Acta Universitatis Wratislaviensis No 3940
ESTUDIOS HISPÁNICOS XXVII ▪ Wrocław 2019
DOI 10.19195/2084-2546.27.9

MAGDALENA ANNA GAJEWSKA
ORCID: 0000-0001-7126-9179
Uniwersytet Warszawski
Correo: m.a.gajewska@protonmail.com

Las brujas y la mitología vasca en *El guardián invisible* de Fernando González Molina: de la tradición oral al lenguaje cinematográfico

Palabras clave: brujería — cine vasco — mitología vasca — reinterpretación de la cultura tradicional vasca.

Las tentativas de entender el material fílmico en categorías lingüísticas han estado presentes en la reflexión teórica sobre el séptimo arte desde su nacimiento[1]. A pesar de ello, en el círculo académico existe una crítica a los intentos de aplicar en el estudio sobre el cine los métodos propios de la lingüística, e incluso a veces se cuestiona la existencia de algo que se podría llamar lenguaje de cine[2]. No obstante, sin duda alguna, la obra fílmica podemos tratarla como un comunicado que se transmite a través de una serie de recursos visuales y sonoros. En presente artículo estos recursos los vamos a entender —según Iuri Lotman— como lenguaje cinematográfico siempre y cuando tengan una alternativa y por eso aparezcan en relación con un significado determinado. A ello se suma la condición de que tanto el uso de estos recursos como la renuncia de usarlos sean ordenados de un modo posible de percibir por los espectadores[3]. En las siguientes páginas vamos a investigar cómo se transforma la tradición oral de la mitología vasca y del cuento folcló-

[1] W. Osadnik, *Lingwistyka i filmoznawstwo: krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Katowice, Uniwersytet Śląski, 1986, p. 10.
[2] *Ibidem*, p. 100.
[3] J. Łotman, *Semiotyka filmu*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1983, p. 87.

© for this edition by CNS

rico de brujas[4] al lenguaje cinematográfico en la película *El guardián invisible* de Fernando González Molina.

El estudio va a basarse en un análisis antropológico-morfológico[5], o sea, la propuesta metodológica de Seweryn Kuśmierczyk que consiste en la búsqueda de los significados revelados por el uso —en determinados momentos del filme— de los medios de expresión concretos, que además se vinculan a los planos analíticos que nos interesan. En otras palabras, su objetivo es construir la interpretación de la obra fílmica refiriéndose a sus aspectos formales, los cuales vamos a estudiar teniendo en cuenta cuatro unidades que Kuśmierczyk sugiere considerar en el proceso analítico: el contenido y la forma, el tiempo y el espacio, la imagen y el sonido, y, por último, el protagonista con su vida interior y las referencias a la realidad sociocultural fuera del mundo representado[6].

El guardián invisible es una adaptación de la novela homónima de Dolores Redondo, que forma parte de la *Trilogía del Baztán*. Su argumento cuenta la historia de una investigación de asesinatos en serie, cuyas víctimas son adolescentes y jóvenes secuestradas en la zona norte de Navarra. La investigación la encabeza una inspectora talentosa, Amaia Salazar, enviada a Elizondo, una población donde aparece el último cadáver, de la que la protagonista es originaria y de donde ha intentado huir toda su vida. En Elizondo tiene que enfrentarse tanto con las derivaciones complejas del caso, como con sus recuerdos de una infancia difícil.

El pueblo está fuertemente marcado por la presencia de brujería, supersticiones y seres de las leyendas del Norte. Los habitantes consideran las criaturas provenientes de la mitología coexistentes en su mismo mundo e incluso creen en una —no siempre beneficiosa— influencia en su propia realidad. Los tonos grises y azulados puestos al mundo representado en el proceso de corrección del color, nos hacen percibir Elizondo y sus alrededores como un lugar extraño, inaccesible e inquietante, que esconde un misterio. Por otro lado, ese ambiente perturbador corresponde a las emociones que despierta el pueblo en Amaia. Sin embargo, la oscuridad y el frío de la imagen contrastan con las escenas rodadas en los interiores de la casa de una tía de Amaia, con sus colores y luz cálida, que se vinculan a la función de hogar idílico: el único espacio donde la protagonista se siente segura y acobijada.

La localidad parece un lugar sumergido en una realidad distinta, en algunas ocasiones como si estuviera fuera del tiempo lineal. La parte esencial de la

[4] Me refiero a los relatos recogidos en: J.M. Barandiarán, "Sorguin, Belaguile, Brujas", *Munibe Ciencias Naturales*, 1–2, 1974, pp. 63–66; J.M. Barandiarán *Mitología vasca*, Donostia, Txertoa, 2014; J. Garmendia Larrañaga, *Apariciones, brujas y gentiles: Mitos y leyendas de los vascos*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2007; J. M. Satrústegui, "Personajes populares relacionados con la brujería en Navarra", *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 5, 1970, pp. 183–230.

[5] S. Kuśmierczyk, "Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza", en: S. Kuśmierczyk (ed.), *Antropologia postaci w dziele filmowym*, Warszawa, Czuły Barbarzyńca, 2015, pp. 15–16.

[6] *Ibidem*, pp. 17–19.

© for this edition by CNS

trama se desarrolla en seis días, número que, dicho sea de paso, como múltiplo de tres, es un número básico en el pensamiento mágico[7]. El transcurro de los sucesos relacionados con la investigación se entrecruza con los recuerdos de la infancia de Amaia, provenientes de su casa familiar y de Mantecados Salazar, un obrador en el que se produce repostería tradicional y que pertenece a la familia desde muchas generaciones. En el plano contemporáneo el obrador es igual que en las retrospectivas, aunque se emplean otros recursos visuales para presentarlo (a lo que vamos a volver más adelante). De este modo se crea la imagen del obrador como un espacio que no cambia, como si fuera eterno.

Lo que llama la atención en cuanto a la representación del tiempo es el uso de recursos que sugieren que entre los recuerdos de Amaia y los acontecimientos contemporáneos pasó más tiempo de lo que el espectador podría deducir de su edad. Por la vestimenta, caracterización y música, es decir, el empleo del bolero "Espérame en el cielo" de Antonio Machín, tenemos la impresión de que las retrospectivas se ambientan en los años 50 o 60 del siglo XX. A estos anacronismos en el modo de representar el tiempo podemos añadir la coexistencia de los protagonistas con las criaturas míticas y varias alusiones al tiempo mitológico. Todos estos elementos nos permiten interpretar el tiempo-espacio del mundo representado en categorías más universales.

La distancia entre el recuerdo y la actualidad de la protagonista se expresa asimismo en los efectos del sonido y de la imagen. Mientras que en el plano contemporáneo, como ya hemos mencionado, visualmente prevalecen los colores gris y azul y la luz fría, auditivamente, se destaca por el sonido de lluvia que aumenta la intensidad en los momentos clave, sobre todo los marcados por la presencia de fuerzas sobrenaturales. La lluvia simboliza la dificultad que tiene la protagonista para reconocer la voz de su intuición y ver claramente las conexiones entre sus observaciones, las pruebas y las declaraciones de los testigos. Cuando Amaia afronta sus propios fantasmas y miedo a encontrar a su madre, supuestamente bruja, por fin deja de llover, la protagonista descubre quién es el asesino y gracias a la ayuda de un personaje mítico, Basajaun, lo detiene antes de que cometa otro crimen. Desde esta perspectiva la lluvia representa el encanto que tapa los sentidos de la inspectora y no le deja avanzar hasta hacer frente a las fuerzas del mal.

Si hablamos de la lluvia, en general se puede decir que el agua aparece en una variedad de formas: los cuerpos de las víctimas siempre aparecen a la orilla de un torrente, la casa de la tía está situada justo al lado de un canal, Amaia, cuando aparece sola, se presenta en un puente o una bañera llena del agua. Los ejemplos se podrían multiplicar. Sin embargo, uno de los momentos clave que se relaciona con el uso de magia, precedido de una escena en la que Amaia por susto suelta un vaso de agua, que cae al suelo sin romperse ni

[7] M. Oesterreicher-Mollwo, *Leksykon symboli*, Warszawa, Rok Corporation, 1992, pp. 165–166; P. Kowalski, *Kultura magiczna: omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa, 2007, p. 282; A. Ortiz Osés, *Los mitos vascos: aproximación hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2007, p. 75.

© for this edition by CNS

derramar ni una gota, arroja luz sobre la función del agua dentro del mundo representado. Es una manera de sugerir el carácter mediador entre el mundo físico y el inframundo al que tradicionalmente se atribuye esta sustancia[8], lo que nos permite interpretarla como medio para manifestar lo sobrenatural.

El murmullo de la lluvia que acompaña constantemente a la protagonista contrasta tanto con el sol y los sonidos de la calle que se oyen durante las llamadas de Amaia a su amigo extranjero, pero sobre todo con la forma de representar su recuerdo. Las secuencias que muestran sus vivencias del pasado están llenas de luz dorada, la nitidez de la imagen también cambia: las líneas pierden la agudeza lo que, junto con el gorjeo de los pájaros que aparece en el fondo, constituye un conjunto convencional de recursos empleados para crear el ambiente paradisíaco. En este caso, la representación idílica conseguida a través de los medios formales resulta opuesta al contenido, es decir, la historia de las experiencias traumáticas de violencia de la madre de Amaia, que incluso intentó matar a su hija.

Aunque a la madre de Amaia la conocemos casi solo por las retrospectivas en las que aparece como una mujer que maltrata a una de sus hijas, la película deja huellas muy claras que permiten considerarla bruja. La identificamos de esta manera no por las actividades estereotípicamente brujescas, sino por los objetos que usa. El más importante es la nuez, a la que se inscribe la posibilidad de influencia mágica a otras personas. Como dice la tía de Amaia, las nueces son portadoras de la maldición de la bruja o del brujo y simbolizan el poder que le impiden a la mente de la persona que se las coma. El motivo de la nuez vuelve a aparecer en desarrollo del argumento. Además, es el primer vínculo que revela la participación de fuerzas malignas en los asesinatos de las chicas.

En el plano contemporáneo su presencia se marca por los animales: un coipo y un perro. El primero aparece solo una vez, en una escena en la que los policías están registrando los alrededores del lugar del crimen. Al principio a uno de los funcionarios le parece una persona, lo que resulta raro, considerando el hecho de que se trata de un roedor que mide medio metro aproximadamente. Aunque todo lo sobrenatural se presenta en la película de la forma más sutil e indirecta posible y no encontramos ninguna referencia explícita a la posibilidad de adoptar por las brujas formas de animales, esta escena nos comunica su habilidad de encarnarse en un animal o por lo menos actuar a través de él[9]. En general, en la película los animales los podemos identificar como espías de una bruja cuando vienen a vigilar a Amaia cuando realiza su trabajo o como una amenaza en la escena en la que vemos un perro

[8] M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, Madrid, 1981, pp. 78–81; V. Strang, "Common Senses. Water, Sensory Experience and the Generation of Meaning", *Journal of Material Culture*, 10 (1), 2005, pp. 92–120, especialmente p. 105.

[9] La interpretación que une los animales con los brujos o brujas parece ser justificada tanto más que en los cuerpos de las chicas asesinadas aparece una mezcla de varios animales, salvajes y domésticos.

© for this edition by CNS

muerto. No obstante, sugerir la presencia de fuerzas malignas a través de unos atributos en vez de enseñar la bruja o el brujo en acción aumenta la sensación de misterio, incertidumbre e inquietud.

Tanto el uso mágico de las nueces como el motivo del animal como una encarnación del brujo o bruja no es pura imaginación de la autora de la novela ni del director del filme. Estos elementos están presentes en los relatos orales recogidos por los antropólogos en la zona de Navarra y País Vasco[10] y aparecen asimismo en los escritos basados en las declaraciones de los acusados y de los testigos en los procesos por brujería en estos territorios[11]. Otros atributos que aparecen en la película son muy fragmentarios. Entre ellos encontramos al diablo como el motor de los sucesos terribles en el valle, de lo que nos enteramos cuando la tía echa las cartas para obtener respuestas a las preguntas de Amaia acerca de los asesinatos. Asimismo, aparece el motivo de infanticidio antes mencionado y el componente del canibalismo expresado tanto en el relato del médico sobre el ataque de la madre de Amaia a la enfermera, cuyos trozos de carne ha tragado, como en la escena de recuerdo de Amaia en la que la madre le deja una nuez, diciendo "No tengas miedo de ama, pequeña zorra, hoy no te voy a comer".

Son elementos que según los investigadores no formaban parte de las prácticas en aquella zona, ya que la brujería carecía de carácter diabólico. Fueron los funcionarios de la Inquisición los que llevaron allí el concepto de bruja y brujo como miembros de un tipo de secta y participantes de los aquelarres[12]. Parece que "hechicería" o "curanderismo" sería una denominación mejor para lo que realmente se practicaba en aquellas tierras, ya que la actividad de las personas que se ocupaban de la magia se limitaba sobre todo a la magia amorosa y de fertilidad o a curar a los enfermos[13]. Sin embargo, la imagen de la brujería vasca que ha impregnado la imaginación actual y la cultura popular contemporánea se nutre en mayor grado del conjunto imaginativo representado en la documentación de la Inquisición.

Sin duda alguna, a la madre de Amaia la caracterizan asimismo unos atributos individuales, que nos posibilitan reconocer a Víctor, su yerno, como el ejecutante de su voluntad de asesinar a las chicas. Uno de estos atributos es el rodillo. Por primera vez aparece en una retrospectiva que relata el intento de matar a Amaia.

---

[10] J.M. Barandiarán, *Brujería y brujas*, Donostia, Txertoa, 2008, pp. 32–47; J. Garmendia Larrañaga, *Apariciones, brujas y gentiles: Mitos y leyendas de los vascos*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2007.

[11] J. Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 257, pp. 333–335.

[12] L. Coronas Tejada, "Brujos y hechiceros: dos actitudes", en: M.D. Martínez San Pedro (coord.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 239–248; E. Lara Alberola, "Los ejemplos sobre brujería en las relaciones del Auto de Fe de Logroño de 1610 editadas por Mongastón y Varesio: estudio comparativo", *Revista de Humanidades*, 30, 2017, pp. 43–74; J. Paul Arzak, "El aquelarre, una invención afortunada", *Gerónimo de Uztariz*, 23–24, 2008, pp. 9–40; I. Reguera, "La brujería vasca en la Edad Moderna: aquelarres, hechicería, curanderismo", *Revista internacional de los estudios vascos*, 9, 2012, pp. 240–283.

[13] I. Reguera, *op. cit*., pp. 240–283.

© for this edition by CNS

Después, está presente en la escena decisiva, en la que Víctor pretende quitarle la vida a la protagonista con este utensilio. Otro atributo es la canción mencionada anteriormente, que vuelve a sonar al abrirse esta escena. Sin embargo, la trama nos proporciona también una justificación racional, desde el punto de vista de la moralidad de Víctor, de sus motivos para matar a las jóvenes y dejar sus cuerpos cada vez en la misma posición, pero aun siendo así, el componente de magia y misterio sigue presente y algunas cuestiones quedan irresueltas.

En todo caso, el paralelismo entre los hechos de Víctor y su suegra es una referencia al convencimiento popular que las brujas intentan animar a otras personas a ejercer su oficio[14]. Antiguamente se creía incluso en la existencia de generaciones de brujos y brujas provenientes de la misma familia[15]. El reflejo de esta creencia lo encontramos en la técnica particular en la que Amaia trabaja el caso: la inspectora usa su intuición y se deja llevar por el instinto. Otro ejemplo lo encontramos en una de las escenas rodadas en la oficina del obrador. Cuando al hablar con su hermana, su cara aparece a la misma altura y justo al lado del retrato de antigua dueña de la empresa familiar, su madre. Su hermana mayor, la propietaria actual, está en frente del retrato de su mentora, en el sitio que le permite mirar el rostro de la que considera digna de imitar. Amaia, en cambio, el retrato lo tiene detrás, no lo ve (ni lo querría ver), lo que simboliza su deseo de desvincularse de ella y olvidarla. Al mismo tiempo, poner las dos caras juntas nos comunica una semejanza entre ellas, que puede aludir a las habilidades parasicológicas bien desarrolladas de ambas, a pesar de que cada una las aproveche de otra forma.

No obstante, a pesar de estas habilidades, la postura de la protagonista, sobre todo al principio, es más bien racional y escéptica. Mientras sigue dirigiéndose por la razón, la investigación no avanza. La tía y el amigo extranjero son los que animan a Amaia a confiar en su instinto. La tía, a diferencia de Amaia, no duda de la presencia de magia, genios y seres mitológicos en la vida cotidiana del pueblo. Es más: recurre a adivinación con cartas para ayudar a Amaia entender el elemento sobrenatural de los asesinatos. La manera de construir este personaje, en oposición a la madre de Amaia, como una anciana afable y cariñosa, da impresión de un prototipo del hada madrina. La tía, cuando era joven, tuvo una experiencia de encuentro con Basajaun, un personaje mítico, tradicionalmente identificado como el señor de bosque y genio protector de los rebaños[16]. El hecho de relacionar por los medios de comunicación a esta criatura con el asesino despierta la indignación de la tía: ponerle el nombre de Basajaun a un criminal es, como dice, "contra la naturaleza". A pesar de que la tía esté arraigada en las creencias tradicionales, además de contar sobre el personaje, le entrega a Amaia y su marido un ejemplar de *Diccionario*

[14] L. Coronas Tejada, *op. cit*., pp. 239–248.

[15] *Ibidem*, p. 241.

[16] J.M. Barandiarán, *Diccionario ilustrado de Mitología Vasca y algunas de sus fuentes*, *Obras Completas*, vol. I, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1972, pp. 57–58; J.M. Barandiarán, *Mitología vasca*…, p. 77.

© for this edition by CNS

Ilustrado de Mitología Vasca de Barandiarán[17], como si quisiera de esta forma reafirmar buen carácter del genio y aumentar su veracidad.

Aunque todas las secuencias con Basajaun representan este personaje como una sombra o contorno del cuerpo que se borra en la oscuridad de fotograma, su imagen corresponde a la de los relatos tradicionales, en los cuales se presenta como un ser de forma humana, alto, fuerte y cubierto de pelo[18]. Como dice la tía, es una criatura que simboliza harmonía. Efectivamente, consigue restablecer el equilibrio en el pueblo ayudando a Amaia a poner fin a los asesinatos. La salva sacándola del coche después de un accidente y la lleva al lugar dónde el asesino tiene secuestrada a la última chica desaparecida. De esta forma el mundo fílmico parece un espacio de competencia entre las fuerzas del bien y del mal. La tensión entre ellas la perciben todos los personajes, pero la interpretación de cuál es cuál difiere.

Así pues, Víctor justifica los homicidios que ha cometido con la aspiración de restablecer el orden antiguo en el valle, matando a las chicas cuyo comportamiento le parece demasiado frívolo. Trata sus crímenes en categorías didácticas. Según él, "hace falta que alguien les enseñe [a las jóvenes] el camino de la tradición, la pureza y el respeto a las raíces", aunque no precisa a que tradición y raíces se refiere. Esta declaración descubre el ciego fanatismo en el que se basa su actitud. Hay que mencionar unos componentes más: primero, el *modus operandi* del asesino que después de matar a sus víctimas, las desmaquilla, peina y purifica para dejarlas con los brazos abiertos y palmas orientadas hacia arriba. De este modo asocia los cuerpos con la imagen de la Virgen de la Asunción. Otro componente es el apellido significativo de la inspectora, que hace referencia a Alonso de Salazar y Frías, gracias a quien, en el siglo XVII, se puso fin a los procesos por brujería en España[19].

Estos dos elementos nos permiten interpretar la película como una alusión directa a los procesos por brujería en la zona. En este sentido, sumando a las consideraciones presentes la observación sobre el carácter universal de tiempo-espacio representado en la película, llegamos a la conclusión de que tanto las cazas de brujas, como los asesinatos de Elizondo se presentan como el genocidio de mujeres libres. En *El guardián invisible* se pretende desenmascarar la violencia simbólica hacia las mujeres que se revela en la imagen divulgada de brujas, que no han pasado a la historia por su valor y sabiduría hechicera sino como un símbolo de maldad que se reproduce constantemente en la literatura, el cine y la cultura popular. La trama juega con esta visión, por un lado, usando la imagen de la bruja como una encarnación del mal, pero por otro, demostrando que los rasgos que se suelen adscribir a las brujas pertenecen más bien a los que las acusan.

[17] Parece que el director quiso rendir homenaje a este investigador ya que en el fotograma con el libro aparecía incluso una página con su foto.

[18] J.M. Barandiarán, *Mitología*…, pp. 76–77.

[19] J. Caro Baroja, "De nuevo sobre la historia de la brujería (1609–1619)", *Príncipe de Viana*, 56, 1995, pp. 741–802.

© for this edition by CNS

Referencias bibliográficas

BARANDIARÁN José Miguel de
1972 *Diccionario ilustrado de Mitología Vasca y algunas de sus fuentes*, *Obras Completas*, vol. I, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
1974 "Sorguin, Belaguile, Brujas", *Munibe Ciencias Naturales*, 1–2, pp. 63–66.
2008 *Brujería y brujas*, Donostia, Txertoa.
2014 *Mitología vasca*, Donostia, Txertoa.
CARO BAROJA Julio
1995 "De nuevo sobre la historia de la brujería (1609–1619)", *Príncipe de Viana*, 56, pp. 741–802.
2003 *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
CORONAS TEJADA Luis
2000 "Brujos y hechiceros: dos actitudes", en: Martínez San Pedro M.D. (coord.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 239–248.
ELIADE Mircea
1981 *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama/Punto Omega.
GARMENDIA LARRAÑAGA Juan
2007 *Apariciones, brujas y gentiles: Mitos y leyendas de los vascos*, Donostia, Eusko Ikaskuntza.
KOWALSKI Piotr
2007 *Kultura magiczna: omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
KUŚMIERCZYK Seweryn
2015 „Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza", en: Kuśmierczyk S. (ed.), *Antropologia postaci w dziele filmowym*, Warszawa, Czuły Barbarzyńca, pp. 15–16.
LARA ALBEROLA Eva
2017 "Los ejemplos sobre brujería en las relaciones del Auto de Fe de Logroño de 1610 editadas por Mongastón y Varesio: estudio comparativo", *Revista de Humanidades*, 30, 2017, pp. 43–74.
ŁOTMAN Juri
1983 *Semiotyka filmu*, Warszawa, Wiedza Powszechna.
OESTERREICHER-MOLLOWO Marianne
1992 *Leksykon symboli*, Warszawa, Rok Corporation.
OSADNIK Wacław
1986 *Lingwistyka i filmoznawstwo: krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Katowice, Uniwersytet Śląski.
ORTIZ OSÉS Andrés
2007 *Los mitos vascos: aproximación hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto.
PAUL ARZAK Juainas
2008 "El aquelarre, una invención afortunada", *Gerónimo de Uztariz*, 23–24, pp. 9–40.
REGUERA Iñaki
2012 "La brujería vasca en la Edad Moderna: aquelarres, hechicería, curanderismo", *Revista internacional de los estudios vascos*, 9, pp. 240–283.
SATRÚSTEGUI José María
1970 "Personajes populares relacionados con la brujería en Navarra", *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 5, pp. 183–230.
STRANG Veronica
2005 "Common Senses. Water, Sensory Experience and the Generation of Meaning", *Journal of Material Culture*, 10 (1), pp. 92–120.

© for this edition by CNS

Witches and Basque mythology in *El guardián invisible* by Fernando González Molina: From the oral tradition to cinematographic language

Keywords: Basque cinema — Basque mythology — reinterpretation of traditional Basque culture — witchcraft.

Abstract

The article investigates the way the oral tradition of Basque mythology and folkloric tales of witches resonate in the cinematographic language of the film *El guardian invisible* by Fernando Gonzalez Molina, which presents the investigation of the killings of young girls in Navarra. The study is based on anthropological and morphological analysis which intends to find the meanings expressed by means of filmic expression related to the contents and topics of our interest. The world presented in the film is marked by the presence of supernatural powers, the quality of which may be observed in both the contents and form of the film. The motives of the mythology correspond to the way of presenting them in an oral story. Regarding the image of witchery, it seems to be inspired by the vision which led the inquisitioners to the zone in question. The film refers to the stories of the trials of witches and presents both witch-hunting and genocide of free women. At the same time, it criticises popular culture and its negative influence on creating the prejudicial image of witches.

Fecha de recepción: 15.05.2018
Fecha de aceptación: 2.11.2018

© for this edition by CNS