jakiten hasten denean, ez du horrekin identifikatu nahi izango eta ondorioz bere izan indibidual eta barneko kolektiboaren arteko bere bizitzaren kontrolaren inguruko gatazka suertatzen hasiko da. Ihes egin eta ozeanoaz haratago bizitza berria egiten saiatuko da gatazka hori ekidin nahian. Saidekin daukan erlazioa ezinezkoa dela ikusterakoan baina, bere barneko ahotsari entzutea erabaki eta bere ezjakintasunean, ahal duen moduan, bere sexualitateaz baliatuz historian hainbeste aldiz errepikatutako gerraren gizonaren kontrako azken enfrontamendua gauzatzen du⁵⁸.

Elkarlotutako hasiera eta amaiera dituen pelikula bat da hau, gai beraren irudikapenarekin hasi eta amaitzen baita.



8- *Caótica Ana* pelikulako hasierako bi fotograma.

Hasieran, klabe metaforiko batean lehendik aipatutako “la fábula de la tiranía del hombre blanco”-ren errepresentazioa izango litzateke, arranoak gerraren gizona eta usoak aldiz Anak bere barnean daraman leinuko emakumeetako bat ordezkatzeko luketelarik.

⁵⁷ Ibid., 1-2 orr.

⁵⁸ Ibid., 2 orr.

Amaierako sekuentzia aldiz, tirania horren amaieraren erakusle da, behin Anak bere patua onartu ondoren, gerraren



9- *Caótica Ana* pelikulako amaierako bi fotograma.

gizonari aurre egin eta tirania horri “amaiera” ematen baitio. Era honetan, hasierako eszenan pelikularen planteamendua erakusten den heinean amaierak konklusioa ematen dio.

Konklusio bezala funtzionatzen duen sekuentzia hau adierazgarria da hoteletik atera eta kaletik dabilenean, Jim Dine-ren Manhattaneko 6. Hiribidean kokaturiko “*Looking Toward The Avenue*” (1989) eskultura multzoa agertzen baita. Eskultura multzo hau, K.a. II. mendeko Miloko Venusaren irudiaren zitazio batean datza. Hala



10- *Caótica Ana* pelikulan Jim Dine-ren eskulturaren zati bat agertzen den planoaren fotograma.

kamerak eskultura honi egiten dion planoaren bitartez, aurretik aipaturiko poesia zinemaren ildoetara jarraituz Anaren amaiera posible baten gorpuzkera moduan uler daiteke, Miloko Venusa baita gizartean gailentzen den ikuspuntu patriarkal batetik egindako Teresa de Lauretisek definituriko “Emakume/Woman” irudikapenaren hastapena eman zion irudietako bat. Jim Dinen eskulturen kasuan gainera, bururik eta nortasunik gabeko Venusaren gorputza aurkeztean, Anak amai zezakeen moduari egindako erreferentzia bezala ulertzen dut nik.

Pelikularen hasieran planteatutako gertaera historikoek gauzatutako arku mitologikoa burutzen da beraz, Julio Medemek memorian esaten duen bezala pelikula honen amaierako sekuentzia honen bitartez⁵⁹.

5.4.- Magda

Aukeraturiko pelikuletatik esango nuke Magda dela emakumezko pertsonaien artean desberdinenetakoa, bere ezaugarrien artean oso nabaria baita besteekin alderatzerakoan protagonista honek erakusten duen adin desberdintasuna.

⁵⁹ Ibid.

Pelikula honek diharduen gaia, bi bular minbizi diagnostikatutako emakumearen bizipenak, ez da ohiko gai bat; ez zineman orokorrean, ez Julio Medemen filmografian partikularrean. Esan daiteke, beste pelikulekin alderatuz, gai konkretu eta fisikoagoa dela jarduten nabilen pelikula honena. Hala ere, pelikula ez da minbizien aurrerapen eta prozesuan zentratzen, atentzio guztia Magdaren jarrera eta bizipenetara iraultzen baitu zuzendariak, Magdaren jarrera izanik pelikula honetako benetako protagonista.

Ikaragarritzko garapena eta eboluzioa jasaten duen emakumea da Magda, bizitzaren zein bere egoeraren aurrean duen jarreraren aberastasun handia lortzen duelako pelikulan zehar, hau izanik pelikularen gidari eta alderdirik indartsuena. Pelikularen hasieran agertzen den emakumea apala da, baina minbizien bizipenak Magdaren bizitzeko erabakiarekin batera aurrera doazen heinean, ikaragarritzko indarra hartzen duen pertsonaia da. Bizitzaren aldeko apustua eta erronken aurreko prestutasuna izanik pelikula osoan zehar azpimarratzen diren ideiak.

Oso indartsua den emakume baten aurrean ipintzen gaitu beraz *Ma ma* pelikulak, bere egoera zailaren aurrean kikiltzen ez den emakume baten aurrean. Pertsonai honek badauka aurretik aipaturiko beste emakume pertsonaiekiko nabarmena den bestelako desberdintasun bat, sexualitatearen alderdikoa da hau hain zuzen. Pelikula osoan zehar, salbuespen batekin, ez baitzaio honi inolako erreferentziarik egiten. Aipatutako salbuespena, Natasharen ernalketarena da hain zuzen. *Lucia y el sexo* pelikulan Elena eta Lorenzoren artekoarekin alderatu daiteke, biak baitaude gutxi gora behera antzerako modu batean planteatuak, sexu harremanak alaben sorkuntzaren baitan mugatzen baitira, baina *Lucia y el sexo* pelikulan lehenagotik aipatu bezala pelikularen gaietako bat den sexuari erreferentzia egiten zitzaion bitartean esan daiteke pelikula honetan bisualki behintzat ia kamuflatu edo gorde egiten duela zuzendariak.



11- *Ma ma* pelikulako sexu eszenan zehar ikusten diren bi planoren fotogramak.

6.- ONDORIOAK

Behin eta berriz aipaturiko kontzeptu edo ideia izan arren, lanaren justifikapenaren oinarria denez, Julio Medemen filmografian pertsonaiek hartzen duten paper garrantzitsua errepikatzea gustatuko litzaidake. Lanean zehar erakutsi dudanez hauek baitira pelikulen oinarri diren zutabe nagusiak, kontakizun hauek protagonisten alde psikologiko edo barne mundu horren baitan baitaude garatu eta oinarrituak, zuzendari eta gidoilariarentzat psikologia eta psikiatriak -bere kasuetan klabe fantastikoetan interpretatuak- erakusten dituzten errealitatearen beste aspektuen gaineko interesak bultzaturikoak direlako.

Era honetan, ez da kasualitatea lan honen helburua dela eta, aukeraturiko pelikuletan “zutabe” horietako asko zuzeneko eran edo baztertutakoetan, emakumezko pertsonetan gorpuztuak egotea. Hala ere Medemen filmografia osoa kontuan hartzen bada, oso agerian geratzen den ezaugarri bat dela ikus daiteke, hau ez baita lan honetan azterturiko lau pelikuletara mugatzen eta salbuespenak salbuespen, orokortasun bat kontsidera daitekeelako, filmografia osoko pelikula bakoitzak bere ñabardurak dituelarik noski.

Hala, batez ere Pilar Aguilarren bi ikerketetan oinarrituz eta hauetan eskainitako Espainiar estatuaren egoera parametro bezala hartuz, aspektu batzuetan izan ezik, ezin esan daiteke bertan oso modu egokian ahokatzeko direnik aztertuturiko pelikulak jarraian aipatuko ditudan arrazoiengatik.

Aguilarren ikerketen ondorio nagusietako bat emakumezko karaktereen garrantzia urria da. Julio Medemen pelikuletan aldiz pertsonai hauek askotan protagonistak izateaz gain, hala gauzatzen ez den kasuetan ere kontakizunaren garapenerako funtsezko elementuak dira, lehen esan bezala pertsonaiak baitira pelikulen zutabe, hauen artean emakumezkoek garrantzia berezia izanik.

Ikerketa hauetatik ateratako beste ondorioetako bat pertsonai hauen nolakotasunean ardatzen dena, hauen izaera konbentzionalaren salaketa da; ikerketaren arabera emakumezko pertsonaiak ez baitira maitale, bikote, ama edo emazte paperetatik ateratzen⁶⁰. Julio Medemen pertsonaia hauen kasuan aldiz, tipologiak puntu batera arte mantentzen direnean ere, paper hauen barruan daudenetan zein bestelakoetan, emakume

⁶⁰ AGUILAR, P., op. cit., 1998, 54 orr.

irudi desberdinak erakusten dira. Lucia izanik seguruenik estereotipo hau bete betean betetzen duena, Ana kanpoan geratzen dena eta Lisa eta Magda, hauen barnetik bestelako emakume irudiak eskaintzen dituztenak (bakoitza bere ezaugarrien propioekin).

Pelikula hauetan erakutsitako pertsonaien artean aipatu beharreko ezaugarri komun bat sexualitatearen garrantzia dela esango nuke, Lisa eta Luciaren pertsonaietan adibidez hau baita karaktere hauen faktore definitzaileetako bat, bai kontakizun barneko beste pertsonaiak, zein ikuslea bera ekartzeko funtzioa duena.

Julio Medemi egindako elkarrizketa batean ikus daitekeen bezala, emakumezko pertsonaiak bere emakumearen irudiaren araberakoak direla dio hots, miresmen puntu batez ikusitakoak, horretaz gain sedukzioaren gaia ateratzen denean diotenaren arabera: *“Entonces siempre hay eso, son personajes que a mí me gusta que me seduzcan, me gusta también que estén seduciendo a los personajes masculinos (...)”*⁶¹. Lan honen lehen atalean jardundako kontzeptu edo ideiara itzultzen gara, hau da emakumeen gizonezko desio perspektibaren araberako begirada eta eraikuntzara, “to-be-looked-at-ness” horretara hain zuzen.

Baina Julio Medemen kasuan ezin dira pertsonaia hauek zentzu horretatik bakarrik ulertu, pelikulak berak bestelako mezuak dauzkatelako beraien barnean, emakume irudi hauek zabal dezaketen ideien matizazio bezala uler daitezkeenak; Lisaren jokoaren onarpena eta bertatik egiten duen kritika alde batetik eta Luciaren pertsonalitatearen garapena Lorenzok sortutako narratibaren barnean ulertuta bestetik.

Julio Medemen zinema interesgarria da beraz hizkuntza filmiko oso garatu baten bitartez, filmak transmititu nahi dituen ideiak eta mezuak, -konplexuak askotan bai beraien izanean zein hauen irudikatzeko eran-, bestelako errealitate baten erakusle baitira, askotan kritikatu egiten dituen estruktura sozial horiek berak hartu eta baliatuz mezu horien elaborazioan. Hau da gizartearen aldaketa gauzatzeko beharrezkoa den irudikarien aldaketarako zinemak betetzen duen paper garrantzitsua gogoratzean kontsidera daiteke bere zinema, aldaketa horretarako bide horren barnean kokatzen dela.

⁶¹ Creadores de Hoy- Julio Medem, director de cine, RTVE, 19:06-20:12
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores-de-hoy/creadores-hoy-julio-medem-director-cine/969458/>
(Kontsulta data 2018.05.21)

7.- BIBLIOGRAFIA ETA BESTE ITURRIAK

BIBLIOGRAFIA

_AGUILAR, P.: *Mujer amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid, Fundamenta, 1998.

_AGUILAR, P.: "La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido", in ARRANZ, F. (Ed.): *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, 2010, 211-274 orr.

_ANGULO, J., REBORDINOS, J. L.: *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*. Hernani, Filmoteca Vasca y Festival de cine de Huesca, 2005.

_ARRANZ, F.: "La igualdad de género en la práctica cinematográfica española", in ARRANZ, F. (Ed.): *Cine y género en España*. Madrid, Cátedra, 2010, 17-68 orr.

_CASTEJON LEORZA, M.: "Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres". *Berceo*, 147. zbk., 2004, 303-327 orr.

_FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI Editores, S.A., 1987.

_HEREDERO, C.F.: *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Madrid, Festival de Alcalá de Henares, 1997.

_KAPLAN, A.: *Las mujeres y el cine, a ambos lados de la cámara*. Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer, 1998.

_LAURETIS, T.: *Alicia ya no*. Madrid, Cátedra, 1992.

_LAURETIS, T.: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. London, MacMillan, 1989.

_MEDEM, J.: *Caótica Ana. Binomios. Memoria de la película*. 2007.
<http://www.juliomedem.org/filmografia/caotica.html> (Kontsulta data 2018.05.21).

_MEDEM, J.: *La ardilla roja, Memoria de la película*, 1992.
<http://www.juliomedem.org/filmografia/ardilla.html> (Kontsulta data 2018.05.21).

_MEDEM, J.: *Ma ma, memoria del director*. 2015.
<http://www.juliomedem.org/filmografia/ma-ma.html> (Kontsulta data 2018.05.21).

_MULVEY, L.: *Visual and other pleasures*. London, MacMillan Press, 1989.

_PUJOL OZONAS, C.: "Lucía y el sexo: de la "intelligentsia" cinematográfica a las revistas femeninas", *Archivos de la Filmoteca*, 2005, 49. zbk., 96-108 orr.

_SOTO ARGUEDAS, A.: "La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres", *Escena*, 36 (72-73). zbk., 2013, 55-64 orr.

FILMOGRAFIA

_ *La ardilla roja* (1992).

_ *Lucia y el sexo* (2001).

_ *Caótica Ana* (2007).

_ *Ma ma* (2015).

WEBGRAFIA

_ Creadores de Hoy- Julio Medem, director de cine, RTVE, 19:06-20:12

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores-de-hoy/creadores-hoy-julio-medem-director-cine/969458/> (Konsulta data 2018.05.21).

_ MEDEM, J.: *Julio Medem sitio web oficial*. <http://www.juliomedem.org/index.html> (Konsulta data 2018.05.21)