

**El Juego de Perspectivas en *Vacas*
de Julio Medem:
el Uso de *Ostranie* para Definir la Sociedad Vasca**

Jessica Latham

El film *Vacas* (1992), dirigido por Julio Medem, desarrolla una historia de amor y conflicto social en un pueblo pequeñito del campo español, enfocándose en dos familias vascas en particular durante tres generaciones. Al empezar en 1875 durante una de las guerras civiles (carlistas) de España, Medem presenta el conflicto entre dos familias, las familias Mendiluze e Iriguibel—pero con el tiempo que pasa, nos damos cuenta de que las familias están tan interconectadas que las diferentes generaciones no pueden romper con las tradiciones del conflicto, ni separarse una familia de la otra. Esta imagen del mundo vasco que representa el director es parte de un gran movimiento de la formación y mantenimiento de una identidad única y separada de la identidad española castiza. Por eso, el director juega con la perspectiva de la cámara y con la trama para establecer una distancia entre el mundo real y el mundo que quiere representar—un ejemplo del *ostranie*, dispositivo que se hizo famoso por el formalista ruso Viktor Shklovsky. Basándose en la experiencia humana y el pasado vasco, el espectador usa las dos familias alegóricamente, y necesariamente emplea el *ostranie* en el proceso de formar una opinión sobre la situación en la cual se encuentra el país vasco actualmente.

Durante el periodo en que Julio Medem filmaba esta película, había un movimiento nacionalista vasco que buscaba ganar su autonomía de España. Este movimiento siempre ha basado su argumento en que

Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research, School of Humanities and Social Sciences, School of Languages, Cultures, and World Affairs, College of Charleston
Volume 11 (2012): 173-85

© 2012 by the College of Charleston, Charleston SC 29424, USA.

All rights to be retained by the author.

el país vasco es una comunidad única, unida por sus diferencias con el estado centralizado español. Ellos quieren proteger su cultura, su idioma, su identidad auténtica, y su historia. Pero todavía persiste la cuestión de la identidad vasca, ¿qué significa ser vasco? Esa pregunta es frecuentemente repetida por los directores que tienen el papel de dirigir las películas vascas. El debate sigue durante años de una manera tan consistente que Joseba Gabilondo describe este fenómeno como una caracterización de “an uncanny questioning of its own identity and existence which is not found in, for example, Basque literature and art. The question of whether Basque cinema has an identity or even exists is still dogged by controversy” (Gabilondo 264). Según Luis Martín-Estudillo, “el film [*Vacas*] explora sendas alternativas en la manera de imaginar el ser vasco” y es importante entender que hay una variedad de maneras por las cuales acercarnos hacia los logros del director (Martín-Estudillo 341).

Los cambios políticos durante el siglo XX en España—y particularmente la dictadura de Francisco Franco—han creado una situación en la cual las tradiciones y las culturas regionales han perdido su valor. Por eso, después de la muerte de Franco en 1975, las minorías culturales ahora tratan de redefinir su autonomía y su identidad colectiva para asumir el poder predestinado que han esperado durante un medio siglo. “Sin embargo, esta reescritura de los orígenes del nacionalismo y de los rasgos identitarios vascos huye de la idealización del mundo rural, y recrea una identidad nacional en conflicto consigo mismo, proponiendo, pues, una desidealización y recontextualización de dicho espacio mitificado. Las rivalidades entre las dos familias, entre los dos bandos, nos hablan alegóricamente de una sociedad enfrentada y en conflicto” (Egaña Etxeberria 4). El tema de la reconciliación necesaria en el film (entre familias, generaciones, el presente y el pasado, entre los vascos y España) también es una parte del desarrollo de la identidad vasca (Egaña Etxeberria 5). El conflicto es a la vez universal y particular. La gente ha tratado durante siglos de definir qué significa ser vasca, o qué significa ser de una minoría cultural cualquiera, pero todavía existe un debate respecto a las raíces culturales. “Medem ofrece en esta película una relectura en clave alegórica de la identidad nacional vasca, desmitificando algunos elementos, afirmando la necesidad de huir de dicha identidad tradicional, adoptando una actitud universalista, y

subrayando la necesidad de reconciliación interna de dicha colectividad” (Egaña Etxebarria 5). Aunque a veces es considerada ser la comunidad “más antigu[a] de Europa”—una comunidad que habla “un idioma que hasta ahora se mantiene como el único de su familia” (Douglass et al. 11)—el país vasco sufre una polarización interna: los que siguen la constitución Española y los que participan en ETA. La comunidad vasca también es afectada por las decisiones de varios gobiernos (no solamente España pero también Francia y la Unión Europea) cuando tratan de definir su identidad propia (Douglass et al. 13). “*Vacas*, with its *mise-en-scène* of civil war as the ‘return of the repressed’ and of history as a process of neurotic repetition, represents the preoccupations of the next decade. It has become, therefore, an iconic reflection of a more widespread desire to renegotiate the past” (Evans 138).

Respecto a esa cuestión de identidad y de la inferioridad de los vascos sentida a causa de la historia vasca y los cambios políticos de España, es relevante la teoría de Freud sobre *uncanny identity*. Esta teoría explica que el “uncanny identity is a negative identity, an othered identity that, in its negativity, returns to haunt the attempt to repress its being: ‘among instances of frightening things’” (Gabilondo 266). En cualquier sociedad en la que hay una situación de diglosia, por supuesto habrá dos lados, un lado que quiere reforzar la identidad y promoverla, y un lado que quiere reprimirla a causa de la necesidad de sentir unida con la lengua y cultura alta, reservando la lengua y cultura baja para la casa o dejándola totalmente. Es fácil identificar España como un país multicultural, pero su historia de opresión dictatorial en cuanto a las lenguas y culturas distintas dentro del país bajo el franquismo ha establecido esa opresión como lo normal y ha dado la impresión de que un país con una sola cultura y una sola lengua es lo más deseado o esperado. El tratamiento de la comunidad vasca durante los años dictatoriales es una de las bases posibles para este sentimiento del país vasco como el otro. Es posible decir que “[it is] the violent cycle of negation and resurgence that constitutes Basque cinema’s uncanny identity as a way of exploring the connection between subject formation and violence in Spain” (Gabilondo 267). Este argumento es relevante en dos maneras. Primero, Medem logra una representación muy visual y detallada de cómo el conflicto entre dos familias puede revelar las preocupaciones de una sociedad entera. La segunda manera

de representar este concepto es la presentación de cómo las guerras afectan las vidas rurales y las relaciones de la gente en una comunidad pequeña y además cómo es posible ser excluida de la política del país a causa de la separación creada por la distancia que existe entre y la sociedad vasca y el mundo exterior.

Para indagar en el primer enfoque de este argumento, es útil y casi imposible discutir la cultura vasca y esta película sin notar los deportes tradicionales y su papel no solamente en la película, sino en la cultura y la sociedad también. “Sport does not merely ‘reveal’ underlying social values, it is a major mode of their expression. Sport is not a ‘reflection’ of some postulated essence of society, but an integral part of society and one, moreover which may be used as a means of reflecting on society” (Urza 246). Los deportes no solamente son juegos para pasar el rato o para desarrollar las habilidades interpersonales para los niños, sino que también existen en otro nivel en que se destaca su relevancia a un discurso político. Durante siglos, los deportes fueron un modo de comunicación en que el orgullo de una sociedad o comunidad podía recibir más valor en la arena política. Desde los gladiadores, cuyos éxitos podían salvarles la vida y avanzarlos hacia una posición de poder e influencia, los ganadores han recibido prestigio y la posibilidad de ser una voz para la comunidad. En particular, “Basque sports derived from rural work were not motivated by some kind of sporting spirit or sports culture. Rather they were motivated, at least in part, by a deeply ingrained sense of challenge, opposition, and defiance, as well as the element of personal gain... for Basques, the important thing is to win. ‘Only in winning is one’s personality fulfilled and affirmed,’ and not necessarily one’s individual personality, but also that ‘of his clan, his caserío / farmstead, his family or his village” (Urza 246). Aunque esta película no incluye jai alai, probablemente el juego más conocido de la comunidad vasca, la mayoría de los conflictos en la película tienen que ver con las competencias entre las dos familias, entre los aizkolariak. Los aizkolariak siempre han existido en la cultura vasca. Empezaron con la necesidad de madera para las actividades cotidianas pero llegaron a formar una competencia en que la gente tuvo que demostrar una velocidad y resistencia increíbles. Por eso, la labor física de los aizkolariak ha llegado a ser un componente crucial para personas en las áreas rurales vascas. La elisión de jai alai y el enfoque

en los aizkolariak no es un accidente, sino algo bien planeado por Medem. Para estas comunidades pequeñas, el valor de una persona es definido por su capacidad de usar un hacha, algo que puede conceder prestigio (tal como ocurre con el hijo de Manuel), o que puede resultar en sentimientos tan negativos que llevan a una persona a un estado de locura (tal como ocurre con el tío de Peru). El uso de un deporte tan rural enfatiza el enlace entre los vascos y la tierra—una conexión crucial para el movimiento nacionalista originado en el pensamiento decimonónico de Sabino Arana.

Dentro del país vasco, ha habido desde el siglo XIX un grupo conservador que quería separarse del Estado español y que se identificaba con la protección de la vida rural, pura, y singular. Pero un problema era que nadie entendía exactamente lo que significaba ser vasco. Una gran parte de la llamada para la independencia nacionalista de los vascos empezó durante las guerras civiles carlistas del siglo XIX, en que los vascos perdieron sus privilegios. Sabino Arana, uno de los nacionalistas con influencia enorme desde el medio del siglo XIX, empezó una llamada para la investigación, la protección, y la cultivación de la lengua vasca como una manera de otra vez distinguirse de los españoles y de restablecer la sociedad a base de sus raíces tradicionales. Como dijo Arana, “one cannot merely see the Basque language as a beautiful language... it is the symbol of our race, and the safeguard of the piety and morality of our people” (Díez Medrano 78). También, enfrentando una ola de inmigración que presentó una amenaza a los beneficios del capitalismo que fueron tan esperados por los vascos que ya habían sufrido mucho en la lucha por la independencia, Arana empezó una campaña racial. “Arana presented his program for Basque independence as a struggle for the religious salvation of the Basque race. Salvation was to be won through complete isolation from other peoples, especially the Spaniards” (Díez Medrano 78). Para Arana, la posibilidad de regresar al prestigio y a la gloria del pasado fue crucial para una perspectiva tradicionalista y moral. Su meta no fue solamente realizar la independencia sino también replantear completamente los valores de la sociedad vasca entera con la unificación y la segregación de la sociedad vasca.

Para visitar la influencia del conflicto entre el país vasco y España y reconocer cómo las guerras han afectado a la gente, primero hay que

notar el lugar donde ocurren la mayoría de las escenas extrañas en *Vacas*. En la película, el bosque es el catalizador de toda la trama. Está en el bosque que la mayoría de las guerras ocurren, donde un amor secreto es cumplido, donde los niños aprenden la locura del mundo, y es el bosque el área que separa una familia de la otra y las dos familias del mundo exterior. Por eso, es insuficiente decir que el bosque representa la belleza del país vasco—además es un símbolo de la frontera entre el mundo bastante normal o esperado, y el mundo de Medem, que tiene el poder de crear o derrotar varias perspectivas sobre el país vasco y su conflicto interior. El mejor ejemplo del conflicto vasco es una de las escenas finales en que Peru está tratando de escapar de la guerra, y de los soldados. Enfrentándose con los vascos que luchan por la independencia en esta guerra, Peru tiene dos opciones. Él o puede declarar quién es realmente y juntarse con los soldados en la lucha y como una consecuencia protegerse a sí mismo y a Cristina, o puede hablar en inglés y aparentar ser un americano.

Aunque parece una diferencia pequeña, realmente revela mucho sobre la historia vasca— algo que es necesario investigar antes de interpretar el bosque como un símbolo de una visión pluralista de identidad vasca. El rechazo de su cultura nativa, su lengua materna, y su identidad del pasado rompe con todas las esperanzas de Arana, con los tradicionalistas, y con los nacionalistas. Además, esta traición en el lugar más sagrado de los vascos, en el bosque, en la tierra que representa el alma de los vascos, significa que en vez de ser el bosque un lugar sagrado y misterioso como ha estado en su niñez, el bosque llega a ser un lugar de muerte, de desesperación, y de miedo. Aunque los soldados no matan a Peru, es necesario que él huya porque se ha renegado el derecho de quedarse allí. Nadie sabe si Peru y Cristina tienen éxito cuando termina la película, porque al fin y al cabo este éxito dependerá totalmente de la misericordia del bosque y de la tierra.

Hay muchas escenas en que Medem rompe con las normas—él juega con la perspectiva para que los espectadores entiendan bien lo que quiere él como director. Pero hay dos escenas específicas que ejemplifican el *ostranie* de Shklovsky y su relevancia a la identidad vasca. La primera de esas escenas ocurre casi al principio del film. Esa escena toma lugar después de la guerra cuando Manuel Iriguibel se escapa del vagón de muertos. El gatea por la tierra, tratando de escaparse

con una pierna rota, sin ropa y con sangre de otros en todas partes. Hay un primer plano que se enfoca en la cara de él cuando oímos un sonido diegético, el sonido de cencerros. Al oírlo, Manuel se levanta la cabeza y hay una serie de cortes que yuxtapone las caras de la vaca y la del hombre en primer plano. El director emplea ángulo bajo con la cara de la vaca blanca y ángulo alto con la cara del hombre en la tierra, creando una distancia entre el hombre y el animal, poniendo la vaca en control del destino de Manuel y haciendo que Manuel no tiene ninguna otra opción que aceptar la decisión de la vaca en este momento de su desesperación. Después hay la entrada de sonido no diegético, una música dramática que es seguida por un *zoom* hacia el ojo de la vaca en primerísimo plano y la entrada del sonido del zumbido de moscas que hay en el ojo de la vaca. Después, un fundido que resulta en un círculo pequeño de la escena que viene, que se hace más grande cuando anda por el plano con el sonido de los zumbidos de las moscas. Cuando la escena llena el plano, nos damos cuenta de que treinta años ya han pasado desde la escena anterior, y que ahora miramos desde la perspectiva de una vaca que mira a Manuel Iriguibel.

La segunda escena importante en *Vacas* es casi al final de la película durante la guerra en el bosque. Intercalada entre escenas con hombres muriendo, una vaca blanca que parece ser la misma vaca que aparece al principio del film anda por el bosque. Es un plano americano y plano de travelling de ángulo bajo con el sonido de cencerros. Después hay un corte a una escena con hombres y otro en que volvemos a ver la vaca, pero esta vez, la mitad inferior, desde más o menos la “cintura” de la vaca a los pies, otra vez con un plano de travelling y en ángulo bajo. Los cortes entre la vaca y los hombres peleando siguen hasta que vemos la vaca blanca enfrentada por un caballo de un soldado que ha perdido su jinete. Estos dos animales se miran el uno al otro con interés y casi desafío. Después de unos cortes de los dos animales, el caballo relincha y después la vaca se va por el bosque y nunca más es visible. Al contrario, el caballo regresa a la guerra y sigue siendo el vehículo del escape de Peru y Cristina.

Para empezar con un análisis de esas escenas, primero, hay que entender y tener en cuenta el ostranie de Shklovsky. Como un escritor notable del formalismo ruso, Shklovsky formó parte de un movimiento afectado por la revolución de octubre y los gobiernos y

líderes que siguieron la revolución. Los autores que pertenecían a este movimiento tuvieron el papel de redefinir su mundo y realidad. “Los principales enfoques en boga eran: a) el biográfico, que interpretaba el texto en términos de la vida de su autor, b) el socio-histórico, que reducía la obra de arte a un reflejo de las ideas vigentes en el momento de su creación y c) el filosófico, que empleaba la literatura como ejemplificación del sistema filosófico del intérprete” (“El formalismo ruso” 29). El formalismo ruso fue formado por los intelectuales rusos que se enfocaban no solamente en la teoría literaria contemporánea sino también en cómo definir los rasgos diferentes de todos los estilos que existían (Altamiranda 29). “No debe darse por supuesto que la nueva escuela rechazó toda la herencia de la erudición rusa... Los formalistas, como fueron llamados los proponentes de este nuevo sistema de estudios literarios, rechazaron más que nada la excesiva tendencia a la inercia” (Altamiranda 30). Los formalistas querían distinguir la prosa de la poesía, en cuanto al lenguaje y las imágenes, pero nadie sabía cómo hacerlo.

En 1917, Shklovsky fue el primer formalista que intentó definir la diferencia que fue tan esperada por los formalistas con su artículo llamada “El arte como procedimiento.” En este artículo, él “propone una teoría sobre los métodos que debe seguir la investigación literaria e introduce algunas de las cuestiones fundamentales que abordó la teoría formalista... Shklovsky fue, en casi todos los casos, el primero en definir los problemas y en señalar la dirección que debía seguirse para resolverlos” (Altamiranda 36). Por lo tanto, “Shklovsky notó además, que las imágenes son comunes tanto a la lengua prosaica o cotidiana como a la poética. Por lo tanto, la imagen no podía considerarse como rasgo caracterizador y exclusivo del arte verbal. Esta observación debilitaba notoriamente la concepción simbolista según la cual el arte es, ante todo, creador de símbolos, ya que esta capacidad estaría enraizada en los constituyentes de la lengua práctica” (Altamiranda 37). Esta opinión chocante estableció la fundación del movimiento con el cual Shklovsky iba a romper con todas las normas literarias de sus contemporáneos.

Para Shklovsky, el propósito del arte es el de restablecer la sensación a la vida. Él quería “desautomatizar” la manera por la cual la gente percibía el mundo, quería distorsionar e interrumpir con el

proceso de “automatización” de una manera en que los lectores fueran forzados de ver el mundo desde nuevas perspectivas. El dispositivo de *ostranie* de Shklovsky funciona para crear una división entre las emociones y las percepciones de los lectores en dos partes iguales, lo familiar vs. lo extraño. El dispositivo entonces contamina las dos secciones por permitir que un poco de lo extraño mezcle con lo familiar o viceversa (Robinson 99). Efectivamente, “when we feel somatically integrated with the community, when we feel other people’s regulatory feelings, we feel connected to reality, grounded in collectively defined reality; but that groundedness can become over familiar, anesthetic, numbingly conventionalized and the resulting depletion of felt connection with collective reality can depersonalize us, flip us over into numb depersonalization” (Robinson 99-100) y por eso, el *ostranie* es crucial para que la gente pueda sentir el mundo otra vez y para que no viva de una manera entumecida. “By making things strange, the artist does not simply displace them from an everyday context into an artistic framework; he also helps to return sensation and life itself, to reinvent the world, to experience it anew. Estrangement is what makes art artistic, but by the same token, it makes everyday life lively, or worth living” (Boym 515). Este concepto es la raíz de todo el argumento de Shklovsky y los defensores del formalismo ruso. El primer paso en construir un mundo literario es identificar el rasgo caracterizador y empezar a destruirlo. El proceso de elevar el nivel de conciencia del lector aumenta la arduidad y la duración de la percepción de los lectores, para que puedan implementar sus propios pensamientos y para arrobar la imaginación (Altamiranda 37). El propósito de Shklovsky es implementar un objeto o una concepción cotidiana y emplear “el procedimiento de la forma dificultada (o forma obstruyente), definida como ‘aquella en que el camino hacia lo denotado no es directo, sino difícil y tortuoso’” (Altamiranda 38). Según la opinión de Shklovsky, el arte debe ser insólito, chocante, chillante, e incomodo.

La manera de que Medem trata de implementar el concepto de *ostranie* se puede ver en el tono del film. Durante toda la trama, a través de retratar las conversaciones y dificultades de las dos familias, “Medem subverts the conventions of the family saga by replacing the human subjectivity of conventional melodrama and historical epics with a diffidence about life and death that is expressed through the

disinterested gaze of three generations of cows” (Stone 162). Esta manera de juzgar y castigar tres generaciones desde la perspectiva primitiva de unas vacas crea que los lectores tengan “a detached, ironic perspective on all the incest, adultery and rivalry that occurs and recurs in the bleak, human drama” (Stone 162). En todas las películas creadas en el pasado, el público ha aprendido que es necesario sentir algo para las personas que tratan de representar la vida cotidiana o inventada. Pero ahora, con *Vacas*, Medem desafía al público no sentir nada, solamente observar sin una crítica ni opinión. Esta falta de las emociones humanas típicas del pasado ha roto las normas y crea una sensación de paranoia o desmayo. Ahora, la gente no entiende cómo debe sentir o cómo debe interpretar el film—y por eso ha caído en un hueco en que el público tiene que resurgir e interpretar el mundo de nuevo.

La primera escena con la vaca blanca sirve para señalar al público que esta película no es como las demás. La escena y la forma fílmica sirven para identificar a la vaca como un semidiós, con el poder de salvar al hombre. El ángulo bajo representa la vaca en una posición de poder respecto al hombre que gatea en la tierra. “In Medem’s mise-en-scene, the Third Carlist war has become a symbolic ‘womb,’ a gruesome, Goya-esque, construction of dead male bodies. And the symbolic midwife to this perverse rebirth is the mysterious cow that reappears over the next sixty-one years of the film narrative” (Evans 129). La vaca, que representa la naturaleza, toma el papel de una mujer y le da vida y propósito al hombre. “As Manuel looks guiltily up at the cow (whose bell tolls for him) their exchanged gaze circumscribes the field of the gaze to which Manuel will be confined. It is through this cow’s eye that the narrative is transported forward thirty years and Manuel is ‘reborn’ as a disturbed painter and photographer” (Evans 129). También se puede decir que la vaca representa la vida y la cultura vascas porque es ella quien transporta al hombre a su hogar y que además transporta al público al futuro. Las vacas son representadas por toda la película como una parte crucial y vital de la vida vasca. Toda la trama de la película gira en torno a la vaca, las investigaciones de los niños, los retratos de Manuel Iriguibel I, y la seguridad y el éxito de la familia. En ese pueblo, la vaca representa la vida diaria y tradicional.

Esta escena es un ejemplo de *ostranie* en que Medem juega con la

perspectiva de la cámara, y juega con las normas de la vida que son esperadas por la gente. La imagen de una vaca como una salvadora o como una madre de la humanidad no es una visión tradicional. Por supuesto representa la naturaleza sin problema, pero la decisión de Medem para usar la vaca como un modo de transporte entre tiempo y espacio, crea una situación en que el público no sabe quién está mirando a quién. No sabemos si la genta mira y usa la vaca de una manera normal o si la vaca mira a la gente y la película se nos presenta desde su perspectiva—enfaticando cómo son manipuladas las vidas de la gente. Al fin de la película cuando los espectadores se dan cuenta de que todos los retratos del viejo son representaciones de las vidas y las experiencias de personas, y no de vacas, esto crea un poco de confusión o duda porque no es simple interpretar el extenso del poder de la vaca en la mente de una persona que es considerada ser un loco. ¿Es loco él, o mira de una manera totalmente diferente e innovadora?

La última escena con la vaca blanca sirve para crear un contraste con la primera escena. En esta escena, la vaca blanca otra vez representa la comunidad vasca y sus tradiciones. Pero, lo más interesante es que en esta escena, el caballo gana en vez de la vaca. En otras escenas la vaca ha sido una representación del mundo exterior al pueblito vasco y sigue con ese papel en esta escena. La confrontación entre la vaca tradicional y el caballo moderno hace que el público piense—tiene la opción de interpretar este contacto como solamente animales corriendo por el bosque, o puede ser que hay algo más aquí. El triunfo del caballo en vez de la vaca y la subsiguiente huida de Peru y Cristina fuera de la comunidad con el caballo como modo de transporte, representa la guerra interna del país vasco para aceptar la modernidad y cultura españolas o quedarse con las tradiciones propias y seguir siendo aislados. “Precepts of Basque nationalism are therefore subverted in *Vacas*: most characters wish for nothing more than to escape the supposed idyll of the Basque Country, though those who do are fated to return and suffer the consequences of inescapable roots and blood ties” (Stone 165). El juego de perspectivas en esta escena indica que la decisión de la gente no es propia, es predeterminada por la interacción de la vaca y el caballo en la película. Desde este momento, se sabe que la historia no va a repetirse en esa generación. Aunque anteriormente había un vasco cobarde en la guerra que sabía cómo usar el hacha,

ahora el nieto de este cobarde no sabe cómo usar el hacha, no es cobarde y realmente ahora no es vasco. A través del acto de dejar la tradición e incluso la lengua con su uso del inglés, el director revela una imagen chocante de un país que está muriendo porque los jóvenes lo abandonan. “It is a ludicrous, fairy-tale ending to a film that so consistently undermines stereotypes and genre conventions. But it is also one last assault on logic from a directory who aims to parody definitions and those who would impose them” (Stone 166).

“Instead of a society that is traditionally presented as oppressed and belittled by exterior forces, *Vacas* presents the Basque people as a race that, in petty rivalries, civil war and incest, has consumed itself from within” (Stone 162-63), algo que Medem quiere enfatizar con esta película. Otra vez, él emplea este concepto con el ostranie, por mezclar la realidad con un mundo imaginario para que todo sea chocante para la gente que vea *Vacas*. El argumento principal de los nacionalistas vascos es que su tierra, su idioma, su cultura y su historia son tan diferentes que no es posible someterse al Estado español. Mientras es importante que todos los actos extraños pasan en el bosque que representa el mundo vasco único, el uso de ostranie por Medem crea que los espectadores no tengan ninguna otra opción que mirar esta película sin la misma perspectiva con la que han mirado otras películas. Medem rompe con las normas para que la gente tenga la oportunidad de apreciar lo que la película revela, mirándola sin prejuicios. El ostranie de esta película indica que tienen el poder la tierra y las tradiciones del país vasco, no la gente. Por eso, cuando las tradiciones no son seguidas por la gente, la comunidad pierde su fundación, su base, como ha pasado con Peru. Él ha perdido su cultura y por eso la tierra lo ha rechazado. Por la eliminación de los humanos en el proceso de determinar el futuro, Medem ha creado una ilusión de que ha eliminado su propia posición política para que la gente pueda decidir para sí mismos.

Obras Citadas

Altamiranda, Daniel. “El formalismo ruso.” *Teorías literarias I: Enfoques desde el lenguaje*. Buenos Aires: Hernandarias, 2001. 29-72. Impreso.

- Boym, Svetlana. "Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky." *Poetics Today* 17.4 (1996): 511-30. *JSTOR*. Duke UP. Web. 21 Nov. 2011.
- Díez Medrano, Juan. *Divided Nations: Class, Politics, and Nationalism in the Basque Country and Catalonia*. Ithaca: Cornell UP, 1995. Impreso.
- Douglass, William A., Carmelo Urza, Linda White, y Joseba Zulaika. "Introducción." *Basque Cultural Studies*. Reno: Basque Studies Program.10-18. Impreso.
- Egaña Etxeberria, Ibon. "La Memoria Como Idetidad En El Cine De Julio Medem: Vacas Y Los Amantes Del Círculo Polar." *Universidad Del País Vasco*: 1-9. *JSTOR*. Web. 21 Nov. 2011.
- Evans, Jo. "Foundational Myths, Repressed Maternal Metaphors, and Desengaño: Iconography in *Vacas* (1992)." *Hispanic Research Journal* 2nd ser. 10 (2009): 122-40. *JSTOR*. Web. 21 Nov. 2011.
- Gabilondo, Joseba. "Uncanny Identity: Violence, Gaze, and Desire in Contemporary Basque Cinema." *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2003. 262-71. Impreso.
- Martin-Estudillo, Luis. "El Hacha en la sangre: Nacionalismo y masculinidad en *Vacas*, de Julio Medem." *Journal of Spanish Cultural Studies* 3rd ser. 8 (2007): 341-55. *JSTOR*. Web. 21 Nov. 2011.
- Robinson, Douglas. "Shklovsky's Modernist Poetics." *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2008. 79-132. Impreso.
- Stone, Rob. *Spanish Cinema*. Harlow; London; New York: Pearson, 2002. Impreso.
- Urza, Carmelo. "Basque Sports: The Traditional and the New." *Basque Cultural Studies*. Ed. Douglass et al. Reno: Basque Studies Program, U of Nevada, Reno.245-64. Impreso.
- Vacas*. Dir. Julio Medem. 1992. DVD.