

# Los desafíos de la sociedad a través del cine de fantasía: el cometido del bosque

*Errementari* | Paul Urkijo Alijo | 2017 - *Irati* | Paul Urkijo Alijo | 2022

Ander Goikoetxea Pérez\*

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Recibido 17/10/2023; aprobado 22/04/2024

## Resumen

El artefacto fílmico está íntimamente interiorizado por las preocupaciones, tendencias y aspiraciones de la época. Comprendido el vínculo entre creadores y receptores del filme, este artículo pretende dilucidar si ese fundamento es extensible al cine de fantasía. En concreto, exploramos la función ética del bosque en la narrativa audiovisual, ya que en el género de fantasía los bosques desempeñan un papel crucial. Nuestro objetivo es comprender su significado y su importancia en estas historias. El corpus lo establecen las obras escritas y dirigidas por uno de los directores más destacados del género en el País Vasco: *Errementari* (2017) e *Irati* (2022), de Paul Urkijo Alijo. Mediante el análisis textual podemos describir cómo una determinada organización de los indicadores conduce al espectador a significados concretos; en este caso, el autor destaca de manera clara la importancia de los bosques, ofreciendo perspectivas diversas en cada una de las obras. La floresta adquiere la máxima significación en el desarrollo del ser humano.

**Palabras Clave:** película | realidad de fantasía | bosque | sociedad | ética

*The challenges of society through fantasy cinema: the role of the forest*

## Abstract

The film is intimately involved by the concerns, the tendencies and the aspirations of the time. Having understood the connection between the creators and recipients of the film, this article seeks to elucidate whether such a foundation can be extended to fantasy cinema. In particular, we explore the ethical function of the forest in audiovisual narrative, since in the fantasy genre forests play a crucial role. Our goal is to understand its meaning and its importance in these stories. The corpus is established by works written and directed by one of the most prominent directors of the genre in the Basque Country: *Errementari* (2017) and *Irati* (2022) by Paul Urkijo Alijo. Through textual analysis, we can describe how a certain organization of indicators leads the spectator to concrete meanings; in this case, the author clearly highlights the importance of forests, offering different perspectives in each of the films. The forest takes on a culminating meaning in human development.

**Keywords:** film | fantasy | reality | forest | society | ethics

## 1. Introducción

A lo largo de su historia, el cine de fantasía ha mostrado ser una fuente inagotable de imaginación, creatividad y expresión artística. Desde sus primeros pasos hasta las producciones más recientes, este género ha experimentado un desarrollo constante, dejando una huella imborrable en la industria cinematográfica.

No obstante, como bien afirma Sánchez Escaloni (2009, p. 23) existe una confusión generalizada a la hora de utilizar los términos fantasía y fantástico, de esta manera, los límites entre los dos géneros se vuelven borrosos. De acuerdo con esta dialéctica, según Burguera (2018) podemos entender que, en primer lugar, la

narrativa de fantasía proporciona una forma de reparación y un sentido coherente que calma la angustia generada por un mundo hostil, de manera similar a cómo los textos míticos ofrecen una estructura y una explicación para eventos imposibles. En cambio, en los textos fantásticos también se presentan elementos imposibles, pero no existe un orden codificado que respalde lo sobrenatural. Estas obras se sumergen en lo abominable sin ofrecer una reparación para la incertidumbre, más bien ocurre lo contrario. Por lo tanto, ha de tratarse como dos géneros distintos tanto en la literatura como en el cine.

De acuerdo con Todorov (1981) la fantasía describe sucesos que pueden ser completamente comprensibles

\* <https://orcid.org/0000-0002-3891-2975>  
ander.goikoetxea@ehu.eus

mediante las leyes de la lógica, pero que de alguna manera resultan asombrosos, e insólitos; en cambio, en lo fantástico se requiere una forma específica de interpretar el texto que permita que el lector tenga dudas, que de alguna manera obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a oscilar entre una interpretación basada en lo natural y otra en lo sobrenatural.

En la fantasía el bosque tiene una gran carga semántica: en la Epopeya de Gilgamesh, escrita en el siglo XXVII a.C., los bosques distinguían el mundo tradicional y el otro; para Virgilio, los bosques poseen el mismo significado cuando escribió Aeneis en el siglo I a.C.; la Biblia sitúa la creación del hombre en el sexto día, después de la aparición de árboles de toda especie, que es la manera por la que se forja el mito del bosque primigenio, preexistente al ser humano (Yáñez Velasco, 2018); González Requena (2007) presenta la arboleda como una prueba a superar en el cine; Cirlot (1962), en cambio, afirma que se trata de un “subestilo de vida”, un lugar de lidia ligado a lo negativo, en los bajos estratos del mundo, lleno de sombras oscuras; para Chevalier (1986), es un lugar invisible, sin salida ni sombras, frío y lleno de tinieblas, monstruos y demonios. Así que el bosque es el escenario del misterio y de lo desconocido. «Supone la entrada en el mundo de las Hades, como ocurre en la Metamorfosis de Ovidio o en el encantamiento de Euridice, la amada de Orfeo», afirma Del Pozo Ortea (2007, p. 69).

De acuerdo con Del Pozo Ortea, el bosque puede considerarse el mundo del inconsciente, y el héroe va descendiendo conscientemente para poder introducir lo que está en su propia realidad. El encanto del bosque afecta a casi todos los personajes del relato. Por ello, la narración se suele presentar como un conjunto de voces, visiones e ideologías que hablan. Es un viaje hacia el interior de todos, un viaje a través de una memoria pionera en la que se unen pasado y presente.

Pero este no es el único uso del arbolado, pues de ahí surge el árbol de la vida, un arquetipo esencial que se encuentra en diversas tradiciones míticas, filosóficas y religiosas de todo el planeta, vinculado al concepto del “árbol sagrado” (Leopold, 1949). Dentro del ámbito de la ética ambiental, la metáfora del árbol de la vida se centra en la idea fundamental del «parentesco evolutivo» (Rozzi, 2004, p. 442). En su obra «El Origen de las Especies» de 1859, Darwin empleó una metáfora al concluir su capítulo sobre selección natural para transmitir la idea de que las conexiones y similitudes

entre todas las formas de vida pueden ser simbolizadas de manera efectiva mediante la imagen de un extenso árbol.

Los bosques son a menudo el escenario del misterio y de lo desconocido; de ahí su gran carga narrativa. El misterio de los bosques suele utilizarse para distinguir el mundo convencional de otro insólito. Recientemente, Zumalde y Castro de Paz (2022) han estudiado el uso de la foresta en el cine contemporáneo vasco y gallego y concluyen que, con diferentes connotaciones, las películas objeto de estudio demuestran que, en efecto, el motivo forestal no ha variado un ápice el significado simbólico heredado desde siglos atrás: el bosque está ligado a lo ancestral, a la vida incorruptible, mientras que el espacio urbano es el cosmos nativo de la vida presente.

## 2. Existencia y fábula

Conscientes de la estrecha vinculación que existe entre la sociedad creadora y la destinataria de los filmes, el objetivo de este trabajo es averiguar si el cine de fantasía también se atañe a ese principio. Aranzubía, Aguilar y Castro de Paz (2022, p. 1350) dan cuenta de ello cuando analizan las prácticas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas-Escuela Oficial de Cinematografía (IIEC-EOC) entre 1947 y 1976, y llegan a la conclusión de que el género «tiene la capacidad para interpelar a grandes audiencias sin necesidad de renunciar a esa dimensión crítica –en ocasiones, abiertamente política–...». La ciencia ficción tiene la ventaja de tratar de manera indirecta temas transcendentales para la sociedad de una forma indirecta, evitando «recurrir a las rigideces del sermón y al didactismo de la moraleja» (Aranzubía; Aguilar y Castro de Paz, 2021, p. 1340).

La aproximación la realizamos a través de la función que desempeña el bosque en la narrativa audiovisual puesto que, en la fantasía, los bosques poseen una importancia determinante, y queremos entender cuál es su significado. Nos interesa comprender qué roles desempeña en la desestabilización del paradigma de la realidad. Partimos de la idea de que la arboleda está ligada a la justicia y a la integridad.

Para enriquecer nuestro conjunto de datos, hemos elegido las creaciones literarias y cinematográficas realizadas por un director que ha sobresalido notablemente en los géneros relacionados con lo extraordinario, con un enfoque vasco en el ámbito de la fantasía: Erre-

mentari (2017) e Irati (2022), de Paul Urkijo Alijo. Presentado en el Festival de Sitges, Errementari es el primer largometraje del director vasco. En 2018 obtuvo la nominación Goya en la sección de “Mejores efectos especiales”. Además, ganó, entre otros, el Premio del Público en la Semana del Cine fantástico y de Terror de San Sebastián. Irati se presentó en octubre de 2022 también en el Festival de Sitges, y se estrenó en el cine el 24 de febrero de 2023. Se trata de una adaptación del cómic *El ciclo de Irati*, de Juan Luis Landa y Jon Muñoz Otaegui, por lo cual está nominada a la “Mejor Adaptación” de los Premios Goya.

La investigación se ha realizado a través del análisis textual de las mencionadas obras. Por tanto, el trabajo consiste en describir cómo una determinada organización de los indicadores –imágenes y sonidos– conduce al espectador a significados concretos. En consecuencia, cada película tiene su propia trayectoria, que es precisamente la grandeza y el problema de este trabajo. Hemos tenido en cuenta las características innovadoras que han utilizado desde el punto de vista cinematográfico, narrativo y temático, pero a medida que la película construye sus propios códigos dentro del discurso, cada película genera su propia codificación. Esto no significa que el análisis no se base en la necesidad de conocimiento, sino en la capacidad de investigar el proceso primario del texto: el análisis necesita conocimiento y, a partir de ahí, sobre todo, tiene que tener argumento, reflexión e imaginación (Gómez Tarín, 2010, p. 7). Si atendemos a los textos entendemos las obras, porque los mecanismos de creación de sentido son tan estructurantes como las formas que le dan las representaciones sensibles: «el texto fílmico es quien, al ponerse en funcionamiento y ser en obra, apunta explícitamente su significado literal y dirige el tráfico de valores connotativos y transnotativos» (Zumalde Arregi, 2006, pp. 37-38).

Aunque es importante explicar qué dicen los artefactos fílmicos, también nos preocupa comprender cómo dicen lo que dicen, porque en el ámbito de la comunicación es fundamental conocer el mecanismo interno del discurso, en su gran significado, porque creemos que la forma no es un instrumento al servicio del discurso, sino una parte del mismo. En definitiva, la narración no es más que una estructura de inteligibilidad.

Ambas películas se han visionado en versión original –en euskera– con la intención de poder extraer mayor información para la comprensión del análisis textual fílmico.

### 3. El bosque, espacio de libertad –y aversión–

Errementari ofrece la cara más amarga de la vida, la oscuridad que nos provoca el odio y los malos pensamientos, no como el acorde final de una sinfonía descabellada, sino como una cadencia que se repite en una sonata. A veces, los demonios van por dentro, y esos son los más complicados de identificar, los que ya viven en uno mismo y forman parte del ser. Francisco, Patxi “errementari” –Kandido Uranga–, el herrero del pueblo, tiene bien identificados esos oscuros pensamientos, pero ha conseguido aislarlos en un rincón (imagen 1).



Imagen 1. El herrero ha conseguido encerrar sus pensamientos oscuros, representado mediante el demonio enjaulado.

Este film nos presenta el precipicio que hay en medio de la llanura, donde la foresta se erige como el espacio para realizar lo prohibido, para vivir como uno desea, despojado de toda carga social. Hay dos personajes fílmicos que tienen una especial relación con el bosque: “errementari” y Uxue –Uma Bracaglia–. Ambos, excluidos de la sociedad, encuentran cobijo bajo las sombras del frondoso bosque. “Errementari” es un antiguo soldado carlista que, fruto del desengaño, deserta en mitad de la guerra, lo que se considera un acto execrable en una sociedad que lucha por los valores tradicionales. Pero, al contrario, la desertión no es más que una escenificación que realiza el autor para manifestar que Patxi decide vivir al margen de la moral y la fe dominantes, es decir, nos lo presenta como un acto de valentía. Asimismo, la sociedad tiene señalada a Uxue por el mero hecho de que su madre tomara años atrás la decisión de suicidarse, de manera que no es casualidad que la pequeña, que tiene la cara marcada por una quemadura (imagen 2), sea objeto de burla por los demás niños: observamos que a menudo le llaman “talo errea” –torta asada– con el fin de estigmatizarla. La quemadura se trata, pues, de un recurso que el autor utiliza como símbolo para expresar que es una niña marcada desde la infancia.



Imagen 2. Uxue está marcada desde su infancia.

Patxi existe totalmente al margen de la sociedad, rigiéndose por sus propios valores, nobles y bondadosos. Vive en el bosque, aislado por completo del resto del mundo, llevando una vida prohibida según los estándares establecidos. La sociedad no acepta ese modo de vida independiente, por lo que en el pueblo se han propagado aterradores rumores sobre él. Uxue, por su parte, se encuentra en la línea divisoria de ambos lados, entre lo establecido y lo vedado: aunque se aloja en el pueblo, acude al bosque para vivir a su manera, con procederes prohibidos, como beber el vino robado al cura –Ramón J. Aguirre–. En esa misma escena, además, se alude directamente al pecado original, donde la serpiente engaña a Eva para que coma junto a Adán el fruto prohibido, que se trata, según la tradición, de una manzana. Ambos elementos –manzana y serpiente– están presentes en el acto de la ingesta del morapio (imagen 3).



Imagen 3. Retrato del pecado original.

Las vivencias de Uxue son en todo momento el hilo inductor de la narración. Como niña que es, se encuentra en una etapa decisiva de su vida para desarrollarse como persona, y lo que ahora está experimentando influirá definitivamente en su existencia. Consciente de ello, Uxue sufre una exclusión total de la sociedad, entre la tristeza por la pérdida de su madre y el odio que

le produce la comunidad: no cree en los valores dominantes de su época y así lo hace saber cuando, en medio de una discusión, le declara al cura que el infierno no existe, sino que es un engaño. A punto de perder la cabeza, acude adonde el herrero misterioso, pero no por propia voluntad, sino forzosamente: un grupo de niños le arrancan la cabeza a su muñeca, Matilde, y la arrojan a la propiedad de “errementari”. La pérdida de la cabeza de la moña es una alegoría del mal que está experimentando Uxue, y el hecho de que sean los niños los que la lanzan hacia la foresta del herrero es la imagen de cómo la sociedad le está provocando el desprecio y el vivir a su margen.

Paralelamente, un comisario del gobierno llamado Alfredo –Ramón J. Aguirre– investiga un suceso que le lleva al recóndito pueblo de Álava. Su misión es recuperar el oro robado ocho años atrás por los carlistas durante la contienda. Los lugareños le indican que podría estar en el bosque, en la casa del oscuro herrero. En realidad, el tesoro es el secreto que posee Patxi para vivir libremente, lo que supone una auténtica amenaza tanto para el actual gobierno liberal como para la vida tradicional. Es decir, en el bosque radican las claves para vivir independientemente, algo que el gobierno no puede permitir.

Cuando la pequeña expedición de aldeanos se adentra en el arbolado lo hacen pavorosamente, pues se dirigen al lugar del pecado; el objetivo es irrumpir en la tranquilidad del herrero, detenerlo y recuperar el oro, algo que no consiguen al tratarse de una fortaleza llena de trampas y cerrada a cal y canto. Esas trampas no son otra cosa que la manera de representar los anzuelos de la exención para atraer al prójimo. Así pues, uno de los expedicionarios morderá el anzuelo para alcanzar esa libertad: intenta correr hacia afuera del bosque pero el cepo se lo impide. Finalmente muere y su cuerpo yacerá para siempre en el bosque; es el modo que tiene el autor para expresar que la sociedad considera al susodicho muerto por dejarse engatusar por tales pensamientos prohibidos.

Uxue, al contrario, va decidida. La niña, en busca de su cabeza perdida, halla la puerta abierta, luego que necesita comprender las claves para vivir de forma libre. Una vez dentro de la casa del herrero, encuentra a un pequeño encerrado en una jaula. Es la cara amable de todos los pensamientos malévolos, el odio que Patxi ha conseguido arrinconar dentro de su cabeza. Uxue necesita liberar esa rabia interior, así que excarcela al pequeño demonio que lleva dentro. No es hasta que el he-

rrero tropieza con la pequeña malhadada cuando aquel niño encerrado muestra su verdadero ser: es el mismísimo diablo y se llama Sartael –Eneko Sagardoy–. En otras palabras, al ver a la pequeña Uxue, el herrero empieza a enfurecerse, como lo hizo hace diez años, cuando esos pensamientos no le trajeron más que desgracias, infortunios y locura.

A pesar de todo, Patxi consigue encauzar esa sombría locura. Se trata de un proceso interno que experimenta dicho personaje fílmico, y la manera plástica de representarlo se plasma a través del molino (imagen 4): con el máximo esfuerzo el herrero abre el paso del agua para atrapar al diablo, un poco de hidratación en su mente para no perder la cabeza, porque tiene muy presente el odio que le atenazó en tiempos pasados. El paso del agua y el movimiento del molino reproducen el proceso interno de “errementari”, una resistencia mental, en la que finalmente consigue superar sus odios y vuelve a enjaular al demonio en el rincón que le tiene preparado.



Imagen 4. El proceso interno que experimenta Patxi se plasma mediante la rotación del molino.

Hasta bien avanzada la película no sabremos por qué el herrero se ha enfurecido tanto al ver a la pequeña Uxue, y la clave de ello, nos la proporciona Mateo, el cura: Uxue es la hija que tuvo la mujer del herrero con un forastero mientras él se encontraba en la conflagración que disputaban los carlistas y los liberales. No olvidemos que, después de dos años de lucha, Patxi desertó para hacer lo que él más quería: estar junto a su amada y rehacer su vida sin ataduras ineludibles, gracias al oro robado a los carlistas. Y cuando llega a casa encuentra a su mujer con una criatura que no era suya. Patxi, enfurecido, estuvo a punto de quemar a la niña en un ataque de locura –por eso tiene Uxue la cara quemada–. Se trata, pues, traición superior por parte de su esposa, simbolizada por la cuchillada que Patxi le asesta en la espalda mientras pelea con el amante (imagen 5).



Imagen 5. Traición de la mujer de Patxi.

También en ese momento es cuando la primera escena alcanza su plena comprensión: el pelotón de fusilamiento en el que se encuentra reproduce la exclusión social al que es sometido por haber desertado y querer vivir al margen. Incluso le niegan la bendición del sacerdote, pues ya no lo merece al ser un ser indigno, merecedor de toda la abominación del mundo. Pero, a pesar de haber sido realmente fusilado, Patxi consigue sobrevivir en forma de monstruo; y, ¿qué va a ser si no?, porque el monstruo constituye un símbolo cultural asociado a lo desconocido y a la existencia fuera de la colectividad. Al final de esa misma escena hay un plano detalle muy significativo en el que el herrero, pisa la fotografía de su esposa: un acto que representa el rencor que le guarda por esa vileza. La infidelidad es considerada como el pecado más grave y por eso se muestra a Maite –la madre de Uxue– muerta desde el primer momento de la película. Uxue no conoció a su madre, ya que se quitó la vida poco después de que naciera. Por eso, y por ser hija fruto de una relación ilícita, es marcada de por vida. La niña pregunta al demonio si su madre puede salir del infierno y él ríe, porque no hay vuelta atrás: el ser humano es condenado por sus propios actos.

Una vez encerrado el demonio, el herrero trata de encauzar esos malos pensamientos que Uxue alberga en su cabeza: «¡Qué haces tú aquí, fuera de aquí!», le dice. Lo que quiere es ayudar a Uxue para que no se acerque a esos pensamientos tenebrosos. Por eso, le pone la venda en la herida, una herida que físicamente se encuentra en su pierna pero que metafóricamente es interna. El autor insiste en este tipo de recursos para mostrar que el neófito necesita del mentor para que le aclare el camino en el proceso. En otro momento se puede observar cómo Patxi ilumina el camino a Uxue. Así, la función del herrero es proporcionar una lección de madurez a la protagonista. En ese intento de ayuda, Patxi le devuelve su cabeza perdida. Lo cierto es que le está dando las claves para que no se derrumbe ante una sociedad hipócrita, pero también para no sentir odio, pues solo lleva a una profunda

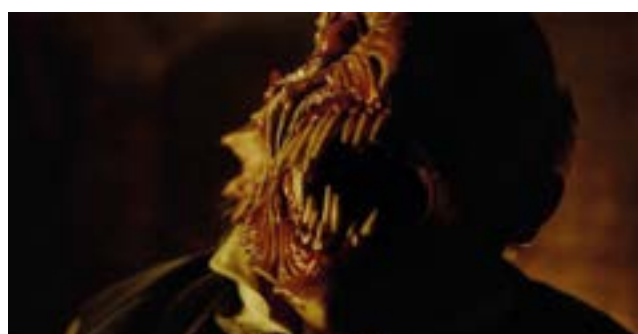
oscuridad. En definitiva, le proporciona las herramientas necesarias para que Uxue viva libre. Herramientas que en la obra, de alguna manera, se convierten en instrumentos de tortura, utensilios que utilizan el herrero y Uxue para torturar al demonio enjaulado con el objetivo de alejarse del odio. Si el demonio es el raciocinio fosco, el herrero es la benevolencia e integridad; de ahí el nombre completo del filme: *Errementari*. El herrero y el diablo, una alusión directa a la clásica dicotomía del bien y el mal. Y en medio del bien y el mal, se encuentra Uxue con la cara partida en dos: el bien representado por la piel suave de una niña, y el mal, por el rostro quemado. La niña deberá elegir entre hacer caso al herrero o dejarse llevar por el demonio. El bosque también alberga esos dos conceptos en su naturaleza, ya que refleja un espacio de libertad –el herrero vive de forma autónoma–, pero también de repugnancia –es lugar para confinar el rencor–.

En el tiempo que Uxue pasa en compañía del herrero, el cura del pueblo manifiesta que Uxue está embaucada y que el mismísimo demonio la acecha. No pueden permitir que ese renegado le proporcione las claves de la vida libre. Y así lo ordena el comisario del Gobierno, que también considera a Patxi un sujeto peligroso que debe ser eliminado para salvaguardar la convivencia establecida. Frente a la casa, es muy significativo que no dejen entrar a todos los que han acudido en ayuda de Uxue; solo entrarán las máximas autoridades –el cura Mateo y Alfredo, el comisario del Gobierno– y unos pocos elegidos. El pueblo no debe ver lo que allí adentro se esconde, no puede tener constancia de la verdad. Allí adentro encuentran la forma del mal y así empiezan las luchas por las competencias de quién lo gestiona. Como no podía ser de otra manera, recién ganada la guerra, el comisario resulta victorioso frente al sacerdote, por lo que el Gobierno prevalece ante la Iglesia. De todas formas, el autor equipara ambas autoridades cuando dos hermanos se encuentran enfrentados en dicha disputa. Dos hermanos que, a su vez, desconocen el verdadero rostro de para quienes trabajan.

Como sujeto *peligroso*, el herrero es ahorcado, pero Uxue consigue socorrerle al desatar al pequeño demonio que lleva dentro. En su huida, el cura le golpea en la cara, al tiempo que le manifiesta que arderá en el infierno junto a la «furchia» de su madre. Este hecho de desprecio e insulto es el acto definitivo que incita directamente a Uxue al odio eterno. En ese oscuro zulo, la niña se encuentra perdida y es, una vez más, su mentor, el que baja a ese submundo para salvarla. Como si de una pesadilla se tratara, Uxue se despierta en medio del bosque, frente a sus veci-

nos, mientras el pequeño demonio les advierte de que no vuelvan a despreciar a la pequeña ni vuelvan a arrojarla al infierno del odio, ya que es demasiado honesta y que de lo contrario, se atenderán a las consecuencias.

Pero la película no se limita solamente a mostrar el mal que llevamos dentro, sino que también habla de uno mucho mayor, más despiadado e incontrolable: la maldad impera fuera de nosotros. Así, en un momento dado, en medio del bosque, dentro de la casa del herrero, Alfredo, el comisario del Gobierno, muestra su verdadero rostro: un demonio mucho más repulsivo que el anterior. Si el demonio que alberga Patxi en su interior es simbolizado con la clásica apariencia de Satanás rozando la caricatura –con cuernos, cola y tridente– (imagen 6), Alfredo es un monstruo considerablemente mayor e indescriptible (imagen 7). Con autoridad, envía al anterior a un nivel inferior: pasa de ser el demonio del odio, al demonio de otro tipo de sentimientos internos, el de los sentimientos tristes y reprimidos. Como colofón del filme, en un intento de humanizar todos esos sentimientos ocultos, Sartael se transfigura en ser humano.



Imágenes 6 y 7. Comparativa de los demonios interiores y exteriores.

#### 4. El bosque, un espacio para preservar la esencia

Irati no es un largometraje sobre la historia del País Vasco ni tampoco una obra sobre la mitología vasca, sino una historia de amor a la naturaleza en la que el autor tra-

za la narración a través de mitologías, historias, aventuras y refriegas con afiladas espadas. Enfocada en el siglo VIII, el filme hace una diáfana división entre los valores de las sociedades ancestrales y los que rigen en el nuevo orden mundial.

Si el mito es un relato de orígenes, los créditos son el origen de la película. Por eso, los orígenes de las películas no son meramente informativos, sino su propio fundamento. Irati muestra la fuerza del inicio de los textos filmicos. Es un comienzo especial que representa, de una u otra manera, la esencia de lo que va a desarrollar. A través de los créditos iniciales, Irati identifica dos civilizaciones contrapuestas: la pugna entre el viejo y el nuevo mundo. A través de un travelling observamos las pinturas rupestres de una cueva que nos retrotraen al origen de la humanidad (imagen 8). Acto seguido, Eneko Semenoiz –Iñigo Aranbarri–, conde de Bigorre, se prepara para la lucha según los ritos ancestrales. Se trata de la batalla de Roncesvalles –Navarra–, que tuvo lugar en el año 778, donde –según los datos conocidos más fidedignos– los vascones derrotaron a los francos en el alto de Ibañeta, después de que el ejército de Carlomagno incendiara Pamplona. Una cruzada que, a lo largo de los siglos, ha dado lugar a un sinfín de narraciones, leyendas, versos y canciones, fruto, entre otros motivos, de la muerte en dicha batalla de Roldán –en francés, Roland; en euskera, Errolan; en occitano, Rotland–, histórico comandante de los francos y, según la leyenda, primo de Carlomagno. No es casualidad que Urkijo Alijo haya decidido abordar la narración a partir de la batalla de Roncesvalles, ya que, como hemos apuntado, el autor contrapone constantemente el nuevo y el viejo orden. Y Carlomagno es un personaje histórico ideal para encarnar el nuevo orden: el emperador franco es considerado el “padre de Europa» por las reformas que aplicó en diversos ámbitos, sobre todo en el administrativo y el militar. Él fue quien consolidó el nuevo orden de su época, que hoy llamamos feudalismo.



Imagen 8. Pinturas rupestres que nos retrotraen al origen de la humanidad. En concreto, en la imagen podemos apreciar a Mari, la divinidad por excelencia de la mitología vasca.

Ante el ataque del ejército franco, el líder del valle pide ayuda a Mari, la diosa ancestral. Por un pacto de sangre vence al enemigo dando a cambio su vida, pero antes hace prometer a su hijo, Eneko –Unax Hayden–, que protegerá y liderará a su pueblo en la nueva era. Por lo tanto, el inicio del relato es de suma importancia, ya que realiza una síntesis de lo que se trabajará posteriormente, explicando las claves de la historia.

Son dos mundos contrapuestos en sus creencias y valores: el ancestral y el actual. Los paganos son los representantes del cosmos ancestral, un orbe donde la naturaleza es lo máspreciado. En contraposición emerge el nuevo mundo, con sus diferentes matices. Ahí están por igual representados los cristianos y los musulmanes (imagen 9) que, pese a adorar a diferentes dioses, en realidad tienen el mismo fundamento; en cambio, lo sustancial de los paganos es la propia naturaleza, y por eso creen en personajes mitológicos estrechamente relacionados con el entorno natural que les rodea. Son criaturas tangibles que se pueden encontrar en la tierra. Por contra, tanto cristianos como musulmanes veneran a dioses intangibles, confiando su suerte al más allá. Las dos visiones antagónicas aparecen en todo momento a lo largo del filme: la riqueza de los paganos es la propia naturaleza, por lo que procuran protegerla en todo momento; por su parte, la riqueza de los cristianos, y también de los musulmanes, tiene forma de oro, por lo que combatirán por ella eternamente.



Imagen 9. A lo largo del largometraje, se situarán en el mismo encuadre el sacerdote y la musulmana juntos con el objetivo de hacer una equiparación.

En medio de esta pugna el bosque adquiere una importancia primordial, pues ahí se encuentra la esencia de ambos orbes: la naturaleza y el oro. Además, podemos observar que esa división entre el mundo lejano y el contemporáneo se plasma también a nivel lingüístico: gracias al trabajo realizado por el lingüista Gorka Lazkano, los cristianos –y los musulmanes, es decir, los representantes del nuevo mundo– utilizan palabras en euskera de procedencia latina; en cambio, los paganos –representan-

tes del mundo antiguo— no las utilizan, porque ellos son puros y no están influenciados por los nuevos credos. De hecho, el euskera está considerado como uno de los idiomas más antiguos de Europa; prueba de ello es el hallazgo en 2021 en el monte de Irulegui –Navarra–, dado a conocer por la Sociedad de Ciencias Aranzadi en noviembre del 2022, en el que se encontró en una mano de bronce enterrada el texto vasconico más antiguo hasta la fecha. La única palabra descifrada hasta el momento se transcribe como «sorioneku», relacionada con «zorioneko» del actual euskera, que en castellano se traduciría cómo «dichoso» o «afortunado».

El autor basa la narración del argumento en los dos personajes principales: Eneko Arista –Eneko Sagardoy– e Irati –Edurne Azkarate–. El primero es hijo de Eneko Semenoiz, figura icónica por ser el primer rey navarro; se trata de otro personaje histórico idóneo para señalar el nuevo orden. La segunda es una lamia, figura procedente de la antigua mitología griega, que tiene una notable importancia en la alegoría vasca. Las lamias son hermosas criaturas con aspecto de mujer que se encuentran en los ríos. Mitad humana, mitad animal, porque en la parte superior la lamia es una bella mujer, mientras que las piernas suelen ser de pato, cabra o la cola de un pez, dependiendo del lugar. Seduce a los humanos llevándolos a la perdición.

Así, ocho años después de la batalla originaria, Eneko emprende la promesa dada a su padre con una misión: recuperar el cuerpo de su progenitor enterrado de forma pagana junto al tesoro de Carlomagno. Eneko llega a su pueblo natal con la intención de ser coronado, pero no será tarea fácil para él, ya que la familia Velasco también planea postularse a la coronación. Eneko, aunque católico, es hijo de un pagano por parte de padre y una musulmana por parte de madre, lo cual genera cierta desconfianza en un entorno eminentemente cristiano. Deben exhumar al padre para coronarlo de acuerdo a los ritos católicos, pero una desagradable sorpresa pone en entredicho su linaje y desata el inicio del relato: ni los restos del padre, ni el oro incautado a los francos se encuentran donde debían estar. Es en ese momento cuando culpan a los paganos de la zona de haber robado el cuerpo y el oro del dolmen en el que se hallaban. Ciertamente los paganos no tienen ningún interés en ello, pero dan las claves para encontrar tanto los restos mortales como el oro: los tiene Mari, la diosa por excelencia de la mitología vasca precristiana. Mari –o Maddi– es una deidad femenina que habita en todas las cumbres de las montañas vascas. En busca de dicha diosa, Eneko necesita la ayuda de Irati, una enigmática pagana de la zona. Así, los dos personajes fílmicos se

adentran en una enigmática e inhóspita extensión forestal, donde “todo lo que tiene nombre existe”. Porque, aunque el nuevo orden no lo aprecie, no solo existe realmente, sino que es el manantial de la vida, el origen de la existencia, la esencia misma. A lo largo de toda la obra, el espectador contempla cómo la naturaleza está sufriendo a causa de los agravios de una nueva civilización despojada de sus raíces. Y la sangre será la manera gráfica con la que el autor representa ese dolor, pues tenemos muy interiorizado que bajo una imagen de sangre hay dolor. En consecuencia, a lo largo de toda la obra se observa cómo sufre el hábitat. Por ejemplo, vemos un árbol que sangra después de ser talado, como cual cuerpo humano cuando es guillotinado, o cómo la tierra también se desangra por la crucifixión a la que es sometida, mediante un plano detalle de la cruz clavada en la tierra partida. En ese mismo sentido, un niño mata un pájaro por mera diversión, porque no es para comer ni para subsistir. Irati es la que le dice al muchacho que si no es para alimentarse debe dejar volar al pájaro, ya que sufre de igual forma.

Así que los dos protagonistas del relato se encuentran entre dos mundos. Irati, como lamia, es mitad humana, mitad animal. Es decir, es un ser medio civilizado, por vivir con los humanos, y medio salvaje, por las piernas de pato que tiene. Abandonada en el mundo de los mortales, es la encargada de transmitir el significado de la esencia a Eneko. Eneko, por su parte, es hijo de un pagano y una musulmana, dos mundos radicalmente opuestos. Aunque es cristiano, desde su infancia se siente atraído por las creencias paganas de su padre, tras haber visto fantasmagóricamente una lamia en el río. Un rasgo característico de la estructura narrativa es que el personaje principal padece un proceso de madurez, con un recorrido desde el desconocimiento hasta el discernimiento. Eneko sufre una colisión entre lo normal y lo extraordinario. Su mundo habitual es la civilización, donde reina el nuevo orden, pero al adentrarse en la selva descubre lo desconocido, lo que una vez poseían sus antepasados, pero que en algún momento de la historia se perdió. El neófito necesita un mentor que le aclare el proceso hacia la experiencia. La función de este guía es proporcionar al protagonista una lección de madurez. A este conductor también se le denomina mediador, ya que se encuentra entre dos mundos. El mediador de este relato es Irati, que está entre estos dos orbes, ergo es humana y animal a la vez. Ante el problema que se le plantea a Eneko para coronarse, los paganos le exponen que la solución se encuentra en el interior de una cueva en la selva y que, tratándose del reino animal, Irati es la única



que puede mostrarle el camino, por ser medio animal. La obra respeta la estructura narrativa definida por Campbell (1990) durante *El viaje del héroe*, aunque el autor se toma ciertas libertades. En este sentido, Christopher Vogler (2002), asesor de guiones de Hollywood, afirma que en el cine actual se utilizan estas estructuras narrativas antiguas descritas por Campbell. Gracias a Irati, Eneko alcanza la madurez moral y sentimental y, una vez conseguida, vuelve a su mundo habitual.

Para distinguir el mundo normal del extraordinario siempre existe una frontera física o simbólica entre ambos que el protagonista debe atravesar. En este caso, lo desconocido se encuentra dentro de la cueva, donde encontrará a personajes de la mitología vasca como Tartalo –cíclope antropomorfo y gigantesco, con instintos salvajes y muy agresivo–, Sugaar –que tiene forma de serpiente y atraviesa el cielo como si fuera una hoz de fuego; está íntimamente relacionado con las tormentas y los truenos– o la propia Mari –diosa–. El bosque haría de línea divisoria entre el mundo conocido y el desconocido.

Una vez dentro de la cueva, la expedición que va en busca del cuerpo del padre de Eneko y del tesoro observa las pinturas rupestres que el espectador ha podido ver en la primera escena del largometraje. Los dibujos hacen referencia a los mamarros –fantasmas–, o los jentiles –gigantes–, o a Mari y a los personajes de la mitología vasca que, como recuerda Irati, tienen todos nombre mientras haya alguien que los recuerde. Una redundancia del lema de la película: «todo lo que tiene nombre existe».

No es casualidad que la cueva en la que se encuentra Mari –Itziar Ituño– tenga aspecto de útero, ya que ese es el origen de la esencia. Al igual que tampoco es casualidad que, después de conocer allí a Tartalo y Sugaar y descubrir que Irati es una lamia, Eneko se caiga a un agujero con forma de vagina (imagen 10): Eneko vuelve a nacer. Es el alumbramiento en el que el protagonista empieza a tener los conocimientos necesarios para la comprensión, un proceso que culmina en la última conversación que mantiene con Mari.



Imagen 10. Escenificación mediante la cueva y la antorcha del alumbramiento de Eneko.

Pero antes, la primera vez que ve a Mari, el futuro rey de Navarra se pone a rezar; es lo que hacen los cristianos ante lo absolutamente desconocido. No obstante, Mari le advierte que rezar no sirve de nada, al menos en el bosque. De esta manera, en la primera reunión que mantienen Eneko y Mari para tratar de obtener el cuerpo de su padre y el oro, la diosa le encomienda que traiga a los quebrantadores del bosque, refiriéndose a los Velasco. De alguna manera, Eneko consigue atraer a Velasco al seno de la existencia, y es allí cuando Mari se enfurece al verlos. Es muy elocuente que Velasco muera ahogado: el máximo transgresor de la foresta debe morir así, porque esa arboleda violada es la que nos proporciona el oxígeno.

Del mismo modo, se puede comprobar que el autor utiliza constantemente metáforas de esa índole. Otra muestra de ello es que en ese mencionado momento Mari se enfurece y Eneko comprende la magnitud del cambio. En ese mismo instante, los cimientos de la iglesia se tambalean y la madre de Eneko, retenida por ser musulmana, es liberada.

Además, el relato se sustenta desde la perspectiva de género: Eneko e Irati se necesitan mutuamente. Podemos observar que uno salva continuamente al otro, tanto en las lecciones de la vida como a la hora guerrear. En este sentido, Irati no se representa como una mujer sin capacidad de lucha, sino como una joven totalmente preparada para pelear hasta la muerte. Asimismo, si Eneko necesita de Irati para que lo guíe hacia la esencia, Irati necesita que Eneko comprenda dicha naturaleza, porque pronto se coronará como rey de Navarra, es decir, como rey del nuevo mundo, y urge que la civilización de dicho mundo entienda el ser.

Este tipo de estructuras narrativas tienen otra peculiaridad: cuando el neófito alcanza la madurez el guía muere, puesto que el protagonista ya no le necesita. De esa manera, cuando Eneko sabe todo lo que debe conocer para comprender la existencia, Irati se funde en el agua para nunca más volver.

No obstante, Eneko vivirá siempre junto a Irati porque, una vez coronado, denomina a la selva como Irati. Además, tras toda una vida, Eneko decide morir totalmente unido a la naturaleza, fusionándose con el agua del río que una vez lo hizo su perpetua amada, Irati. Aun habiendo vivido toda una vida en las creencias cristianas, a la hora de morir se libera de dicha atadura para reunirse con la esencia que siempre ha tenido presente. Hay que advertir, que esa escena final es un pequeño guiño a los cinéfilos más puristas, ya que solo la verían los que, a día

de hoy, todavía se quedan sentados viendo los créditos con devoción, pues no es hasta el mismo final cuando aparecerá Eneko introduciéndose en el río bajo la atenta mirada de su hijo. Frente a esta era de las redes sociales como TikTok o plataformas como Netflix, donde reina el consumo rápido y desmesurado de los audiovisuales, el final es una clara llamada al consumo pausado y sosegado de antaño, a la vuelta de la esencia.

## 5. Conclusiones

Las películas de este pequeño corpus otorgan un significado muy explícito a los bosques a través de matices diferentes. En ambos largometrajes se ponen en contraposición la foresta y la civilización. La arboleda simboliza una manera de vivir con una perspectiva positiva en contra de la preeminencia imponente. En *Errementari*, el matiz que se le da al bosque es ese espacio libre y seguro, ausente de prejuicios, donde todo el mundo tiene cabida. Es un universo donde el odio y el mal permanecen encerrados. En cambio, fuera de ese cosmos, impera la hostilidad y la malicia. Irati concibe la arboleda como un espacio ancestral, fuente de la vida, ya que es anterior al quebrantador humano. Es un significado heredado a lo largo de los siglos, donde el bosque es la imagen de la naturaleza misma, en contrapunto al desarrollo de las sociedades.

Por lo tanto, ambos largometrajes evitan otorgar un significado negativo a la foresta, muy arraigado en la religión cristiana. Esta investigación va en concordancia con la realizada por Zumalde y Castro de Paz sobre el uso del motivo forestal en la cinematografía vasca y gallega, en la que concluyen que el bosque es «un espacio incompatible y refractario a las formas de vida urbanita que le disputan hegemonía» (2022, p. 17).

Uno y otro filme llaman a adentrarse en el bosque con la intención de hacer un mundo mejor: entrar en el bosque para construir una sociedad mejor, sin exclusiones entre iguales y semejantes; entrar en el bosque para salvar el planeta que está a punto de morir por la transgresión del ser humano. Es un acto que debe empezar en cada uno mismo y, por ello, ambas creaciones artísticas nos muestran un proceso psicológico: Uxue consigue deshacerse de ese odio que llevaba dentro y Eneko adquiere la madurez moral y sentimental. Este tipo de historias tienen siempre una dificultad: cómo expresar el proceso interno a través de la expresión externa, es decir, cómo explicar el proceso psicológico a través de la cámara. Por consiguiente, las dos películas tienen peculiaridades formales muy específicas, y ambas muestran un proceso psicológico mediante una expresión externa. Se trata de un reto técnico en el que un movimiento interno debe ser representado a través de un movimiento externo. En este sentido, el bosque juega un papel primordial, ya que este proceso psicológico –el movimiento interno– se expresa a través de la penetración en la arboleda –el movimiento externo–.

Las dos películas dialogan entre sí para dilucidar los dos grandes problemas que atañen a la humanidad: la exclusión, a la que está abocado un mundo donde la riqueza cada vez se concentra en menos manos siendo los ricos más ricos y los pobres más pobres y, el terrible impacto ambiental, generado por la acción del ser humano. Vemos, pues, que el cine de fantasía es apropiado para tratar cuestiones transcendentales propios de la sociedad actual, y la alusión a la mitología no podría ser más conveniente, ya que el mito supone una enseñanza universal que se flexibiliza para adaptarse a diversas culturas y épocas (Yáñez Martínez, 2020). A través de las dos obras analizadas, el director Paul Urkijo Alijo apela a la responsabilidad social y medioambiental.

## Referencias

- Aranzubía, A.; Aguilar, S. y Castro-de-Paz, J.L. (2022). El cine fantástico de la Escuela Oficial de Cinematografía. Matheson, Bradbury y Sheekley en Monte Esquinza. *Arte, Individuo y Sociedad*, V. 34, n. 4, pp. 1335-1351. Doi: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.78592>
- Burguera, J.J. (2018). Cine de fantasía y cine fantástico. El destinador como fundamento de la dicotomía entre géneros. *Trama y fondo: revista de cultura*, n. 44, pp. 135-152.
- Cirlot, J.E. (1982). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona. <https://doi.org/10.1515/9783112320464-049>
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona. <https://doi.org/10.15581/009.19.31072>
- Campbell, J. (1990). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* ([trad.] Hernández, J. F) Fondo de Cultura Económica, México DF.
- Del Pozo Ortea, M. (2007). *Soldados de salamina: Terapias para después de una guerra*. University of Massachusetts, Massachusetts. [https://doi.org/10.1386/ijis.24.1.35\\_1](https://doi.org/10.1386/ijis.24.1.35_1)

- González Requena, J. (2007). El bosque, el sueño y el cine. en P. Poyato, (ed.), *Lo rural en el cine español*, Diputació de Córdova, Córdova, pp. 99-142.
- Leopold, A. (1949). *A Sand County almanac*. Oxford Univ. Press, New York.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de espuma.
- Rocci, R. (2004). Implicaciones éticas de narrativas yaganes y mapuches sobre las aves de los bosques templados de sudamérica austral. *Ornitología neotropical*, (15), 435-444.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2009). *Fantasia de aventuras: claves creativas en novela y cine*. Ariel, Barcelona.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica (2)*. Premia, México D.F.
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Ediciones Robinbook, Barcelona.
- Yáñez Martínez, M.B. (2020). La narrativa como recurso metodológico dinamizador del aprendizaje. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, (9), 13-26.
- Yáñez Velasco, M. (2018). El bosque literario. Genealogía de un paisaje simbólico», Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10803/462116>
- Zumalde Arregi, I. (2006). *La materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, Leioa.
- Zumalde, I. y Castro de Paz, J.L. (2022). La arboleda perdida. El bosque y el árbol en el cine vasco y gallego contemporáneos. *Quintana*, (22), 1-17. <https://doi.org/10.15304/quintana.21.7955>