

[Cuadernos]

LOS MISTERIOS DE LAS COLMENAS

Emilio Toibero

Los misterios de las colmenas

(Apuntes alrededor de los largometrajes de Víctor Erice)

por Emilio Toibero

A Estela Tarquini y Alfredo Reynaldi, camaradas de generación, in memoriam.

“Ay, ser distinto -en un mundo que, sin embargo,
es culpable-significa no ser inocente...”

“Velada Romana”, Pier Paolo Pasolini

I

“El productor y los realizadores de esta película no han querido presentarla sin hacer antes una advertencia. Se trata de la historia del Dr. Frankenstein, un hombre de ciencia, que intentó crear un ser vivo sin pensar que eso sólo puede hacerlo Dios. Es una de las historias más extrañas que hemos oído, trata de los grandes misterios de la creación: la vida y la muerte. Pónganse en guardia, tal vez los escandalice, incluso puede horrorizarlos. Pocas películas han causado mayor impresión en el mundo entero, pero yo les aconsejo que no la tomen muy en serio.” Las palabras transcritas son las que dice, desde las imágenes proyectadas en una pared, un atildado caballero que presenta el *Frankenstein*, de James Whale a la expectante platea de un pequeño pueblo, “un lugar de la meseta castellana hacia 1940” advierte un didascálico, en cuya entrada un cartel indica que su nombre es Hoyuelos. Esto sucede en el primer segmento, al que podría caracterizarse como prólogo, de la *opera prima* de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973). Tras los títulos de crédito iniciales, dibujados por las dos pequeñas protagonistas y dos hermanas de una de ellas, después de una leyenda que impregna de sentido a lo que sigue y reza “Érase una vez...”, llega una camioneta errabunda, tan desvencijada como la ciudad de la que debe provenir, trayendo la máquina ambulante para proyectar cine y la película. Tras el alborozo inicial de los niños mientras se prepara la sesión, llegan los adultos, con sus propias sillas, y hasta con su hogareño brasero, alguno. Terminadas las palabras introductorias, un pudoroso fundido al negro nos aleja de la improvisada sala para mostrarnos a Fernando trabajando en su colmena. Y cuando volvemos a la proyección ya se nos permite ver, entre el público, a Ana e Isabel, sus hijas, que no apartan sus ojos de la pantalla. Esta

introducción previa a la primera aparición del padre, suerte de reconstrucción de la irrupción del cinematógrafo, con carácter paternal, en un lugar perdido de la geografía española, tiene como todos los inicios, un valor semántico esencial.

Si tuviéramos que resumir, tarea vana y hasta innecesaria, cuál es el asunto que piensa, en imágenes y sonidos, *El espíritu...*, deberíamos decir que, en primer término, es la llegada de una película a Hoyuelos y lo que su visión provoca en Ana que, pese a la advertencia, se toma el *Frankenstein* muy en serio: quizá porque es su primera experiencia como espectadora cinematográfica, lo que el discurso nunca dice ni tan siquiera sugiere, y como los palurdos Ulises y Miguel Ángel de *Les carabiniers* no pueda distinguir entre la imagen y la realidad, sea lo que esta última sea. Pero aquello que el filme hace nacer en Ana es lo que ya se nos anticipó: la necesidad de crear un ser vivo. Pulsión que, siempre que no se lo entienda literalmente, puede homologarse con aquella que da lugar a la creación de una película, nacida en las entrañas de alguien que ama al cine.

Concluida la función, en la noche umbría las niñas están ya arropadas en sus camas, acariciadas por la luz lunar que entra por el balcón abierto. aguardan el sueño, más esquivo que nunca después de las emociones vespertinas. Ana, que bulle en preguntas no puede dejar de inquirir: “¿Por qué el monstruo mata a la niña y luego le matan a él?”, dice recordando una situación de la película visionada. E Isabel, mayor, responde, con un placer apenas disimulado producido por su fugaz lugar de autoridad, que todo es mentira en el cine. Pero como si no pudiera contenerse agrega, como para cerrar la cuestión: “Además yo lo he visto a él vivo...”, sin siquiera sospechar que con esas palabras está marcando el futuro de Ana. De allí en más, ella no cejará en encontrarlo, aún al precio de darle vida.

Si hay un recurso estilístico predominante en la articulación de los planos en *El espíritu...* es el llamado fundido encadenado. Un ejemplo. En la escuela una alumna lee un fragmento de “El libro de las niñas”: “Yo voy a caer en donde nunca el que cae se levanta...”, alza la vista, mira al espectador. Entonces, rápidamente, la imagen se disuelve, para dar lugar a otra: la de Ana que se acerca, para mirar adentro, al pozo de agua cercano a la casa abandonada. (¿Será ésta, y no la que habita la familia, la casa a la que se refiere Teresa, la madre, en una carta a un destinatario cuyo nombre nunca conoceremos, diciéndole que sólo queda, de aquella que él conoció, las paredes?.)

Mientras el corte directo, por más disimulado que esté en el cine clásico estadounidense, separa los espacios, el fundido encadenado, por más imperceptible que sea a los ojos del espectador profano, los une. Así establece otra relación de causa-efecto que no es la usual. No es que una acción produzca una reacción sino que si un plano hace nacer a otro, esta gestación establece entre ellos una ligazón, a veces encubierta, donde prima la asociación insinuada por el director y no el encadenamiento lógico de los hechos. Esta relación que debe ser completada por quien ve el filme, tarea que lo aproxima a ciertos procedimientos verbales con los que se construye la poesía, no únicamente es azuzada por el montaje, sino que también es incitada por la sistemática renuencia a explicar todo, por la afirmación permanente de zonas de misterio. En cierto sentido la película puede ser pensada como metonímica: eligiendo mostrar sólo una parte de su universo diegético invita a reconstruirlo, aunque quizá no se pueda y haya, entonces, que construirlo. El destinatario de las cartas de Teresa ¿es el hombre herido que desciende del tren y al que Ana cree haber convocado como otra encarnación de “la criatura” creada por el Dr.

Frankenstein? Puede que sí, puede que no: depende de cada espectador obligado así a asumir un rol activo.

En su búsqueda, Ana deviene extraña a la colmena: no ya a la literal, la del padre. Y no solamente a la que implica la casa familiar, subrayada por las formas de los vidrios de las ventanas; sino también a aquella que encierran los límites del pueblo, cuyo carácter es sugerido punzantemente tanto en las dos situaciones que se desarrollan en la escuela, con la foto de Francisco Franco colgada en la pared del aula, como en el parecido físico entre Don José, la figura humana castrada que sirve para enseñar anatomía, y el alcalde. Pero Hoyuelos, a su vez, como el Madrid de la misma década escrito por Cela, no puede dejar de leerse como una imagen, atravesada por el dolor, del país entero en los momentos más oscuros de una dictadura.

Fernando, a quien cabe suponer un pasado como intelectual de la República, como lo sugerirían las viejas fotos que recorren Ana, con su mirada y la cámara, con la suya, escribe por las noches. La primera y la última, de las pocas que suceden en la diégesis, lo encuentran haciéndolo mientras su voz, *over*, dice un texto, o unos textos, que no necesariamente es el que está trazando con su pluma. Las palabras y su sintaxis dan a entender que el mismo está agujereado, que en el cambio de plano a plano algunos fragmentos han sido sustraídos de él, de la misma manera que ciertos datos están omitidos del mundo representado. El texto, que, me parece que parcialmente, vuelve a oírse muy cerca del final, es éste: «Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal...»; «... el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj; alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales, el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada, los puentes y escaleras animados que forman las cereras...»; «... las espirales invasoras de la reina, la actividad diversa e incesante de la multitud, el esfuerzo, despiadado e inútil, las idas y venidas con un ardor febril, el sueño ignorado fuera de las cunas que ya acecha el trabajo de mañana...»; «... el reposo mismo de la muerte, alejado de una residencia que no admite enfermos ni tumbas... alguien que miraba esas cosas, una vez pasado el asombro, no tardó en apartar la vista en la que se leía no sé qué triste espanto.» La homologación, propuesta por Fernando ¿también por el filme?, entre las agitaciones de la colmena y las propias de la vida, es clara. Contra ese “triste espanto” que provoca su visión, se alza Ana que, a diferencia, de su ya resignado padre, no cesa en su búsqueda. “Soy Ana, soy Ana” dice en el final, adivinamos que temblando frente al balcón abierto, mientras se oyen los sonidos -¿reales? ¿imaginados por la niña?- de un tren que avanza cortando la noche. ¿Llegará en él el espíritu o el espíritu es ya aquello en que, definitivamente, se ha trasmutado Ana?

II

Diez años más tarde, en *El Sur* (1983), Víctor Erice se referirá a otra colmena y a otra niña, a la que esta vez seguirá hasta entrada en su adolescencia. Ahora la colmena no está ya en la meseta castellana sino en el Norte, en una ciudad rodeada de murallas, como advierte la voz *over* narradora, a orillas de un río. Y cercano a ella, separada por un camino al que el protagonista masculino, el Dr. Agustín Arenas un zahorí enigmático cuyo aspecto evoca a Lenin, llama “la frontera”, hay otro panal: la casa familiar llamada “La gaviota”. Para describirlas Erice utiliza con intensidad el llamado fuera de campo, es decir las situaciones que

no se producen en el plano sino en sus adyacencias, que el espectador debe hacer vivir a partir de los sonidos o de las direcciones de las miradas y de la iluminación.. El primer plano, que ya marca la cualidad pictórica de la iluminación que atravesará a todos los que restan, ya establece el procedimiento. Mientras los títulos de créditos iniciales aún se suceden, una luz que llega desde afuera del encuadre, al principio casi imperceptiblemente, comienza a iluminar la escena a través de una ventana. Se oyen las voces y los ruidos que provocan los movimientos de Julia, la esposa de Agustín, y Casilda, la criada, que se hablan mientras recorren la casa en busca del marido desaparecido, pero la cámara permanece dentro del cuarto donde, en su cama, está despertando Estrella, la única hija de Agustín y Julia, ya adolescente. Así quedan establecidos, en el inicio, dos fueros de campo: aquél desde el que proviene la luz y el que sugieren los movimientos de las mujeres, que quizá lleguen a unirse en uno solo, el jardín, pero que comienzan siendo dos.

Por su parte, el cuarto plano insinúa uno de los temas esenciales, sino el esencial, aunque quizá el más velado del filme todo. En el tercer plano dejamos a Estrella sosteniendo con sus manos el péndulo que le dejó su padre bajo la almohada. Tras un fundido al negro, el siguiente comienza de manera idéntica al ya referido primero, aunque de manera más veloz. Una luz que entra por la ventana ilumina al padre sentado, en su primera aparición en la diégesis, con el péndulo colgando de una de sus manos, y una figura acostada en la cama. ¿Es Estrella?. No, es Julia embarazada de ella. Hasta que advertimos que estamos ante la primera situación de un *racconto* que se prolongará casi hasta el final del metraje, un instante de duda nos recorre acerca de la identidad de la mujer acostada, a quien tampoco hemos conocido hasta ahora. Este sutil paralelismo establecido entre Estrella y Julia, con relación a Agustín, sugiere sesgadamente que la relación entre la hija y el padre puede ser más compleja, menos convencional, que las que habitualmente representa el cine. Es, podemos escribir, una historia de amor situada en un lábil límite. Es la historia de una pareja, con todos los conflictos que esta unión conlleva, como lo muestra ese admirable plano secuencia, a mi entender el más bello que haya filmado Erice, del baile de “En la vida” en la fiesta de primera comunión, donde puede pensarse que antes de desposarse con Dios, Estrellita lo hace con Agustín. En el último diálogo que sostienen sin saber, al menos ella, que es una despedida, significativamente vuelve a oírse, desde el salón de fiestas del “Gran Hotel”, el mismo pasodoble y es Agustín el que repara que lo están interpretando mientras se celebra otra boda que la cámara registrará desde lo alto, sin la cercanía elegida para la primera.

Una estrategia narrativa nueva, con relación a *El espíritu*, quizá como reconocimiento hacia el relato original de Adelaida García Morales, aparece en *El Sur*: la voz *over*, es decir una voz que no pertenece al mundo representado, que podría ser la de Estrella, ya adulta, hablando desde un lugar físico que no conoceremos. Esta voz, de acuerdo a lo que va narrando, no conoce más que lo que sabía cuando era adolescente, cuando partió a develar el enigma de la vida de su padre en el Sur. Vale decir que, por sus palabras, nada descubrió allí o, también es posible, nada quiere decir de aquello que encontró. Su presencia sonora, por lo tanto, es una manera posible de ir entrelazando las diferentes secuencias otorgándoles unidad, pero también un artilugio que coloca a todo el desarrollo de la anécdota como un *racconto* que contiene a otro. Son los movimientos de cámara o el ensamblaje de los planos quienes, a veces inesperadamente, nos descubren aquello que Estrella no puede conocer: el trabajo del padre en el hospital, un fragmento de “Flor en la sombra” donde aparece Irene Ríos, la carta a Laura- que como su homónima del filme de Preminger ha desaparecido pero no muerto- y su respuesta... Es interesante advertir que aquello que el narrador nos permite conocer sobre la intimidad del

siempre misterioso Agustín excluye, en campo, su vida matrimonial. No hay en *El Sur* un plano como aquel de *El espíritu...* en que Teresa finge dormir cuando Fernando se aproxima a la cama conyugal. Sin embargo no puede menos que advertirse que en ambos filmes la pareja familiar apenas subsiste como una rutina. Las que crecen son las otras relaciones: la imaginaria que se alimenta del pasado, con Laura-Irene, y la de todos los días, con Estrellita-Estrella.

La cinefilia, larvada aunque evidente en la primera película, adquiere mayor peso en *El Sur*. Desde la decisión de llamar "Arcadia" a la sala de cine del pueblo, con su resonancia en la cultura grecolatina pero también en un exitoso texto donde Guillermo Cabrera Infante recopila sus charlas habaneras sobre algunos de sus directores preferidos, hasta ese encuadre que recorta, y por lo tanto señala, el afiche español de *Shadow of a doubt* de Hitchcock, donde -¡oh, casualidad!- un tío y su sobrina no sólo tenían el mismo nombre. Si en Hoyuelos, Ana quedaba marcada por la visión de una película, en el Norte, Agustín se reencuentra con la mujer que amó -¿qué ama?- como espectador de otra.

Regresemos al fuera de campo: la España franquista de fines de los '40 y los '50, maravillosamente expuesta en ese monólogo epifánico de la inolvidable Milagros ante la niña; el desgaste de la vida matrimonial; el deambular por un oscuro pueblo, casi siempre se lo ve de noche, soportando el fracaso de una causa perdida; el Sur entrevisto, y adivinado, a través de unas tarjetas postales...De él, y de las marcas que ha dejado en su vida, es de lo que escapa Estrella después del suicidio de Agustín, del Norte se escabulle al Sur al que nunca sabremos si llega. A su manera, al tomar su decisión está afirmando "Soy Estrella, soy Estrella". Está escapando de la colmena como Ana en su rito frente al balcón. Tal vez, vaya uno a saber, haya devenido escritora, la responsable de los espléndidos textos que se pueden oír en la banda sonora.

III

Nueve años más tarde ya no hay niñas en *El sol del membrillo* (1992), sí hijas que se han vuelto mujeres. Ni tampoco ya pueblos perdidos. Subsiste, sin embargo, la colmena: el estudio que comparten los artistas Antonio López García y María Moreno con José, un joven pintor que vive allí, y que podría estar relacionado sentimentalmente con una de las hijas, y con un perro llamado Emilio. Espacio por donde también, en el lapso en que transcurre la acción -del sábado 29 de septiembre de 1990 al martes 11 de diciembre del mismo año y, después, en una inesperada elipsis que anuncia el final, en la primavera boreal- transitan Janusz, Marek y Grzegorz, tres albañiles polacos, encargados de unas reformas en la casa, y los visitantes: el entrañable Enrique Grand, una pareja de vietnamitas -¿o una vietnamita y su traductor del mismo origen?-, unos amigos. Lugar, éste, disimulado dentro de una colmena mayor, la ciudad de Madrid, que se deja adivinar en la gigantesca antena iluminada del Centro de Transmisión, en el sonido de los trenes que pasan, en las ventanas de los departamentos que para nada disimulan la presencia, permanente, de los televisores encendidos.

Puede pensarse que *El sol...* es un filme sobre diversas formas del trabajo: el de pintar, el de grabar, el de levantar paredes, el de cuidar, a cargo de Emilio. Pero entre todas ellas hay una en la que el discurso se centra: primero el intento de Antonio López de hacer un óleo que represente la forma en que el sol, unas pocas horas al día, dora los membrillos que cuelgan de

un árbol que él mismo plantó, y cuando la empresa se vuelve imposible por el mal tiempo otoñal, el acometer un dibujo sobre el mismo tema. (Estos intentos, diferentes por los condicionamientos climáticos, encuentran una sutil correspondencia en los distintos soportes utilizados para el registro: vídeo y celuloide).

En éste, pese a ser el único largometraje de Erice donde el universo representado es contemporáneo a su registro, el pasado no está ausente. Mientras las imágenes dan cuenta, con minuciosidad, de todo lo que sucede en el presente de la colmena, el ayer se introduce en las palabras. Las cargadas de nostalgia de los dos diálogos con el amigo Enrique -dos situaciones éstas que no puedo dejar de asociar a ciertos diálogos entre veteranos en algunas de las grandes películas de John Ford-, las del propio Antonio cuando relata un sueño mientras la imagen lo muestra durmiendo (¿es allí cuando lo sueña?), después de dejar caer, como Charles Foster Kane, una bola de vidrio que aprisionaba en su mano. No es casual, entonces, que la voz del pintor nos conduzca a un episodio que ocurre en su infancia: “Estoy en Tomilloso delante de la casa donde nací. Al otro lado de la plaza hay unos árboles que nunca crecieron allí en la distancia en la que reconozco las hojas oscuras de los frutos dorados de los membrilleros. Me veo entre sus árboles junto a mis padres acompañados por otras personas cuyos rasgos no logro identificar. Hasta mí llega el rumor de nuestras voces, charlamos apaciblemente. Nuestros pies están hundidos en la tierra embarrada. A nuestro alrededor prendidos de sus ramas los frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos. Grandes manchas van invadiendo su piel. En el aire inmóvil percibo la fermentación de su carne. Desde el lugar donde observo la escena no puedo saber si los demás ven lo que yo veo. Nadie parece advertir que todos los membrillos se están pudriendo bajo una luz que no sé como describir, nítida y a la vez sombría que todo lo convierte en metal. No es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo, ni la de la aurora.”

Puede que en este relato del sueño encontremos ciertas vías de acercamiento al filme. Vamos por partes. En principio está el título, *El sol del membrillo* y no “El sol en el membrillo” o “El sol sobre el membrillo”. Hay allí una afirmación de que el membrillo tiene un sol. Puede pensarse que es el que aparece en “...los frutos dorados de los membrilleros...” ubicados, en el sueño, en la infancia. Y esa luz es la que López, obstinadamente, intenta atrapar en su óleo: un resplandor que le habla de un tiempo donde sus padres estaban vivos. Pero los frutos “...cuelgan cada vez más blandos...” y “...se están pudriendo bajo una luz que no sé como describir...” pero que, claro está, no es una luz natural. Es, puede conjeturarse, aquella que emana de la civilización tal como se manifiesta en una país central de Europa. Es la que expresan los boletines informativos de la Radio Nacional de España dando cuenta de la unificación de Alemania o de la Guerra del Golfo. Es la luz sombría y artificial, que anula las diferencias, derramada por los televisores encendidos.

Así el lugar donde trabaja el artista solitario se convierte en un espacio de resistencia que, sin embargo, no puede aislarse del transcurrir del tiempo, ese deslizamiento que Erice se obstina en querer representar, poniendo en juego distintas estrategias en cada filme. Aniquilando, en éste, la enmohecida dicotomía entre “ficción” y “documental”, diferentes caras de la realidad dice él, términos cuya oposición fue construida por la industria estadounidense muchos años ha y que nunca pudo sostenerse. Documentando el trabajo perseverante de López y convirtiéndolo, casi, en una narración de suspenso: ¿terminará el óleo? y después ¿concluirá el dibujo?, elabora una magistral reflexión -y en esto la película se aproxima a un ensayo tan definitivo sobre el tema como lo fue, en los cincuenta, *French cancan* de Renoir- sobre las afinidades y las diferencias entre el cine y la pintura. La segunda fija el tiempo, el primero, recordando a

Tarkovski, esculpe en el tiempo. Y es el despliegue del tiempo, lo propio del cine y el lugar donde se inscribe el trabajo humano, el que *El sol...* pone ante nuestros asombrados ojos. Por eso el final y su doble movimiento, aquel que nos constituye a todos: el que se dirige a la vida y el que va hacia la muerte. Por un lado, el membrillero renovado por la primavera, con sus primeros frutos ya despuntando en su fronda, junto a la voz de Antonio López, seguramente aprestándose para otro intento de capturar el sol que tiene el membrillo, tarareando (¿nuevamente *Espérame en el cielo?*). Y por el otro la dedicatoria: “A Paco Solórzano in memoriam”.

IV

Si hay algo que une a Ana, Estrella y Antonio, los personajes protagónicos de los tres largometrajes de Víctor Erice, es el hecho de que los actos que van realizando a lo largo de cada uno de los filmes los hacen avanzar en un camino que desemboca en la diferencia, y que, por lo tanto, como dice el epígrafe pasoliniano, en la ausencia de inocencia. Ana invocando al espíritu, sin dudar en que terminará respondiendo a su llamado; Estrella decidiendo ir al Sur a ver qué encuentra allí para aclararse la figura de su padre y Antonio decidido a no cejar en su intento de capturar pictóricamente el sol que hay en el fruto, más allá de las múltiples diferencias que los separan, quedan solos, en el final, atendiendo a la realización de su deseo y escapando de las acechanzas del mundo que los rodea. Si para Ana y Estrella, la colmena es el lugar del que hay que escapar para poder decirse a sí mismas quiénes son, para Antonio, muchos años mayor que cualquiera de ellas, su colmena es el refugio desde donde poder seguir con su propósito, guareciéndose de cualquier distracción. No deja de ser indicial el hecho de que en las películas que transcurren en los '40 y en los '50 la casa familiar funcione como lugar donde hay que rasgar el velo que oculta, mientras que, en la que sucede en los '90, el lugar de trabajo familiar es donde puede encontrarse alguna certeza: la que otorga el trabajo que lleva a realizar una expresión artística. (En él, curiosamente, no se nos muestra ningún aparato de televisión, como aquél que, en *El Sur*, Casilda anticipaba con su canto gozoso.)

Pero si estos tres personajes comparten el hecho de su diferencia, al menos con relación a los modos de la sociedad, franquista o tardo capitalista, que los rodea, también hay en el discurso audiovisual de Erice una afirmación de diferencia que no es otra que seguir reiterando aquellas preguntas, hoy parece que olvidadas, que ya están en los principios del cine: ¿cómo registrar la realidad? y ¿cómo articularla en el espacio? Mientras, progresivamente y desde los años de *El espíritu...*, las imágenes cinematográficas se fueron enmascarando con los recursos multinacionales de la tecnología, Erice se empeña, y en esto es tan consecuente como Antonio López, en obligarnos a ver, y reconocer. Sus planos son enteros -“más enteros” como recuerda Enrique en *El sol...* que les decía un profesor- y permanecen frente a nuestros ojos el tiempo necesario para poder recorrerlos: la prisa ha sido excluida de su cine, elección que, en los tiempos que corren, es un altivo gesto de independencia.

Pero también hay en estos tres largometrajes una suerte de voluntad educativa, en el más alto sentido del término: el que puede albergar el arte. Los recorridos de Ana, Estrella y Antonio, y tras ellos el del propio Erice, tienen la reconfortante virtud de iluminarnos, de ser ejemplares y, por lo tanto, ayudarnos a transitar el arduo oficio de vivir. Como lo son las filmografías, asimismo modelos, de Jean Renoir y Roberto Rossellini.

(Veintisiete años atrás las circunstancias por las que atravesaba mi país, Argentina, me llevaron a España. Además de mis temores y de mi timidez, llevaba conmigo, casi como un amuleto, una imagen que martilleaba mi memoria. Era la de Ana e Isabel acercándose a la casa abandonada, descubierta, en varias y afebradas sesiones, el año anterior. Recuerdo que desde Barcelona le envié una carta a Víctor Erice, manifestándole mi admiración por su película, que él tuvo la gentileza de contestarme. Como tantas otras cosas, también he extraviado su generosa respuesta. Sin embargo desde ese momento siento, a veces, que estoy en aquel lugar donde nunca el que cae se levanta.)

[Cuadernos]

VÍCTOR ERICE POR VÍCTOR ERICE

Sobre “*El espíritu de la colmena*”

(Fragmentos de una entrevista realizada en Madrid, en octubre de 1973, por Miguel Rubio, Jos Oliver y Manuel Matji, posteriormente revisada por Víctor Erice y publicada en *El espíritu de la colmena*, Elias Querejeta Ediciones)

P.- *Existía, pues, como un rechazo (mejor: un vaciado) del personaje. He apuntado uno de los posibles motivos: la presencia del mito; el tratarse, además, de una historia en la que el mito se contemplaba a través de los ojos de una niña. Quizás puedan percibirse otros.*

V.E.- A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban -los que estaban-, pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados desprovistos radicalmente de sus más elementales modos de expresión. Me estoy refiriendo, claro está, a los vencidos; pero no sólo a los que lo fueron oficialmente, sino a toda clase de vencidos, incluidos aquellos que, independientemente del bando en que militaron, vivieron el conflicto en todas sus consecuencias sin tener una auténtica conciencia de las razones de sus actos, simplemente por una cuestión de supervivencia. Exiliados interiormente de sí mismos, la experiencia de estos últimos me parece también una experiencia de vencidos, llena de patetismo. Terminado lo que consideraron como una pesadilla, muchos volvieron a sus casas, procrearon hijos, pero hubo en ellos, para siempre, algo profundamente mutilado, que es lo que revela su ausencia. Quizás esto explique un poco el tratamiento que hemos dado a las figuras del apicultor y su mujer; tratamiento en cuya base existe, a nivel de guión literario, una labor de decantación de todo el material acumulado.

P.- *La película refleja muy bien el clima de la Castilla de los años cuarenta, a pesar de haber eliminado las referencias muy concretas...*

V.E.- Esta impresión es muy curiosa. Personalmente no sé qué decir. Nunca estuve en Castilla por esa época. Ángel, que es de la provincia de Toledo, sí. De todos modos, yo diría que en la película el ámbito histórico se halla interiorizado, sumergido dentro de una perspectiva en cuya base existe un desdoblamiento fantástico de lo real; lo cual no impide que, a partir de esa perspectiva, y a través fundamentalmente del subconsciente del espectador, pueda decantarse el sentimiento, la respiración de un tiempo determinado. En esta cuestión, como en tantas otras, pienso que es imprescindible partir de una consideración previa de la verdadera naturaleza cinematográfica de la obra.

Comprendo que los que tiendan a quedarse con una visión más directa e inmediata de la realidad no compartan este tipo de razonamiento, al que pueden considerar como demasiado subjetivista y ambiguo. Consideraciones críticas de este tipo, que suelen manejar habitualmente criterios sociologistas, me parecen una consecuencia inevitable, casi fatal, de esa contradicción moderna, socialmente establecida, entre historia y poesía.

Hace un momento, para explicar el tratamiento dado en la película a las figuras de los padres, me refería a una serie de impresiones de infancia íntimamente relacionadas con una forma de interiorizar determinados aspectos de una situación histórica. Al usar esta referencia, lo que intentaba, forzado por las circunstancias, era reconvertir en historia lo que surgió como una necesidad poética. Se trata, a la vista está, de un intento cuya condición última, aquí y ahora, es el fracaso. De ahí que sólo quepa la alusión. Porque esas impresiones, pero sobre todo esa necesidad, al encarnarse en imágenes, al hacerse escritura, entran en esa región llena de luces y de sombras en la que vive el mito, contradiciendo y transfigurando el tiempo histórico, pero sin llegar a detenerlo. Surge así ese desgarramiento, esa tragicidad de la escritura contemporánea, a la vez portadora, como dice Roland Barthes, de la alienación de la Historia y del sueño de la Historia; tragicidad que esas consideraciones críticas a las que he aludido antes, refugiadas por lo general dentro de una conciencia positiva, utilitaria y «feliz» del lenguaje, ignoran o ponen entre paréntesis.

P.- La infancia está vista en tu película como un nacimiento, un descubrimiento...

V.E.- Es cierto. Sobre todo, en lo que se refiere al personaje de Ana, del cual puede decirse que recorre un itinerario que va de la dependencia absoluta a la asunción de una cierta aventura personal. Es posible hablar de esta aventura en términos de iniciación, de conocimiento, de renacimiento incluso; aunque creo que, en sus últimas consecuencias, si algo la caracteriza es una suerte de misterio; algo que a nosotros, espectadores al fin y al cabo, quizás sin remedio se nos escapa.

En cualquier caso, sin Isabel no podría existir esa Ana última. El papel que cumple es, pues, muy importante. Lo patético de Isabel es que no cree en el alfabeto que, casi sin darse cuenta, provoca; para ella es un juego. De ahí que a un cierto nivel sólo sea capaz de simular, de disfrazarse, de representar, de dar un susto. No puede convocar al fantasma. En la última escena en la que aparece, su miedo ante las sombras nocturnas es de una categoría distinta al de su hermana. Porque Ana tiene algo que falta a Isabel: que cree en el monstruo, y lo busca firmemente, hasta sus últimas consecuencias.

De alguna manera, aunque sea primaria, las trayectorias conjuntas de las dos hermanas vienen a reproducir esa dialéctica entre mentira y verdad («¿jugamos de verdad o jugamos de mentiras?»: esa clásica expresión que los niños utilizan con frecuencia, entre ellos, para precisar su forma de participar en un juego) que es sustancial en determinados procesos de conocimiento. Hay algo hermoso, y quizás también autodestructor, en Ana: su necesidad absoluta de saber. Por eso, en cierto momento se diría que convoca al fugitivo, una figura que puede ser considerada como una especie de recreación interior de sí misma: ella lo lanza a la acción del film. A partir del contacto con la niña, a ese hombre, que nunca pronuncia una palabra, lo matan. De ahí el enigma que, en esa parte de la película, rodea al comportamiento

de Ana; de ahí también que su único lenguaje, como en el caso del monstruo, sea el del silencio; mejor aún: el de una mirada.

Sobre “*El sol del membrillo*”

(De un reportaje realizado por Elsa Fernández Santos, titulado “Los buscadores de la luz. El cineasta Víctor Erice y el pintor Antonio López, frente a frente en el filme ‘El sol del membrillo’”, publicado en la sección Cultura del diario “El País”, de Madrid, el 3 de mayo de 1992)

No fue fácil para Víctor Erice amoldar sus pautas de rodaje a la tarea de un pintor tan peculiar como Antonio López. Cuenta el cineasta: "Tuve que respetar todo lo posible su forma de trabajar. Por una sencilla razón: el trabajo de Antonio, su relación con el modelo, es el eje de la película. El modelo, en este caso, era nada menos que un árbol, es decir, un ser vivo que evoluciona en el tiempo, que tiene un movimiento propio, exterior e interior".

Tampoco fue sencillo ajustar el trabajo colectivo de un equipo de cine -aunque tan sólo fuera de ocho personas- a la cadencia de un trabajo solitario. Dice el cineasta: "La relación de Antonio con el árbol era una relación solitaria, que se modificaba sustancialmente a partir del momento en que junto a él había una cámara rodando. Aunque procuré que su presencia fuera lo más discreta posible, es un fenómeno imposible de evitar. Y que de algún modo hay que aceptar. Ahí está, en parte, la explicación de algunas de las imágenes últimas de la película".

Víctor Erice habla pausadamente, con voz susurrada, con gravedad y seriedad: "estilo de Antonio está basado en la exactitud. Introducir en su pintura del árbol un efecto de sol resultaba muy problemático. Los rayos del sol daban directamente en el membrillero de una manera fugaz, durante dos cortos espacios de tiempo, uno por la mañana y otro por la tarde. Antonio dice que nunca ha pintado un frutal al sol. Es un tema que presenta grandes dificultades, sobre todo en la época en que rodábamos la película. Y la manera en que Antonio se planteó esa tentativa fue de las cosas que más llamaron mi atención. Porque lo hizo con una tensión razonable, sin darle mayor importancia. Una actitud que me parece llena de sabiduría".

"Envidia al pintor", dice el cineasta. "El ojo humano es maravilloso. Y las manos. La pintura está en los orígenes de la cultura y la civilización. Antonio López, en cierto modo, está mucho más cerca del hombre de Altamira que yo, eso es evidente y dicho sea con humor. El cine tiene un poquito menos de un siglo de existencia y, sin embargo... A veces tengo la sensación de que es un lenguaje, sobre todo, de la decadencia. Esto viene a cuento porque, en una ocasión, durante el rodaje de la película, Antonio y yo hablamos de la rapidez con que el cine ha envejecido, sobre todo si lo comparamos con otros lenguajes, consumiendo etapas a una velocidad vertiginosa".

Erice recuerda lo que Antonio López le dijo en aquella ocasión: "Lo que pasa, Víctor, es que el cine nació cuando el hombre ya era muy viejo". El cineasta comparte esta idea del pintor: "Es cierto", dice. "Aun sintiéndolo, yo nunca había llegado a expresarlo de una forma tan clara. La frase de Antonio me impresionó. Refleja algo en lo que he pensado con frecuencia. Es muy curioso. Porque siempre se presenta al cine bajo una imagen positiva, juvenil, apolínea. Y, sin

embargo, el cine se muestra especialmente capacitado para captar todo aquello que se desvanece, lo más fugitivo que existe: el tiempo.”

Sobre el cine, el público y el mercado

(Fragmento de un reportaje realizado por Mario Campaña, titulado “Camino a la revelación”, y publicado en el diario *La Jornada*, de México, en febrero de 2000.)

P.- ¿Esa política es la que se resume en la frase “el público siempre tiene la razón”?

V.E.- Sí. Es el famoso Veredicto del Público, al que se suele recurrir en nombre de una razón suprema: la Razón del Contribuyente. Lo apuntaba con ironía Rafael Sánchez Ferlosio en un artículo titulado *Cultura, ¿para qué?*. Veredicto del Público pero ¿de qué público? ¿Es que acaso el Público no es acaso una fabricación previa y permanente desde las alturas, una falsificación de lo que hubiera de gente común y corriente en este mundo? La educación, sobre todo bajo el imperio del audiovisual, a la que un niño se halla condenado desde que abre los ojos, fabrica eso que llamamos tan inocentemente Público, sus gustos, sus necesidades y hasta sus emociones. Es evidente que así, con tan uniformador y potente foco de educación, la demanda de banalidades desde abajo, desde el consumidor, cada día se identifica más con la administración de banalidades desde arriba, desde los medios y los órganos de poder, tanto industriales como culturales.

P.- Se podría decir que, de cualquier modo, el mercado siempre ha estado ahí, y siempre ha incidido en el desarrollo de las artes.

V.E.- No, no siempre, ni del mismo modo. Al menos en lo que al cine se refiere. Lo que sí estuvo presente, desde que las películas fueron consideradas un negocio, fue el comercio. Y existe una diferencia sustantiva entre comercio y mercado. En los primeros tiempos del cinematógrafo, la creación -entre los cineastas primitivos abundaban los creadores, verdaderos artistas que no tenían conciencia de serlo, y eso era lo bueno- se comercializaba de una forma digamos natural. Para entendernos, la obra nacía como una criatura más o menos libre, como por descuido, y luego se entregaba al mundo. Ahora, sin embargo, la inmensa mayoría de las películas tienen que nacer ya vendidas. La máxima que en su día vocearon los productores estadounidenses -“una buena película es aquella que gana dinero y una mala aquella que lo pierde”- ha sido aceptada prácticamente por todo el mundo entero, de modo tal que, a propósito de una película que está en la cartelera, la cualidad suprema que la publicidad maneja son las entradas vendidas, el dinero recaudado; cifras y más cifras que se exhiben para hacer que el espectador considere ese producto como algo necesario, de visión obligada. La auténtica sacralidad no está ahora en la bondad de la obra sino en el mercado.

P.- Usted ha realizado apuntes de los que se podrían deducir líneas generales de una poética cinematográfica personal, con menciones al cine no parlante, al documentalismo de Flaherty o al realismo de exposición de Rossellini, y en la que se siente también la inspiración de la pintura y la poesía. Más que a una tensión narrativa, sus películas parecen aspirar a una tensión poética construida por imágenes en su transcurrir. Se puede decir que su cine está hecho no sólo para ser visto

sino además para ser contemplado y aprehendido, demandando una visión prolongada y libre del objeto que sea capaz de recrearlo y enriquecerlo. ¿Esta apreciación es correcta?

V.E.- Sí, lo es. Y creo que expresa muy bien algo a lo que, como cineasta, aspiro. Que las imágenes susciten en el espectador una actitud de contemplación y un descubrimiento es un objetivo que pertenece a los orígenes del cine. No es una aspiración de hoy, teñida de modernidad. Y es cierto que siempre me ha interesado mucho la relación que puede establecerse entre ficción y documental. De ahí las referencias a Flaherty, Murnau, Renoir y Rossellini, que se pueden extender también a los principales cineastas de la Nouvelle Vague francesa. Me conmueve de manera particular el cine cuyas imágenes discurren al compás de los hechos más esenciales de la vida, el que da cuenta sencillamente del paso de los días.

P.- ¿Qué concepción del cine subyace en esos principios o influencias personales?

V.E.- La que se deriva de mi experiencia original como espectador. El cine fue para mí una forma de descubrir el mundo, de formar parte de él en una época, nuestra posguerra, caracterizada por el aislamiento. De ahí que haya entendido el cine como medio de conocimiento, como forma de develar una verdad común, algo que no sé de antemano, quizá porque se ha perdido u olvidado en medio del tráfico de la vida. Al mismo tiempo, intento devolver al cine algo de lo mucho que me ha dado.

P.- ¿Existe detrás de esa idea del cine una cierta dimensión moral?

V.E.- Inevitablemente. Nadie le obliga a uno a ser director de cine: es una elección. Así que dirigir una película es una actividad que compromete. Espero que estas palabras no resulten solemnes. Expresan una característica del oficio de hacer películas que para mí resulta natural, entre otras cosas, porque tengo la impresión de pertenecer a la última generación que ha vivido el cine no sólo como una fiesta, sino también -al menos durante un período decisivo de su experiencia- como una forma de resistencia.

[Cuadernos]

RIESGOS DE LA INICIACIÓN DEL ESPÍRITU
Fernando Savater

Fragmento final del texto “Riesgos de la iniciación del espíritu” publicado como introducción al guión del filme “El espíritu de la colmena” por...

“La colmena en la que se debate el espíritu de Erice es indudablemente España. Tan absurdo sería descontextualizar la película olvidando este dato -degradándola a inconcreta alegoría- como supeditar todo su significado al peculiar enredo histórico español. El espíritu ama lo concreto, pero saca fuerza de ello para ir más allá de cualquier anécdota; es histórico, da cuenta y se da cuenta de la historia, pero no queda encerrado por ella en su necesidad. Estamos ante un decidido alegato contra el fascismo, cuya verosimilitud estética y ética le hace afortunadamente rebasar el cauce estrictamente político -es decir, estratégico- del antifascismo. Sacudirse el fascismo, imposibilitar su predominio y su rebrote es gran parte del problema hoy en España -escribo estas líneas el último día del año 1975-, pero desde luego no es todo el problema. Pensar lo contrario es peligroso, cómodo y torpe. Una de las maldiciones del totalitarismo es que, bajo él, no puede uno pensar más que en librarse de él, en suprimir sobre todo sus odiosas maneras: su insultante fanfarronería, su mediocridad condecorada, su pedante dogmatismo ideológico, su mojigatería, su corrupción, su ineficaz burocratismo, su injusticia. Pero el problema de la colmena, de lo uno y lo vario, de lo igual y lo distinto, del control, de la producción, de la sujeción a lo necesario, de la muerte, de la imposible fraternidad, de la maldad y la desdicha, los problemas que acongojan y rebelan al monstruo trascienden la siempre meritoria lucha contra el estilo totalitario. Recordar aquellos sin olvidar ésta parece lo más digno de la vocación libertaria de la España actual. ‘El espíritu de la colmena’ puede acompañarnos estimuladamente si nos sentimos llamados o precipitados a este difícil camino.”

[Cuadernos]

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA
Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos

SEC. 8. ESCENA 2. HABITACION DE LAS NIÑAS. *Int. noche.*

ANA, a los pies de su cama, ha terminado su jaculatoria. La habitación es de mediana amplitud. Hay dos camas, de similares características y proporciones, unidas, con sus cabeceras pegadas a una de las paredes laterales. En el centro, un balcón abre sus puertas sobre el jardín, La única luz que ilumina la estancia, la de la luna, proviene de este punto. ANA se mete entre las sábanas. Al lado, sentada en la cama, ISABEL ha visto interrumpida la lectura de un libro a causa del apagón. Murmura una protesta¹⁸.

ISABEL. ¡Siempre igual!

Y se acuesta también, de cara a su hermana. Se tapa hasta el cuello con el cobertor, y cierra los ojos compulsivamente, parodiando la obligación de dormir a la que la somete, indirectamente, el apagón. En esa actitud la sorprende la voz de ANA.

ANA. Isabel...

ISABEL *no abre los ojos, pero contesta.*

ISABEL. Qué...

ANA. Cuéntame lo que me ibas a contar.

ISABEL *sigue con los ojos cerrados.*

ISABEL. El qué...

ANA. La película...

ISABEL *escurre el bulto.*

ISABEL. Mañana¹⁹.

ANA *insiste.*

ANA. Mañana, no. Ahora; lo has prometido²⁰.

Segura de sus derechos, decidida, ANA se acerca más a su hermana, para verla mejor, y así obligarla a contestar. Están las dos muy juntas, frente a frente. La luz de la ventana llega lateralmente, y deja un poco en penumbra el rostro de ISABEL. El de ANA se ve con nitidez. Sin hacer caso de la actitud de ISABEL, que sigue con los ojos cerrados, ANA comienza su interrogatorio.

ANA. ¿Por qué el monstruo mata a la niña y por qué luego le matan a él?

ISABEL *continúa con los ojos cerrados, sin abrir la boca. ANA espera. Luego, dice:*

ANA. Tú no lo sabes... ¿Ves? Eres una mentirosa²¹.

ISABEL, *sin abrir los ojos, murmura con rapidez, pero sin darle aparente importancia.*

ISABEL. No lo matan.

ANA. ¿No?²²

ISABEL. Y a la niña tampoco.

ISABEL *ha respondido con rapidez. El impacto que producen sus palabras en la hermana es evidente. ANA queda en suspenso, desconcertada quizá. ANA pregunta:*

ANA. Y tú ¿cómo lo sabes?

ISABEL. Porque lo sé²³.

ANA *insiste:*

ANA. ¿Cómo sabes que él no muere?

ISABEL *abre los ojos por vez primera. Los fija en su hermana.*

ISABEL. Porque en el cine todo es mentira. Es un truco. Además yo le he visto a él vivo...

ANA. ¿Dónde?

ISABEL. En algunos sitios²⁴.

Una tregua. En el rostro de ANA, asombro, quizá temor. En el piso de arriba, alguien se mueve de un lado a otro, lentamente, paseando.

RUIDOS DE PASOS LENTOS EN «OFF».

Los pasos espolean la imaginación de ISABEL.

ISABEL. Vive escondido. Cerca del pueblo. En un sitio que yo sé. La gente no puede verle. Él sólo sale de noche.

ACABAN LOS PASOS EN «OFF».

Después de una pausa, ANA pregunta en voz más baja, casi derrotada.

ANA. ¿Es un fantasma?

ISABEL. No. Es un espíritu.

ANA *parece descubrir algo*:

ANA. ¿Como el que dice doña Lucía?

ISABEL *asiente*:

ISABEL. Sí. Los espíritus no tienen cuerpo. Por eso no les pueden matar.

ANA. Pero en la película, él sí tenía... tenía cabeza, brazos, todo...

ISABEL *corta la explicación de su hermana*.

ISABEL. Eso es cuando se disfraza, para despistar, cuando sale a la calle.

Una larga pausa. Quizá ANA reflexiona. Luego, agresiva, como si hubiera pillado en falta a su hermana, dice:

ANA. Y si sólo sale por las noches ¿cómo hablas tú con él?

ISABEL. Qué tonta eres... Ya te lo he dicho: porque es un espíritu²⁵.

ISABEL es la que ahora, incorporándose levemente, se acerca más a ANA. Su voz se hace más confidencial, lenta, insinuante. Su expresión quizá logre reflejarnos el placer raro que le proporciona el juego que está en trance de inventar.

ISABEL. Si eres su amiga, puedes hablar con él cuando quieras...

Pausa. Silencio total. ISABEL baja aún más la voz, como si estuviera comunicando un especialísimo secreto, la clave de un misterio.

ISABEL. Cierras los ojos...

ANA, en un acto reflejo, cierra levemente los ojos, imitando a su hermana. La voz de ISABEL, en «off», va repitiendo, como en un exorcismo:

ISABEL («off»). ... y le llamas... Soy Ana, soy Ana...

El rostro de ANA, los ojos cerrados²⁶.

Lento fundido encadenado.

SEC. 8. ESCENA 3. FACHADA DE LA CASA DEL APICULTOR. *Ext. noche*²⁷.

Viene de encadenado.

El rostro de ANA se desvanece poco a poco, y en su lugar va apareciendo la imagen de la fachada de la casa del apicultor, En el piso superior, la luz de un quinqué comienza a encenderse. La llama crece lentamente hasta adquirir una intensidad determinada. Al mismo tiempo, muy lejana, como viniendo de otro mundo, escuchamos todavía la voz de ISABEL que repite por última vez las palabras de una especie de invocación.

ISABEL («off»). Soy Ana... Soy Ana...

La llama del quinqué se pone en movimiento, llevada por una mano invisible. Va pasando, ventana tras ventana, de una a otra habitación, hasta quedar fija en un punto.

Encadenado.

SEC. 9. ESCENA 1. ESTUDIO DEL APICULTOR. *Int. noche*²⁸.

Viene de encadenado.

En la noche, a la luz de un quinqué, sentado junto al balcón de su estudio, el APICULTOR escucha la radio en un aparato de galena, provisto de auriculares y un dial de sintonización.

Fundido en negro.

A través de las paredes de cristal, el APICULTOR observa el interior de la colmena de observación. Las abejas siguen trabajando, infatigables²⁹.

Fundido en negro.

La mesa de trabajo. En el centro, un cuaderno y una pluma. El APICULTOR enciende un cigarro en la llama del quinqué. Se sienta. Quita el capuchón a la pluma y comienza a escribir³⁰.

COMIENZA MUSICA.

VOZ INTERIOR DEL APICULTOR. «Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal... »

Encadenado.

SEC. 9. ESCENA 2. COLMENA DE OBSERVACIÓN. *Int. noche.*

El interior de la colmena. En su alvéolo, la abeja reina. Las princesas durmiendo en sus cámaras. Las nodrizas que velan su sueño. Los zánganos. Las cereras. Las obreras.

VOZ INTERIOR DEL APICULTOR. «... el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj; alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales, el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada, los puentes y escaleras animados que forman las cereras...»

Encadenado.

SEC. 9. ESCENA 3. ESTUDIO DEL APICULTOR. *Int. noche.*

Viene de encadenado.

VOZ INTERIOR DEL APICULTOR. «... las espirales invasoras de la reina, la actividad diversa e incesante de la multitud, el esfuerzo, despiadado e inútil, las idas y venidas con un ardor febril, el sueño ignorado fuera de las cunas que ya acecha el trabajo de mañana...»

La mano del apicultor escribiendo. La sombra del apicultor, paseando. El APICULTOR, ante su biblioteca, busca un libro. Recorre con la vista las hileras de volúmenes. Una cafetera, sobre un mechero de alcohol, deja escapar un chorro de vapor hirviendo. El APICULTOR bebe una taza de café. El APICULTOR, en el balcón, contempla el cielo estrellado³¹.

SEC. 9. ESCENA 4. HABITACION DE LAS NIÑAS. *Int. noche.*

VOZ INTERIOR DEL APICULTOR. «... el reposo mismo de la muerte, alejado de una residencia que no admite enfermos ni tumbas... alguien que miraba esas cosas, una vez pasado el asombro, no tardó en apartar la vista en la que se leía no sé qué triste espanto.»

Una luz, venida desde lejos, la luz de tina llama, ilumina poco a poco los rostros de ANA e ISABEL, dormidas. El APICULTOR, desde el umbral de la habitación, el quinqué en la mano, contempla el sueño de sus dos hijas. Suavemente, de la misma forma en que surgió, la luz de la llama se retira. Los rostros de las dos niñas desaparecen. Una puerta se cierra despacio. Unos pasos se alejan³².

SEC. 9. ESCENA 5. FACHADA DE LA CASA DEL APICULTOR. *Ext. noche y amanecer.*

LA MUSICA SE VA APAGANDO.

La fachada de la casa. En el piso superior, en una de las ventanas, brilla aún la llama del quinqué del APICULTOR, velando, en la noche.

Encadenado.

La noche se acaba. La llama del quinqué, muy pálida e insignificante.

Encadenado.

Las primeras luces del alba. La llama del quinqué se ha extinguido.

FIN DE LA MÚSICA.

PRIMEROS RUIDOS DEL AMANECER.

Encadenado.

SEC. 10. ESCENA 1. ESTUDIO DEL APICULTOR. *Int. amanecer.*

Sobre la mesa, la cabeza apoyada en los brazos cruzados, el APICULTOR está dormido. A su alrededor, por todas partes, los restos diseminados de esta especie de cotidiano, nocturno, naufragio. Papeles emborronados, estrujados, rotos. Libros fuera de las estanterías, abiertos, amontonados. Tazas de café vacías. Abundante ceniza en los platillos. El perro, en un rincón, dormido. El perro que abre los ojos, como saliendo de un mal sueño, se despereza y se va. Silenciosamente³³.

SEC. 10. ESCENA 2. DORMITORIO DEL APICULTOR. *Int. amanecer.*

La luz del amanecer se filtra a través de la ventana. En la habitación, hay una sola cama. En ella, una mujer, inmóvil, de espaldas a nosotros, parece dormir.

RUIDO DE PASOS ACERCANDOSE EN «OFF».

Se oyen unos pasos que se acercan por el pasillo. La mujer se vuelve hacia nosotros. Es TERESA. No dormía.

ALGUIEN ABRE LA PUERTA EN «OFF».

El ruido suave, cauteloso quizá, de la puerta del cuarto al ser abierta. Dos, tres pasos. TERESA simula dormir.

RUIDO DE SOMIER, DE ZAPATOS QUE CAEN AL SUELO.

Los muelles del somier se quejan. Alguien se ha sentado en la cama. Unos zapatos caen al suelo. Unos segundos de agitación en torno. Alguien se mete a su lado, entre las sábanas. Después, silencio. La mujer, los ojos abiertos, mira en dirección a la ventana, por donde empiezan a filtrarse ya la luz y los sonidos de los primeros minutos del día³⁴.

Fundido en negro.

18 En la película vemos primero la imagen en penumbra de una mesilla de noche sobre la que hay un cuadro con una estampa de la Virgen, y un pequeño chimpancé de trapo; en el centro, una palmatoria con su vela. Oímos en «off»:

ANA (a ISABEL, en «off»). ¿Dónde has escondido las cerillas?

ISABEL («off»). En el cajón.

ANA abre el cajón de la mesilla, saca una caja de cerillas y enciende la vela. La habitación se ilumina levemente. Descubrimos dos camas gemelas; la situada a la izquierda del espectador corresponde a ISABEL; la de la derecha, a ANA. Comienza el diálogo entre ambas.

19 En la película: «Ahora, no. Mañana.»

20 En la película: «Ahora. Me lo has prometido.»

21 En la película: «No lo sabes. Eres una mentirosa.»

22 Eliminado en el rodaje.

23 Eliminado en el rodaje.

24 Eliminado en el rodaje.

25 En la película: «Ya te lo he dicho: porque es un espíritu.»

26 Procedente del piso superior llega en este momento, con más claridad que nunca, el ruido de unos pasos. ANA abre los ojos, impresionada. Su mirada se cruza con la de ISABEL.

27 No rodada.

28 En la película, el orden de la mayoría de las escenas de esta secuencia ha sido cambiado; alguna ni siquiera fue rodada. Primeramente observamos a FERNANDO paseando de un lado a otro de su estudio; es el ruido de sus pasos lo que ha cargado de misterioso significado la invocación realizada por ANA e ISABEL en el piso de abajo. El APICULTOR pasea con las manos metidas en los bolsillos, la cabeza baja (esperando que esté preparado el café que se calienta dentro de una cafetera, sobre un pequeño infiernillo situado en segundo término, no muy a la vista, sobre la mesa), silbando su canción favorita: el tango «Caminito». Abstraído, FERNANDO olvida su café, que hierve en su recipiente, desparramándose ligeramente. FERNANDO coge la cafetera como puede, huele su contenido y hace un gesto de fastidio.

29 En la película, esta acción figura como fondo de la voz interior del apicultor, un poco más tarde.

30 Antes se pone unas gafas.

31 No fueron rodadas la sombra del apicultor, ni su búsqueda de un libro, ni la contemplación del cielo estrellado. Sí, en cambio, la escena del café, pero del modo en que ya hemos visto.

32 La acción vuelve al interior del estudio de FERNANDO. Vemos su mano tachando nerviosamente un par de líneas del texto que está redactando. Luego, deja la pluma, se quita las gafas y se pasa una mano por los ojos. Parece cansado. Nos mira.

33 EL perro no realiza esta acción. Sobre la mesa de FERNANDO, entre el revoltijo de objetos, destaca una pajarita de papel blanco.

34 Antes de que TERESA cierre los ojos de nuevo, se escucha en el amanecer el sonido de un tren acercándose despacio, para después, sin interrupción alguna, irse perdiendo en la lejanía.

[Cuadernos]

EL SUR
Víctor Erice

AGUSTÍN Te vi esta mañana.

ESTRELLA ¿Dónde?

AGUSTÍN Pasabas delante del Oriental con un chico.

ESTRELLA Ah... Miguel... Lo llaman "El Carioco". Está un poco ido.

AGUSTÍN ¿Es peligroso?

ESTRELLA No. Sólo se dedica a pintar por las paredes.

AGUSTÍN Ah, sí... Me parece que he visto una de sus pintadas.

ESTRELLA ¡Más pesado!

AGUSTÍN ¿Y es verdad lo que pone?

ESTRELLA No sé... Eso dice él. Pero yo creo que lo hace por llamar la atención.

AGUSTÍN Pero es bonito, ¿no?

ESTRELLA ¿Llamar la atención?

AGUSTÍN Decir a todo el mundo lo que se piensa.

ESTRELLA Bueno, eso es según...

AGUSTÍN Pues a mí me gustaría.

ESTRELLA ¿Por qué no lo haces?

AGUSTÍN Porque no soy El Carioco.

ESTRELLA Te das cuenta cómo nunca podemos hablar en serio...

AGUSTÍN Y yo tengo la culpa, ¿verdad?

ESTRELLA Supongo que sí...

AGUSTÍN ¿Puedo pedir otra copa?

ESTRELLA Por mí... ¿Por qué tienes que beber tanto?

AGUSTÍN ¿Me vas a reñir?

ESTRELLA No, sólo era una pregunta.

CAMARERO *(Se acerca a AGUSTÍN para servirle.)* Su café... Su coñac...

AGUSTÍN Muchas gracias.

ESTRELLA ¿Por qué me invitas a comer aquí?

AGUSTÍN No sé. Eso me ocurrió de repente. Pensé que te gustaría.

ESTRELLA Sí, me gusta, pero ¿qué más?

AGUSTÍN Quería hacer las paces contigo.

ESTRELLA Pero si...

AGUSTÍN Sí, ya sé que esta vez no hemos reñido, pero la otra noche cuando llegaste tarde, creo que no me he comportado bien...

ESTRELLA ¿Seguro que no querías preguntarme nada?

AGUSTÍN No...

ESTRELLA A mí, en cambio, me gustaría preguntarte tantas cosas.

AGUSTÍN Vale, pregunta.

ESTRELLA No, déjalo.

AGUSTÍN No, no, no... Pregunta.

ESTRELLA Hay una cosa... Igual es una tontería. Siempre he querido preguntártela, y nunca me he atrevido: ¿quién era Irene Ríos?

AGUSTÍN Irene Ríos...

ESTRELLA ¿Era artista? Tú la conocías, ¿no?

AGUSTÍN No, he conocido a una mujer que se le parecía mucho, pero a Irene Ríos no.

ESTRELLA ¡Qué desilusión! ¿Entonces? ¿Por qué escribías tantas veces su nombre?

AGUSTÍN ¿Yo hacía eso?

ESTRELLA Sí. ¿Ya no te acuerdas?

AGUSTÍN No.

ESTRELLA Yo sí me acuerdo. Una vez encontré un papel, un sobre tuyo en el que habías escrito un montón de veces el nombre de esa mujer. Me pareció un poco raro. Yo no sabía quién era. Mamá tampoco. Hasta que un día vi su nombre en el cartel de una película, "Flor en la sombra".

AGUSTÍN La vi.

ESTRELLA ¿Era bonita?

AGUSTÍN Me salí antes de que acabara.

ESTRELLA Sí. Aquella tarde, al pasar delante del cine, vi tu moto. Entonces pensé: "Seguro que está dentro." Te esperé fuera, escondida. ¡Hacía un frío! Al salir, te vi, y te seguí por la calle, hasta que entraste en el Café Oriental. Vi cómo escribías algo, una carta. Entonces te llamé en los cristales. ¿Te acuerdas? Me llevaste en moto a casa.

AGUSTÍN Es verdad.

ESTRELLA Tengo que irme.

AGUSTÍN Ya.

ESTRELLA Es la hora.

AGUSTÍN ¿De qué es la clase?

ESTRELLA Francés.

AGUSTÍN ¿Por qué no la dejas para otro día?

ESTRELLA ¿De verdad quieres que me quede sin ir a la clase?

AGUSTÍN Sí.

ESTRELLA ¿De verdad?

AGUSTÍN Sí.

ESTRELLA No te entiendo.

AGUSTÍN Y cuando eras así de pequeña, ¿tampoco me entendías?

ESTRELLA ¡Papá, no se puede comparar!

AGUSTÍN *(Al oír el pasodoble de la boda.)* Escucha. ¿Te acuerdas de ese pasodoble? ¿Ya no te acuerdas? "En el mundo". Lo bailamos juntos.

ESTRELLA Sí, en el día de mi primera comunión... Me voy. ¿Tú te quedas?

AGUSTÍN Sí.

ESTRELLA Adiós...

AGUSTÍN ¡Cuidado con El Carioco! *(Se va ESTRELLA del restaurante, despidiéndose de su padre con un signo de la mano.)*

VOZ DE ESTRELLA ADULTA: "Le dejé allí, sentado junto a la ventana, escuchando aquel viejo pasodoble, solo, abandonado a su suerte. ¿Pude hacer por él más de lo que en ese momento hice? Es lo que siempre me he preguntado, porque ésa fue la última vez que hablé con él."

[Cuadernos]

EL SOL DEL MEMBRILLO

Víctor Erice

Antonio López ha hecho un alto en la pintura del óleo que quiere reproducir los frutos de su membrillero y junto a su amigo, el también pintor Enrique Gran, se dirigen a un cuarto del taller para tomar un refrigerio.

Se suceden siete planos fijos que proponen una recorrida por una reproducción de "Juicio final", de Miguel Ángel. Después se descubre que Enrique está mirándolo y que, quizá, los encuadres de los que hablamos correspondan a su mirada.

Antonio: ¿Qué quieres tomar? ¿Quieres unas tortas?

Enrique: Sí, me parece bien.

Antonio: Tengo chocolate ¿quieres?

Enrique: Me das...me das también chocolate, sí. Pero, tengo sed ¿tienes Coca Cola?

Antonio: Sí tengo Coca-Cola, allí en la nevera.

Enrique: Me pones Coca-Cola

Rumbo a la nevera, Antonio se acerca a Enrique y se queda parado a su lado, mirando también la reproducción.

Enrique: Aquí...contemplando esta proeza, ¡Qué cosa!

Antonio: ¿Sabes la edad que tenía Miguel Ángel cuando hizo el... esta pintura?

Enrique: Creo que rondaba los 60 o más o menos.

Antonio: Sesenta y tres o sesenta y cuatro años.

Enrique: Ya...ya era mayor que yo.

Antonio: Sí.

Enrique: O sea...lo terminó a los sesenta y...

Antonio: No, tardó cuatro años.

Enrique: Pero...lo terminó a los sesenta y tres...

Antonio: No, no...cuatro años, lo terminaría a lo mejor a los sesenta y siete o a los sesenta y ocho.

Enrique: Ah, ya...eso quería decir.

Antonio: Sí, sí...¿Tú has visto la idea macabra de incluirse, de incluir su retrato en la piel de San Bartolomé?

Enrique: Sí, es algo que yo sabía desde hace tiempo y yo..pues, como la gente exagera pues pensé de primeras que no era cierto pero luego vi el parecido tan enorme, entonces lo creí.

Antonio: Sí, pero...hasta el siglo pasado no se descubrió.

Enrique: No se descubrió.

Antonio: No se descubrió. Mira.

Enrique: ¿Dónde está?

Antonio: Está aquí.

Enrique: Es verdad, exactamente...sí, sí, sí.

Antonio: ¡Qué cosa terrorífica, eh!

Enrique: Claro, yo lo he visto luego en su tamaño y se ve que es Miguel Ángel. Claro, con lo propensa que es la gente a decir cuando una figura está de frente que te mira o eso de las moscas sobre el vaso, ¿no?, o sobre el cristal ¿no? Entonces, ahí lo tienes, tú te lo crees, pero luego lo confirmas...Bueno, de alguna manera pues era una autocrítica negativa.

Antonio: ¿Negativa de qué?

Enrique: Bueno, quiero decir que eran hombres, según sus cartas, que era un pobre loco, soy un pobre loco...

Antonio: No, no estaba loco.

Enrique: ...lo decía él...

Antonio: Lo que pasa es que tiene...

Enrique: ...a su familia.

Antonio: ...una idea de la vida terrible.

Enrique: Vamos sí, claro.

Antonio: ¿Por qué crear un Dios que tiene amenazados a...no solamente a los condenados sino a los propios justos? Están todos totalmente acoquinados por...

Enrique: Sí, es verdad.

Antonio: ...Dios

Enrique: Es verdad, sí...Aquí está Dios...estos son los justos, ¿no?.

Antonio: Estos son los justos.

Enrique: Los condenados están por aquí...

Antonio: No, no...estos son los...las almas que suben.

Enrique: Que suben.

Antonio: Empiezan a surgir de la tierra, después se elevan mientras los otros descienden al infierno.

Enrique: La resurrección, ¿no? Sí, el descenso a...el descenso a los infiernos.

Antonio: A ti te gustaría estar en ese paraíso con...

Enrique: No, yo nunca me he creído esto, no. En este Paraíso pues, no, ahí haciendo la pelota a Dios... No creo que sea así... Además... Bueno, es un Dios humano, no. De algunas manera hay que traer a Dios al hombre... Y la forma de hacerlo es hacerle hombre, ¿no?

Antonio: Pero que dios tan distinto a los dioses griegos ¿no?. Fíjate esa señora que está ahí (*señalando hacia una reproducción, que está en el cuarto, de la Venus de Milo, de Fidias*).

Enrique: ¡Claro!

Antonio: ¡Qué luminoso!

Enrique: Exactamente, es la salud del espíritu y del alma, ¿no?...y la plenitud física. (*Señala la reproducción de "Juicio Final"*) Ya ves que aún los hombres vigorosos están llenos de costras.

Antonio: De pesadumbre.

Enrique: De pesadumbre...la pesadumbre que les ha puesto Miguel Ángel en su cara. Es otro mundo, otro pensamiento, otra época, ¿no? Mucho peor... Hemos visto a Fidias que siendo un artista religioso no lo nota...lo único que nota es la alegría y la plenitud del ser, ¿no?...Aquí hay mucha fuerza, mucho músculo...sí...pero todos están...

Antonio: Pero niega la vida un poco todo esto.

Enrique: Exactamente, exactamente.

Antonio: Te traigo la Coca Cola. (*parte hacia la nevera, Enrique queda solo en el cuadro*).

Enrique: Muy bien. Dame un poco de...un trozo de... de de torta, Antonio.

Funde al blanco



*Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine
tijeretazos@inicia.es tijeretazos.iespana.es*