

María Martínez Deyros*

“El caserío no se divide. De ningún modo”: disrupción de la familia tradicional y del matriarcado vasco en *Amama* (2015), de Asier Altuna, y *Basa* (2021), de Miren Amuriza

<https://doi.org/10.1515/iber-2024-2022>

Resumen: En este estudio se analizará cómo Asier Altuna y Miren Amuriza plantean una reflexión desde el arte de las consecuencias derivadas de la disrupción del sistema familiar tradicional vasco. Aunque adoptan puntos de vista diferentes, ambos coinciden en focalizar la problemática en el vínculo material y simbólico que el caserío mantiene, en especial, con las mujeres del grupo doméstico. De esta forma, las dos obras nos llevan a reconsiderar la noción de matriarcado, tan difundida en el imaginario de algunas zonas rurales del País Vasco.

Palabras clave: Asier Altuna, Miren Amuriza, desfamiliarización, narrativa vasca, cine vasco, familia tradicional, matriarcado, matriarcalismo, mito de Mari

Introducción

En la narrativa española de los últimos años se ha advertido una cierta tendencia hacia la “desmitificación” de la vida bucólica del campo, al poner el foco de atención en las experiencias traumáticas, abusos y maltrato al que son sometidas sus protagonistas (Ramírez 2022). En algunos casos, como *Un amor*, de Sara Mesa, o *Últimas noticias del paraíso*, de Clara Sánchez, los personajes femeninos huyen de las ciudades con la vana esperanza de encontrar un refugio en la naturaleza. En otros, como en *Tierras muertas*, de Núria Bendicho, o en la reciente antología *Sobre la tierra, bajo la sombra* (Sánchez 2023), se trata de mujeres que han nacido y se han criado

Nota: Esta publicación es parte del proyecto I+D+i “Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo xxi” (Ref.: PID2019-104215GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

***Corresponding author:** María Martínez Deyros, Universidad de Valladolid, Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Plaza del Campus, s/n, 47011, Valladolid, España, E-Mail: maria.martinez.deyros@uva.es

en ese ambiente rural. En el prólogo de esta colección de relatos, Sánchez retoma alguna de las ideas ya apuntadas en su ensayo *Tierra de mujeres* (2019), donde evidenciaba la urgencia de visibilizar la situación actual de las mujeres en el campo español. Para ello, se hacía eco de la problemática que reflejaban diversas autoras en sus novelas, en las que se planteaba el cuestionamiento del matriarcado rural: “Eran invisibles [...] mujeres que quedaban en la sombra y sin voz, orbitando alrededor del astro de la casa, que callaban y dejaban hacer; fieles, pacientes, buenas madres, limpiando tumbas, aceras y fachadas” (Sánchez 2019: 34).

Precisamente, dentro de este elenco de obras, Ramírez (2022) destaca como representativa la novela *Basa*, de Miren Amuriza. La autora pertenece a esa nueva generación de escritoras que ha surgido con fuerza en los últimos años gracias al impulso proporcionado por diferentes premios literarios, así como a la labor de promoción de la literatura en euskera desarrollada por varias editoriales.¹ Tras una amplia trayectoria como *bertsolar*² y como autora de literatura infantil, Amuriza dio el paso hacia la narrativa extensa a partir del reconocimiento obtenido en 2017 con el Premio XX Igartza Saria. El proyecto inicial galardonado, *Paperezko txoriak* (*Pajaritos de papel*), giraba en torno a la historia de tres generaciones de una misma familia vinculada a un caserío de la provincia vizcaína. Finalmente, y suponemos que, tras diversas reescrituras, la obra se publicó dos años después bajo el título *Basa*, mientras que su traducción al castellano, a cargo de Miren Agur Meabe, no llegó hasta 2021.

En su versión definitiva, la novela mantiene el espacio de la diégesis, pero desplaza el foco de atención hacia su protagonista indiscutible, la anciana Sabina Gojenola, quien tras enviudar tuvo que hacerse cargo del mantenimiento y administración del caserío y de sus tres hijos. Ya a una edad avanzada asumirá el doble rol de cuidadora y cuidada, pues si, por un lado, será ella la encargada de atender a su cuñado Henry, completamente dependiente tras haber sufrido un accidente; por otro lado, y debido a su deterioro físico, se verá en la obligación de necesitar los cuidados externos proporcionados tanto por parte de sus hijos como de sus vecinos. La férrea resistencia demostrada por la protagonista ante cualquier tipo de intromisión que cuestione su autoridad dentro de la casa pone en evidencia su carácter “asalvajado” y violento, que, además, aparece implícito en la etimología del término euskera que da título a la novela; pues, tal y como la autora indica a modo de epígrafe, *basa* admite una doble acepción: como adjetivo, significa ‘salvaje, silvestre, bravío-a; indómito-a, brutal, no civilizado-a’; como sustantivo, ‘barro, lodo, cieno y

¹ Para una reflexión más amplia de este aspecto, pueden consultarse los diferentes trabajos de Kortazar (2020 y 2022).

² El *bertsolar* es el poeta que compone, canta e improvisa versos en euskera. Forma parte de un arte antiguo y tradicional, llamado *bertsolaritza*.

similares’. En efecto, desde el rótulo se deja constancia de la importancia que adquiere la protagonista y comprobaremos el especial vínculo que sostiene con el espacio que habita.

Asimismo, tal y como demostraremos a lo largo de este artículo, *Basa* mantiene un intenso diálogo intermedial con el tercer largometraje del realizador vasco Asier Altuna, *Amama* (2015), cuyo argumento parece guardar ciertas similitudes con la primera versión de la novela. En ambas obras subyace el conflicto generacional que se produce entre los padres y los hijos de un caserío vasco, cuando estos últimos deciden romper con la tradición, al optar por un estilo de vida que les conduce fuera de los límites del espacio familiar.

El caserío como primer universo

La casa rural vasca o *baserri*, concebida como “una institución total y multifuncional” al representar a la vez una “unidad de producción”, “un lugar de residencia [...]” y un signo emblemático de la cultura vasca” (Homobono 1991: 143) comienza a experimentar, a partir de los años sesenta del siglo xx, un paulatino proceso de desconfiguración debido al abandono de la vida rural por parte de la población más joven, cuyas motivaciones residen, principalmente, en cuestiones de tipo socio-económico (Homobono 1991: 85). El rechazo de los hijos a asumir de forma íntegra la herencia del *baserri*, concebido como una unidad indivisible, conduce a la ruptura del sistema del mayorazgo (Homobono 1991: 105; Alberdi 2002: 9; Alberdi 2009: 397) y a un cambio en la configuración del núcleo familiar tradicional que, hasta entonces, había dominado en el ámbito rural. De un tipo trigeneracional (Douglass cit. Homobono 1991: 102) —que incluiría al matrimonio principal (*etxejojaun* o ‘señor de la casa’ y *etxejoandria* o ‘señora de la casa’), a los padres ancianos de uno de los cónyuges y a los hijos solteros de ambas parejas— pasamos, a partir de los años noventa del siglo xx, a otro de carácter bigeneracional (Homobono 1991: 109). Este último habría adoptado diferentes formatos, como el reproducido en *Basa*, forjado a partir de la convivencia forzosa entre Sabina y su cuñado Henry. En la caracterización de este personaje, Amuriza tuvo en cuenta una “figura típica del País Vasco”, la del “tío indiano que se fue a hacer las Américas y vuelve a casa” (Iglesia 2021: s. p.). Al regresar al hogar, este podía disfrutar de su derecho a residir en la casa paterna, siempre y cuando permaneciera soltero (Homobono 1991: 104).

Por su parte, en *Amama* se muestra el primer tipo tradicional al estar formado el núcleo familiar por Tomás, el padre, e Isabel, la madre, los cuales adoptan los roles de señor y de señora de la casa, respectivamente. En su calidad de *etxejojaun*, Tomás representa la máxima autoridad dentro del *baserri*, pues es el encargado de gestionar la economía y las labores agrícolas y agropecuarias; mientras que Isabel,

como *etxeoandre*, asume las funciones típicas destinadas a la mujer, principalmente relacionadas con las tareas domésticas, entre las que se incluyen el mantenimiento del fuego del hogar y el culto a los antepasados. Así, en diversas ocasiones la vemos encender una vela delante del retrato de su suegro fallecido y será la responsable, junto con su nuera, de amortajar el cuerpo de la *amama* Juana, la cual formará parte también del grupo doméstico. Con ellos convivirán su hijo mayor, Gaizka, hasta su marcha, y la menor, Amaia, aunque de una forma intermitente.

Por tanto, en las dos obras, el conflicto parte de la reticencia de los hijos a asumir el legado familiar, lo que conducirá inevitablemente a la ruptura del carácter indivisible del caserío (Alberdi 2009: 9). Sin embargo, las motivaciones que impulsarán a los herederos no siempre tendrán un componente económico.

La primera escena de *Amama* conecta de forma circular el principio con el final de la obra. En ella se aprecia cómo el hijo mayor, Gaizka, corre por el bosque mientras porta sobre sus espaldas a la abuela agonizante, vestida tan solo con un camión blanco y con la cabellera desgreñada. La imagen no deja de tener un cierto carácter onírico, pues se observa cómo de sus cuerpos surge una cuerda que parece no tener fin y que conectaría a ambos personajes con la naturaleza. De igual modo este mismo elemento reaparece justo antes de que se produzca la partida definitiva del primogénito. La secuencia reproduce de forma simbólica el efecto asfixiante que provoca en Gaizka la herencia forzosa del caserío. En ella se aprecia cómo el joven intenta angustiosamente escapar del hogar, pero una sogá, a la que permanece sujeto y de la que tiran ocho *amamas*, se lo impide (0:09:58–0:10:42). A la imagen octuplicada de la abuela, acompaña el reiterativo ritmo de los martillazos que el padre imprime a su labor, contribuyendo, de esta forma, a potenciar el ambiente opresivo en el que se siente retenido el hijo.

En el momento de su nacimiento, la abuela, como representante ancestral del *baserri*, adjudicó a Gaizka, como primogénito, el color rojo, símbolo de la “fuerza, la sangre y la pasión” (0:05:28–0:05:49); atributos que representaban al heredero. El rechazo de Gaizka a la vida a la que estaba predestinado y la consiguiente ruptura con la tradición conducirán al inevitable fin del caserío, metaforizado en la muerte de la abuela en el bosque. Por tanto, no es casualidad que él sea el responsable de portar sobre sus hombros, de forma literal, el peso muerto de su antepasada.

Por su parte, en *Basa*, la primogénita, Ester, romperá definitivamente todo vínculo con su madre, y en consecuencia con el caserío, debido al prejuicio de esta sobre su orientación sexual. Sabina, al contrario de *ama* Isabel, que, finalmente, parece aceptar la decisión de Gaizka con cierta resignación, no se dará por vencida y, contraviniendo la voluntad de Ester, pondrá la casa a su nombre (Amuriza 2021: 38). En este caso, la primogénita será heredera, además, del carácter salvaje y tenaz de su madre. Para la hija menor, Karmele, ambas “son dos espejos que, puestos uno

frente al otro, se reflejan mutuamente multiplicando hasta el infinito sus tinieblas y fulgores” (Amuriza 2021: 54). La distancia y el desapego emocional de la hija, ante las insistentes llamadas de su madre, se aprecia en el siguiente fragmento, en el que el personaje aparece completamente despersonalizado mediante el recurso a la cosificación: “Un móvil. Un móvil en un bolsillo. Un móvil en un bolsillo y, en la pantalla la palabra ‘Ama’. Una mano. Una mano de uñas largas. Una mano de uñas largas sacando un móvil de un bolsillo” (Amuriza 2021: 80–81).

Asimismo, los segundones, Xabi en *Amama* y Joseba en *Basa*, han formado su propio núcleo familiar en la ciudad. En el primer caso, el color blanco atribuido al hijo en su nacimiento determinó la visión que el padre tenía de él, como “vago” y “flojo” (Altuna 0:05:50–0:06:03), calificándolo, por tanto, como no apto para regentar la hacienda. A pesar de esto, Xabi participa en las tareas agrícolas del caserío, involucrando también a su mujer e hijos, y su determinación será fundamental en la resolución del conflicto paterno filial (Boguszewicz/Gajewska 2020: 46). Por el contrario, Joseba se mantendrá completamente al margen de las obligaciones del *baserri*, aunque será el artífice del engaño que permitirá ingresar a su tío Henry en una residencia, precipitando, de esta forma, el trágico final de la obra.

La dejadez y el desentendimiento de los hermanos mayores propician que el mantenimiento de esa herencia y la responsabilidad de los cuidados recaigan sobre Amaia y Karmele, las hijas menores en la película y en la novela, respectivamente. La primera es un personaje formulado en contraposición al padre, al cual se enfrenta en varios momentos en los que queda patente su diferente visión sobre el destino del caserío. De ahí que la abuela la identifique con el color negro, que define a “la rebelde y la mala, el color del diablo y de la oscuridad” (0:06:04–0:06:15). Amaia es un personaje que marca una ruptura, pero a la vez también una continuación, pues será ella la verdadera heredera del legado ancestral de la *amama*. Al igual que la abuela, que se presenta como la transmisora oral de leyendas, la nieta continuará con esa labor, pero a través de la obra de arte que está preparando, *Laurogei Amamam / Ochenta amamas*.

Por su parte, Karmele, en *Basa*, ha rechazado, como sus hermanos, la opción de permanecer en el caserío y, a lo largo de la novela, mostrará de una forma constante su resignación ante la imposición de las cargas familiares.

Continuaciones y interrupciones en la representación del mito de Mari

En la cultura tradicional vasca el mito fundacional está ligado a la deidad femenina de la Madre Tierra o *Ama Lur*, personificada en el genio de la *Andra Mari* (“Señora

Mari'), también conocida como Amari, Maya o Amaya (Ortiz-Osés 2007: 31).³ No es casualidad, por tanto, que Altuna, de forma simbólica, haya decidido nombrar así a la menor de la familia.

Según las diversas leyendas recopiladas por los folcloristas, se atribuye a la diosa o genio Mari la capacidad de adoptar diversas formas, desde animales (como el caballo, la novilla, el cuervo, el buitre o, preferentemente, el macho cabrío), hasta minerales o vegetales. En su representación antropomórfica, suele ser identificada como una joven de largos cabellos dorados, los cuales peina con cura en su cocina (Barandiarán 1960: 95) o a la puerta de la cueva donde mora (Ortiz-Osés 2007: 150).⁴

Asimismo la doble naturaleza solar y telúrica de este numen justifica su vínculo, por un lado, con el fuego (Barandiarán 1960: 85); y, por otro lado, con las grutas y simas, consideradas como puntos de contacto del exterior con las profundidades de la Tierra, lugar en el que originariamente habita. De esta forma, se podría establecer una serie de correspondencias entre el macrocosmos representado por la Madre Tierra y su identificación con la diosa Mari y el microcosmos de la casa (*etxe*) y su transfiguración en la *etxeakoandre* (Ortiz-Osés 1982: 46). Si el caserío se concibe como el “cuerpo materno” de la familia, la Tierra habría que entenderla como “cuerpo materno” del universo, pues “de su seno emergemos y a [su] seno volvemos al ser enterrados en sus entrañas” (Ortiz-Osés 2007: 26). Por tanto, siguiendo la tradición, la *amama* de Altuna decide dar fin a su existencia en una cueva del bosque, simbolizando ese retorno al origen del genio del cual es trasunto.

El carácter simbólico otorgado a la *etxeakoandre* en el folclore como proyección de la diosa Mari, así como la particular configuración de la economía tradicional de las zonas rurales, explicaría la relevancia de la mujer en la cultura vasca. En el fomento de esta valoración, probablemente, influyó el tipo de economía de la región, basada fundamentalmente en la agricultura, el pastoreo extensivo y la pesca. Las específicas características de estas dos últimas actividades implicaban la ausencia prolongada del hogar de los hombres, principales responsables de su correcto desarrollo. Por tanto, durante este tiempo, la *etxeakoandre* debía asumir las funciones del marido como autoridad de la casa, encargándose de la administración eco-

3 Aunque la etimología parece no estar clara, Barandiarán apunta varias hipótesis, que vincularían el nombre con la María cristiana, o bien con el marido tradicional de la diosa, *Maju*, también conocido como *Sugaar* o Culebro, o bien con “los nombres Mairi, Maide y Maindi” (1960: 85).

4 Otra escena originaria de connotaciones similares sería aquella en la que la diosa aparece transfigurada en hilandera. En ambos casos, Ortiz-Osés apunta la semejanza del simbolismo de los actos de “peinar” y “cardar”, pues ambos adquieren connotaciones relacionadas con la “fertilización” y “fecundación”. Y mientras se otorga al “peine” atributos sexuales, el “espejo”, en el que la diosa se refleja mientras se peina, vendría a simbolizar la ambigüedad de la existencia, la ambivalencia de la vida y la muerte (2007: 150).

nómica y de las funciones religiosas ante la sociedad. Sin embargo, esto no confirma la existencia de un matriarcado para el caso del mundo rural vasco, porque la mujer siempre fue una figura dependiente del hombre. Ortiz-Osés, acertadamente, propuso la adopción del término de “matriarcalismo”, ya que la consideración social de las mujeres no derivaba del poder económico o legal que podían detentar dentro y fuera de la casa, sino que respondía más bien a una “estructura psicosocial” (Simonis 2012: 303).

El rol de la *etxeoandre* es percibido como esencial, pues ella es el “núcleo” que proporciona “continuidad y estabilidad” en la familia (Valle Murga 1983: s. p.). Por eso, en el momento en el que esta deja de realizar sus funciones, la casa se transforma en un ente hostil. En la película, *ama* Isabel se enfrenta a su marido, cuando este ha tomado la extrema decisión de expulsar a la hija de su casa y, de forma simbólica, tala su árbol (0:35:04–0:35:58). En ese momento, su mujer reacciona mostrando una absoluta pasividad. Su voluntaria dejadez provoca, principalmente, la extinción del fuego del hogar, lo que simbólicamente se traduce en la momentánea difusión de las fronteras entre la civilización y la naturaleza, entre la casa y la cuadra. El caos, entonces, se adueña del caserío y el elemento salvaje, representado por las ovejas, invade el espacio habitable, creando una atmósfera de confusión (0:52:22–0:54:11). Precisamente, creemos que Amuriza pudo tener en mente esta escena para la configuración del final de su novela, pues la muerte de Sabina provoca el mismo efecto y la oveja, ante la ausencia de su dueña, ingresa en la cocina en busca de comida (Amuriza 2021: 19).

Por su parte, en *Basa*, a lo largo de los nueve capítulos que conforman esta obra fragmentaria se nos presenta el caserío Altzerreka como un espacio lúgubre, del que la naturaleza se ha ido adueñando poco a poco. El caos que reina en todas las estancias de la casa se percibe a través de la inserción de determinados objetos que no les corresponden. Así, en una de las habitaciones se amontonan las patatas en un rincón, y su visión crea en Karmele una cierta angustia (Amuriza 2021: 106). Una sensación parecida, de cerrazón, crudeza y hostilidad (Amuriza 2021: 63), le causa el espacio de la cuadra, la cual ha dejado de realizar su función primordial, pues el *baserri* ya no cuenta apenas con animales, y le sirve a Sabina de almacén (“el microondas está dentro del comedero, encima de unas cajas”, Amuriza 2021: 62). De hecho, se aprecia una progresiva difuminación de los límites espaciales que separan la vivienda del establo, que llega a su máxima identificación en la escena final apenas mencionada, pero que se ha ido anticipando con, por ejemplo, el penetrante olor a orina y a “oveja muerta” (Amuriza 2021: 38) que expelle la habitación de Henry.

Pero, sin duda, el lugar determinante de la casa, por las implicaciones que tiene su configuración en la creación de los personajes femeninos, es la cocina. Esta solía ocupar parte de la planta principal y, además de ser el sitio destinado a la prepara-

ción y consumición de alimentos, era utilizado como lugar de reunión de los diferentes miembros del grupo doméstico (Valle 1983). El fuego del hogar, cuyo mantenimiento dependía por completo de la *etxeoandre*, se concibe como el corazón de la casa y, por ende, de la familia. De ahí que, en las dos obras tanto *ama* Isabel como Sabina se preocupen por mantener la llama siempre viva. Sin embargo, la caracterización de este espacio es completamente disímil. El silencio, la armonía y la quietud que parecen reinar en la película contrastan fuertemente con el desorden percibido en la novela. Cotéjense a este respecto dos escenas, focalizadas, en la película, desde el punto de vista de la hija pequeña, Amaia, y, en la novela, de la vecina Lurdes. En el primer caso, Amaia está revisando algunas de las imágenes que ha grabado para su exposición (0:27:48–0:28:38). En ellas se observa a la abuela y a la madre en una cocina repleta de hortalizas y frutos, de cuya limpieza y preparación se encarga cuidadosamente la madre. La abuela, mientras tanto, permanece a su lado impassible, pero con actitud serena, y, a continuación, camina con los pies desnudos por encima de las verduras que también inundan el suelo. La abundancia de los diferentes productos recolectados, que invaden por completo el espacio físico del recinto, no es percibida en ningún momento como angustiosa. Al contrario, Amaia parece recrearse en su visionado, pues la secuencia adquiere un cierto carácter mítico cuando en la escena siguiente la *amama* es representada como una diosa de la fertilidad, al adornar su figura con ciertos atributos vegetales, como las mazorcas de maíz que componen la diadema que recoge su larga cabellera, o bien la hiedra que cubre su mano derecha (0:28:25–0:28:38).

Por el contrario, Sabina es consciente del caos que impera en su cocina, pero no se preocupa por recomponer el orden perdido, pues este es su “rincón privado”, el espacio que representa su autoridad e intimidad en la casa. Y, por este motivo, ante la inminente llegada de su hija Karmele, decide no bajar el volumen “de la radio y de la tele”, ni arregla los “marcos rotos” que custodian las viejas fotos familiares, ni recoge “el bocadillo a medio comer, la lata de galletas” ni cierra “la alacena abierta” (Amuriza 2021: 127), pues comprende el desasosiego que produce en los otros tal confusión de objetos, sonidos y olores. La visión de Lurdes refuerza esta percepción de la estancia, al observar con cierta perplejidad cómo diversas “fuentes de cristal, tablas de cortar, cacharros de hojalata y moldes para queso en los estantes forrados con papel de periódico amarillento” (2021: 57) se amontonan confusamente en la alacena; y el musgo ha iniciado a crecer en la vajilla y entre “las baldosas agrietadas”, donde se esparcen “cachitos de galleta y grumos de tierra que la oveja chupa” (2021: 95). Además, la oscuridad del recinto contrasta fuertemente con la luminosidad que se aprecia en la película, así como el silencio, que en *Basa* adquiere un valor sepulcral.

La descripción de Altzerreka se aleja de la identificación de la casa como seno materno. Los hijos, o bien huyen, o bien se limitan a estar el tiempo indispensable

para ayudar a su madre de forma puntual. De ahí que la menor no dude en marcharse a la ciudad en cuanto ha ahorrado algo de dinero, a pesar del inconveniente de encontrarse sola con su hija tras su divorcio (Amuriza 2021: 34). Para Karmele la habitación que compartía con su hermana es ese “rincón lóbrego donde Sabina las peinaba” (Amuriza 2021: 61). La imagen mítica de Mari que muestra a la diosa cardándose su larga melena dorada con su peine de oro, y que en cierto sentido se escenifica en varias secuencias de la película, donde *ama* Isabel cepilla y arregla con cura el cabello de la abuela, es sustituida en la novela por una escena que la hija pequeña revive como traumática, en la que la madre “apresaba entre sus piernas” a sus hijas para acicalarlas:

Ponía sobre la mesa un cuenco con agua, se sentaba en el borde de la cama y las apresaba entre sus piernas, primero a una y luego a la otra.

—¡Que te estés quieta!

Con una mano les mojaba el pelo y con la otra les pasaba el peine para deshacer los nudos más grandes.

—¡Ay!

Dejaba en el cuenco los cabellos atrapados en las púas del peine y a ellas las hacía girarse con un pellizco para colocarles las diademas (2021: 61).

Sabina se muestra ruda con sus hijos, especialmente con la pequeña, que es quien se ve obligada a permanecer más a su lado, pues la dejadez de sus hermanos mayores la obliga a asumir, en contra su voluntad, el rol de cuidadora de su madre.

Asimismo la reminiscencia del carácter teoriomorfo del mito se observa en las identificaciones que suscita el comportamiento salvaje de la protagonista, como “la imagen de jabalí” con “la sangre manando del hocico” (Amuriza 2021: 27) que persigue a Karmele cada vez que debe afrontar la idea de ingresar a su madre en una residencia. Para la hija, Sabina es una mujer de instinto “agudo”, “feroz” y “primitivo” (2021: 23), que siente un “placer ancestral de animal libre, indómito, salvaje” (2021: 48) en orinar en el campo, y que solamente parece sentir una cierta compasión y ternura hacia algunos animales, como su perro Tyson, al que considera “su chico” (2021: 35); la gata, que dentro de la vivienda permanece siempre con ella, recostada en su regazo mientras ve la tele y duerme;⁵ el arrendajo que encuentra destripado en el camino y que es el único capaz de suscitar el llanto de la anciana (2021: 112); o la oveja, que es atacada por Tyson y cuyas heridas la mujer cura con sumo esmero.⁶

5 Aunque, paradójicamente, Sabina no tendrá reparos en sacrificar a los gatitos sin contemplaciones, metiéndolos “en su saco de pienso” y “reventándolos contra una tapia” (Amuriza 2021: 46)

6 Irónicamente nombra al animal como su vecina Lurdes, proyectando, de esta forma, su deseo de invertir la posición de sumisión a la que le obliga ser la persona cuidada.

En efecto, la identificación de Sabina con la naturaleza se establece ya desde el propio título, *Basa*, pues este concepto no solo remite a su carácter “salvaje” e “indómito”, sino también, como ya vimos, al “barro, lodo, cieno y similares”. A pesar de la relevancia que este elemento adquiere en numerosos mitos antropogónicos como principio creador,⁷ en la novela de Amuriza adopta el valor contrario, pues con este personaje la autora no quiso configurar el arquetipo de la mujer rural, sino más bien un tipo reconocible de la sociedad. Sabina, por tanto, se aleja de la representación mítica de la *Andra Mari* para encarnar el paradigma de una mujer identificable, marcada por una triple opresión de género, clase (como *baserritarra*) y nacional (como *euskalduna*) (Iglesia 2021).

Tanto Sabina como la *amama* Juana de la película son mujeres de aldea, herederas de una sabiduría ancestral, pero sin estudios ni conocimientos técnicos sobre el mundo, lo que las coloca en una situación de inferioridad con respecto al resto de la sociedad. La crítica ha señalado el silencio como el principal atributo de Juana, asociándolo con su posición actual dentro del grupo familiar y por representar la encarnación de “un ideal simbólico-cultural” (Boguszewicz/Gajewska 2020: 47). De esta forma, en *Amama*, se explicaría el violento corte en la secuencia desarrollada en la galería de arte, el cual mutila la respuesta de la abuela a la pregunta lanzada por el galerista sobre la obra de Joxan Iza (Boguszewicz/Gajewska 2020: 48). Desde nuestro punto de vista, ese silencio se podría entender también como consecuencia de esa opresión de clase, debido a la minusvaloración que de esos saberes tradicionales se ha producido en el ámbito industrial y urbanizado, pues “los roles rurales han perdido su prestigio de antaño, y el ser *baserritarra* se percibe como un hándicap para la idónea ubicación en la estratificación social” (Homobono 1991: 85).

Por su parte, y debido a su condición humilde, Sabina ingresa desde muy pequeña al servicio de unos señores que no dudan en someterla a diversas vejaciones con tal de complacer a su propia hija. A lo largo de toda la novela se modela como un personaje ambivalente, pues no solo cumple con el rol que la tradición establecía para la *etxeoandre*, sino que, debido a la ausencia del marido, asume también sus funciones. Se observa, por tanto, una reminiscencia del mito de Mari, pues al igual que la diosa, Sabina, como madre y señora de la casa, representa el elemento femenino, pero también el masculino, al encargarse ella sola de las tareas agrícolas, el cuidado del ganado y el ejercicio de “la fuerza, considerada como atributo masculino en la cultura vasca” (Valle 1983). Mientras que en *Amama* las tareas que corresponden a hombres y mujeres aparecen nítidamente separadas en los personajes de

7 El barro se constituye como elemento primordial de la creación en diversas mitologías, como la cristiana o la maya (Cruz Cortés 2000). En su representación como arcilla se encuentra vinculado al dios egipcio Path, al babilonio Ea o al Prometeo griego, quienes recurren a esta materia para modelar al hombre (González Hernando 2010: 15).

Tomás e Isabel, en *Basa* es Sabina la que mantiene la administración de la hacienda familiar en dos ocasiones: la primera, cuando su marido decide abandonar a su familia para embarcarse y probar fortuna en América; la segunda, tras su fallecimiento. Cuando su cuñado regresa al hogar, pasará a ser considerado un mero “rey de cartón” con el que acallar las habladurías de los vecinos, los cuales cuestionaron la capacidad de liderazgo y de trabajo de Sabina desde el momento en que esta enviudó.

En efecto, la protagonista experimenta, dentro y fuera de casa, una sumisión constante por su género, pues, cuando Henry enferma, recae en ella también la responsabilidad de los cuidados. El debate que, desde las diferentes posturas feministas, se ha venido realizando desde finales del xx en torno al papel de la mujer en la sociedad conlleva también el cuestionamiento de los cuidados que, tradicionalmente, quedaban relegados al ámbito doméstico y, por tanto, recaían en las mujeres de la familia (Yago 2011). El tradicional reparto de las labores del caserío viene determinado, por tanto, por una cuestión biológica, de forma que a las mujeres se les asigna un rol primordial y vitalicio en lo que concierne a los cuidados, pues pasan de atender a sus hijos a sus padres, en una especie de cadena cíclica. Así, vemos cómo *ama* Isabel es realmente quien asiste a su suegra, y Sabina asume como natural la obligación de encargarse de su cuñado; funciones que serán reproducidas, aunque con gran reticencia, por parte de su hija Karmele.

Dentro del grupo doméstico, Sabina permaneció también sometida a la autoridad femenina de las anteriores “señoras de la casa”: primero su madre y, posteriormente, su suegra. La conflictiva relación que mantuvo con sus predecesoras marcará, sin lugar a duda, la relación que establecerá después con sus hijas. De hecho, la drástica determinación que adopta la protagonista para poner fin a su vida vendría presagiada por dos episodios traumáticos que configurarían irremediablemente su carácter, y que Sabina revivirá a través del sueño. Siempre bajo el yugo de la crítica social, su madre la obligará a ocultar el suicidio del padre, mientras que su suegra, tras un aborto espontáneo, la forzará a desechar el feto como si se tratara de cualquier tipo de inmundicia: “Su suegra la obligó a envolverlo en algodón y tirarlo por el retrete” (Amuriza 2021: 60). La violencia experimentada en este caso será tal que la protagonista revivirá el episodio con el tronco seco que se obstina en sacar del río: “Estaba arrastrando un tronco en la orilla del río cuando ha visto una criatura en el agua; después unos patos blancos; otra vez el bebé... La ha sacado del sueño un latido violento: las aves cercaban a la criaturita y la devoraban a picotazos. *Debí enterrarlo. Debería haber enterrado al pobrecito...*” (Amuriza 2021: 59).

Después de diversos intentos, finalmente logrará su cometido y Sabina, haciendo uso de una fuerza extraordinaria para una mujer de su edad, conseguirá sacar el tronco del río, y, tras dividirlo en dos con la ayuda de la motosierra, arrastrará las dos mitades hasta su casa, con la ayuda de una cuerda (Amuriza 2021: 103); elemento

que aparece, como en la película, para simbolizar el nexo de unión entre la tradición (*amama / ama*) y el heredero, aunque en la novela adquiriera unas connotaciones aún más trágicas.

En la mitología vasca, los árboles se conciben como una extensión simbólica de la *Ama Lur*. De ahí que exista un estrecho vínculo entre el culto a la diosa Mari y el roble de Guernica, “símbolo social y político” de Euskal Herria, “donde se entremezclan los aspectos telúrico y celeste” (Simonis 2012: 403). En este caso, el contraste que se establece entre las dos obras resulta claro, pues mientras, en *Amama*, cada nacimiento en la familia se conmemora mediante la plantación de un árbol en el bosque, en *Basa*, Sabina establece de forma inconsciente una inmediata asociación entre la imagen que tiene de “los troncos huecos de las hayas” (Amuriza 2021: 60), justo después de su aborto, y el episodio apenas mencionado del río. De esta forma, se contraponen la fertilidad y el carácter nutricional y maternal del mito, presente en la película, con la infertilidad y la aridez del aspecto más terrenal de la realidad, la cual termina por trascender y desmontar, en la novela, la imagen legendaria del matriarcado.

En definitiva, todos estos factores sociales y culturales influyen directamente en la configuración del cuerpo femenino, el cual puede entenderse como lugar tanto de discriminación como de resistencia. De esta forma Sabina mantiene un obstinado y continuo enfrentamiento ante la imposición de determinadas “normas sociales, culturales e ideológicas” (Esteban cit. Esparza 2020: 50). Asimismo adopta una visión negativa de su cuerpo envejecido y enfermo, pues supone una limitación para desarrollar las tareas que hasta ese momento dependían exclusivamente de ella. Físicamente es caracterizada como una persona de edad avanzada, con prótesis dental y los músculos flácidos (Amuriza 2021: 22), con incontinencia urinaria (Amuriza 2021: 40) y que tras la operación de varices presenta serias dificultades para moverse con soltura. En diversas ocasiones necesita recurrir al auxilio de su hija, pero, al mismo tiempo, mostrará una feroz resistencia a aceptar esos cuidados que, hasta ese momento, dispensaba ella. Así, rechaza los pañales que le ponen en el hospital y tira a la basura las compresas que su hija le compra; aún ingresada, justo después de su operación, se obstina en demostrar su autonomía intentando levantarse sola y vestirse sin ayuda. Y, a pesar de los continuos dolores, se niega a permanecer inactiva y se afana en realizar las mismas tareas de siempre en el caserío.

Su relación con el resto de la sociedad y de la familia queda determinada por el trato que recibe su cuerpo, el cual, en repetidas ocasiones, se muestra lleno de magulladuras que se ocasiona ella misma cuando sale al campo y regresa “al cabo de dos, cuatro, seis horas con las rodillas arañadas o el jersey hecho jirones; con los pies enlodados o alguna ramita enredada en el cabello” (Amuriza 2021: 49). Pero, al mismo tiempo, Sabina aparece sometida al “imperativo de la estetización del cuerpo femenino” (Esparza 2020). A pesar de la rudeza que acarrea el mantenimiento del

baserri y de las evidentes repercusiones físicas que produce en ella, Sabina, como mujer, no deja de estar sujeta a un canon de belleza conservador y al juicio crítico de la sociedad. De ahí que se niegue a llevar pantalones (Amuriza 2021: 34); en el hospital exija su dentadura, porque no es “facha de persona decente” (33) estar sin ella; acceda a cambiarse de muda solo cuando la hija le menciona la vergüenza que sentiría si otros se percataran de su olor a orina (33); y se esmere “en conservar la prestancia y aparecer en público lo más arreglada, garbosa y joven posible” (83) ante la única reunión social que mantendrá en la iglesia.

Conclusiones

Aunque tratado desde un punto de vista diferente, la alegoría representada en el suicidio de las dos protagonistas remite al inevitable fin del *baserri*. En el primer caso, la muerte de la *amama* Juana adquiere un carácter mítico. Una vez que el equilibrio del hogar se ha restablecido con la reconciliación entre su nieta y su hijo, la abuela, como transmisora y garante de la tradición, asume que su tiempo ha concluido, y por la noche decide adentrarse en el bosque para poner fin a su vida. En el ritual que lleva a cabo percibimos que se ha operado su transfiguración en la diosa Mari, pues con su larga cabellera suelta y su retorno al interior de la cueva, retoma dos elementos característicos del numen, presentes en numerosas leyendas.

La última escena de *Amama*, en la que desde el retrovisor de la furgoneta de Amaia observamos a sus padres sonrientes y pacientemente sentados al pie de un árbol (1:34:13–1:34:30), parece remitir a esa inevitable resolución. Pero mientras en este caso no se percibe un relato fatalista, al producirse la reconciliación de los personajes y, por tanto, la aceptación de ese cambio; en *Basa* advertimos el ejemplo contrario, pues la muerte de Sabina es consecuencia de un arrebato de ira de la protagonista. Presintiendo que correrá la misma suerte que su cuñado, internado por sus hijos contra su voluntad en una residencia, Sabina se siente presa de su fatal destino y, de forma precipitada, se dirige a la cuadra para quitarse la vida con la escopeta de caza de Henry (Amuriza 2021: 128–129).

Al contrario que en la película, en la novela la reconciliación no llega a producirse en ningún momento. Este abrupto final recrea la agonía de un mundo que está irremediablemente a punto de desaparecer y parece coincidir con el relato tremendista del que, por otro lado, la propia autora ha manifestado su voluntad de alejarse: “en la versión en euskera, en la sinopsis decía que *Basa* era un retrato de los fines de una era. Con el tiempo, me arrepentí de que se resumiera de esta manera, porque escapo por completo de esta idea” (Iglesia 2021: s. p.). De hecho, la portada y la contraportada elegidas para la edición en castellano apuntan hacia una nueva lectura, en la que el foco de atención se desplaza de la desaparición de ese mundo tradicio-

nal hacia su protagonista, incidiendo, de esta forma, en la denuncia de la situación de la mujer en el campo. Asimismo se escoge como imagen de la portada un detalle de *Untitled#2 (photogravure)*, de la artista visual danesa Trine Søndergaard. La obra, conformada por una serie de seis fotograbados, reproduce el lento pasar del tiempo a través de una serie de retratos femeninos, cuyos cabellos cubren por completo sus rostros, resaltando el anonimato e invisibilidad a las que esas mujeres son sometidas por su condición de género y por su edad. De la misma forma, Sabina siente el rechazo y la opresión de su familia y de la sociedad por su condición de mujer rural, lo que se agrava considerablemente con la inevitable llegada de la vejez. El paulatino proceso de degradación física y mental que experimenta la protagonista a lo largo de la novela parece estar representado en esa larga melena gris que envuelve el retrato del paratexto.

En definitiva, tanto Altuna como Amuriza apuestan por una desmitificación del mal entendido matriarcado vasco y optan por la plasmación del “matriarcalismo” apuntado por Ortiz-Osés, proponiendo una relectura del mito fundacional de la *Andra Mari* desde dos planos diferentes: uno que mantiene el sustrato mítico, en el caso de *Amama*, y otro más terrenal, en *Basa*, creando un personaje que contrasta con la representación idílica del arquetipo de la mujer rural.

Bibliografía

- Alberdi Collantes, Juan Cruz (2002): “El caserío agrícola vasco en proceso de desaparición”, *Eria* 57, pp. 5–17.
- Alberdi Collantes, Juan Cruz (2009): “Medio rural y abandono de la agricultura. Desarrollo de un ejemplo: el caserío vasco”, *Lurralde* 32, pp. 395–404.
- Amuriza, Miren (2021): *Basa*, trad. Miren Agur Meabe, Bilbao: Consonni.
- Altuna, Asier (2015): *Amama*, España: Txintxua Films, 98 min.
- Barandiaran, José Miguel de (1960): *Mitología vasca*, Madrid: Minotauro.
- Bendicho Giró, Núria (2022): *Tierras muertas*, trad. Ana Crespo, Barcelona: Sajalín.
- Boguszewicz, María; Gajewska, Magdalena Anna (2020): “El matriarcado gallego, el matriarcado vasco: revisión del mito en *Matria* de Álvaro Gago y *Amama* de Asier Altuna”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 23, pp. 35–50.
- Cruz Cortés, Noemí (2000): “Los hombres de barro y los hombres de maíz”, *Estudios Mesoamericanos* 1, pp. 24–30.
- Esparza, Iratxe (2020): “Feminismo y literatura”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 883–884, pp. 49–52.
- González Hernando, Irene (2010): “La creación”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2.3, pp. 11–19.
- Homobono, José Ignacio (1991): “Ámbitos culturales, sociabilidad y grupo doméstico en el País Vasco”, *Revista de Antropología Social* 0, pp. 83–114.
- Iglesia, Ana María (2021): “[Entrevista a Miren Amuriza]”, *Llanuras. Rutas para lectores* (28/10/2021) [en línea: <https://llanuras.es/protagonistas/autores/miren-amuriza-basa-consonni/>, 10/07/2023].

- Kortazar Uriarte, Jon (2020): “Ocho instantáneas sobre las escrituras de mujer en la literatura vasca actual”, *Arte, literatura y feminismos: lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 117–162.
- Kortazar Uriarte, Jon (2022): *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*, *Rassegna Iberistica* 25, Venezia: Edizioni Ca’ Foscari.
- Mesa, Sara (2020): *Un Amor*, Barcelona: Anagrama.
- Ortiz-Osés, Andrés (1982): *El inconsciente colectivo vasco*, San Sebastián: Txertoa.
- Ortiz-Osés, Andrés (2007): *Los mitos vascos. Aproximación hermenéutica*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ramírez, Noelia (2022): “Solos e insumisas”, *Babelia, El País* (5 de marzo), pp. 8–9.
- Sánchez, Clara (2000): *Últimas noticias del paraíso*, Madrid: Alfaguara.
- Sánchez, María (2019): *Tierra de mujeres. Una mirada íntima y familiar al mundo rural*, Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez, María (2023): “Prólogo”, *Sobre la tierra, bajo la sombra*, Bilbao: Consonni.
- Simonis, Angie (2012): *La diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. Aproximaciones al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España*, Tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- Valle Murga, María Teresa del (1983): “La mujer vasca a través del análisis del espacio: utilización y significado”, *Lurralde: Investigación y Espacio* 6, pp. 429–436 [en línea: <https://www.ingeba.org/lurralde/lurranet/lur06/06valle/06valle.htm>, 12/07/2023].
- Yago Alonso, Carmen (2011): *Palabras femeninas que nombra la injusticia en los cuidados familiares*, Tesis doctoral, Universidad de Murcia.