

muchos otros casos enseñan que un comienzo absolutamente logrado (el primer largometraje de Erice es una obra maestra, sin fisuras, del todo excepcional) puede convertirse en un factor inhibitorio. La responsabilidad de una segunda obra, se sabe, es mucho mayor que la de una «ópera prima». Es la gran prueba, el momento de demostrar que el logro inicial no es una conjunción única de circunstancias felices. Es también el momento esperado por todos —productores, colegas y críticos— para decidir si la gran promesa se consolida... Y el menor traspíe suele atacarse con un encarnizamiento que no se utiliza para juzgar personalidades menos ambiciosas. En suma, partir de una cima altísima es para un artista verdadero el más terrible de los desafíos.

Pero en la carrera casi secreta de Erice no hay métodos comparativos que sirvan. *El sur*, diez años después, surgirá con lastres y dificultades enormes y retorna —con la sabida resistencia del autor— al tema de la infancia. Y, sin embargo, con todo eso y con las mutilaciones conocidas, se convierte en una obra excepcional, de una belleza única y vulnerable, que vuelve a confirmarlo (si hacía falta) como el cineasta más singular del cine español.

El Sur y el Norte

Hace dos años, Erice decidió al fin aceptar la realización de un nuevo largometraje, que produciría también, como el anterior, Elías Querejeta. Entre las tres historias que estudió previamente, le interesó una, ubicada en una ciudad castellana, proveniente de un relato (inédito hasta ahora) escrito por su mujer, Adelaida García Morales. El guión desarrollado después por Erice era la suma (o la contraposición) de dos mundos, de dos climas interiores, de dos paisajes y dos luces distintas: el Norte y el Sur. Andalucía, ese paisaje de luz y color, que influye también en un modo de vivir y sentir tan distintos a los del norte frío y reservado, es un mundo que fascina a Erice desde su infancia. Nacido en el país vasco —relató— ha sentido desde siempre su fascinación por el sur. Incluso antes de nacer, puesto que sus padres vivieron un tiempo en Andalucía poco antes de darlo a luz. Sin embargo, no conoció Andalucía hasta muchos años más tarde. Desde entonces, viaja todos los años y pasa largas temporadas allí.

Ya se sabe que el Sur, por exigencias muy circunstanciales (económicas) de la producción, ha desaparecido de la película. Según el cálculo inicial, de acuerdo al minucioso guión, el film debería durar dos horas y cuarto, aproximadamente. El montaje realizado por Erice, tras la súbita interrupción del rodaje, ha quedado en una hora y media... Este conflicto, que sin duda quedará incorporado a la historia de los trágicos resultados que se han producido cuando chocan las necesidades expresivas de un autor y los imperativos del sistema comercial que rige el cine (incluso cuando se trata de productores con ambiciones artísticas no convencionales), han dado a la vez una obra diferente a la proyectada —que sin embargo conserva su importancia— y lo que Angel Fernández Santos llamó «una sinfonía inacabada». Para Erice, sin duda, ha sido un golpe terrible, cuyo dolor persiste. En nuestras charlas siempre surgía esa sensación de sueño roto, frustrante. Para quienes conocen el guión, también surge la

angustia de vislumbrar que se ha mutilado una obra que, en su concepción original, ampliaba el sentido de la historia hasta otra dimensión admirable.

En estas circunstancias, no parece tan necesario narrar el film tal como ha quedado —la relación entre una niña y su padre—, sino los elementos que iban a redondear la historia. Pero hay que decir que esa historia está recorrida por una voz en *off*—, se supone que es la de esa protagonista, Estrella, ya mujer—, que es una forma de intentar un conocimiento de la vida del padre (una doble vida llena de zonas oscuras) y a la vez una forma de recompensarla y relacionarla con la propia personalidad, una manera de dejar la infancia, de asumir la adultez a través del pasado.

En una entrevista (*Leviathan* núm. 14, 1983), Erice narraba a sus interlocutores Juan Cobos y Miguel Rubio cómo iba a ser la continuación del relato. (Esto coincide con lo dicho por Erice en nuestra conversación, pero como ya se ha dicho, éste se hizo deliberadamente sin notas ni magnetófonos, por lo cual preferimos la exactitud de la entrevista grabada.) Decía el autor de *El Sur*: «Sin entrar en los detalles del argumento, puedo decir que la continuación narraba el viaje al Sur de Estrella, la protagonista. Era un viaje que no sólo suponía realización de un deseo de su infancia, sino también el cumplimiento de la secreta voluntad del padre. Esto último es algo que se halla contenido en la primera escena de la película... La última noche de su vida, este hombre, a manera de despedida, hace una cosa: mientras su hija duerme, deposita debajo de su almohada el objeto que, de algún modo, constituye el símbolo de aquello que más profundamente les unió a los dos en el pasado. Es un gesto postrero de amor que encierra una especie de oscuro mandato: Estrella debe llevar a cabo lo que él no ha podido hacer en vida... Debe reunir los fragmentos dispersos de su historia... Al viajar al Sur, Estrella cumplía ese mandato y, en la medida en que llegaba a conocer algunos de los hechos y de los personajes fundamentales de su pasado, recomponía la figura paterna. Se trataba pues de una experiencia radical, que permitía a Estrella afirmar por vez primera su propia identidad, dejar atrás definitivamente su infancia... Estrella no sólo cumplía así, de Norte a Sur, un itinerario vital, sino, sobre todo, un proceso de conocimiento. Un proceso que daba su pleno sentido al tono de reflexión que posee el relato, y que aparece reflejado en el carácter de la voz que figura en *off* a lo largo de la película».

Es preciso volver a todo esto. Porque *El Sur*, tal como es, tal como Erice tuvo que recomponer sus trozos tratando de que no se notasen los hilos sueltos que, forzosamente iban apareciendo —puesto que su narración estaba minuciosamente entramada para que el todo de su significado se uniese al final— es una película bellísima, llena de ese espesor de lo vital, sentido, que es tan raro hallar en el cine o en cualquier otro arte. Irónicamente, esa peculiar magia del autor, que consiste en construir bloques-secuencia con un tiempo y una dinámica propia, que se yuxtaponen a distancia, para alcanzar todo su sentido, ayuda a que pasen desapercibidas las irreparables lagunas. Así, los personajes (como el de la abuela o la criada) que debían completarse en la parte nonata, toman un aura distinta, pero igualmente fascinante. Esta fascinación extra de lo inconcluso (quién sabe cómo eran los brazos de la Venus de Milo) hace que *El Sur* se evada hasta los designios de su autor, para que cada espectador haga de ese Sur intuido y anunciado en los recuerdos del padre o los

sueños de la niña parezcan otra metáfora del film: el misterio y la angustia de un universo inalcanzable.

No creo que *El Sur*, como sucede en todas las grandes obras de poesía, donde lo *concreto*, visible, es como una punta de *iceberg*, como el resplandor que oculta la sombra, pueda *contarse*. Puede analizarse, para esto es también una insuficiencia. Sí puede decirse que hay cosas que hubiesen dado otra dimensión al conjunto, en ese largo viaje de Estrella por su pasado y el de su padre. En el final previsto y no hecho —nos relataba Erice— hay una relación entre Estrella y el otro adolescente que conoce en el Sur. (La segunda parte del film se iba a rodar en Carmona, un pueblo de Andalucía). El acercamiento que hay entre ellos —su implícito parentesco, que no se enuncia— se daba en la escena en que ella le entregaba aquel objeto heredado de su padre. Ese talismán cerraba la órbita, tantos años antes, por el padre en su otra vida desconocida.

Resumen

De todo lo expuesto y de los testimonios de Erice, surge obviamente que *El Sur* es otra película, no la que el autor se proponía. ¿Podría continuarse? En cierto momento así lo pensó, tras haber cumplido a conciencia con la decisión de armar con el material rodado al film tal como se ha estrenado. Pero lo improbable —nos decía— es completarla tal como estaba previsto. El tiempo transcurrido ya —casi dos años— hace que las intérpretes más jóvenes, siguiendo una habitual costumbre de la naturaleza, sigan creciendo y variando su apariencia física...

Esta es también una de las consecuencias —más habitual en cine que en otras artes— de la colisión entre lo imaginado y su concreción física, la película. Este choque con la realidad, que es también la experiencia dolorosa del autor que por su propia condición no puede imponer sus metas originales, resulta especialmente dramática en Erice, donde se combina el rigor incorruptible, la fragilidad de un mensaje poético que sabe difícil transmitir a quienes luchan en el otro plano pragmático de la producción y la imposibilidad de aceptar compromisos. Esa lucha de cineastas intransigentes con toda alteración de su obra no es desgraciadamente nueva en la industria del cine: Von Stroheim en *Codicia (Greed)*, Orson Welles en casi todas sus películas; Nicholas Ray, Stiller...

No hay que desechar, sin embargo, la propia culpa, o mejor dicho, cierta falta de habilidad para adaptarse al despiadado mecanismo del espectáculo sin dejar en ello las convicciones. El cine de autor (llamémosle así todavía) es el más difícil, porque depende de muchos. Evidentemente Erice carece de esa habilidad específica que consiste en superar y aprovechar las circunstancias para conseguir los propios fines. Hitchcock, y en general todos los grandes directores del pasado, poseían esa cualidad de trascender materiales irrisorios o encargos imposibles. Pero hay que tener en cuenta que el cine ha cambiado desde entonces, y también sus creadores. Estos disponen de una visión mucho menos tangible y la propia complejidad de su mundo hace que el mismo quehacer se torne más problemático.

Por todo eso

Angel Fernández Santos, hablándonos de Erice, nos ha repetido lo fundamental que resulta, en su obra, la búsqueda de la *mirada*, no sólo el punto de vista de la cámara o el encuadre, «sino de algo más grave: la búsqueda de una identidad de mirada entre el narrador y el receptor». Este propósito, tan milagrosamente logrado en *El espíritu de la colmena*, es para Fernández Santos más difícil, debido a las rupturas de comunicación ocasionadas por su carácter inacabado, en *El Sur*.

Sin embargo, «cada film de Erice es un minucioso ejercicio de introspección, de buceo en el oscuro interior de la conducta, la trastienda incapturable de la ética. Hay un proyecto de filme suyo, probablemente irrealizable, cuyo título puede por sí solo orientarnos en el alcance de esta búsqueda: *Interior noche*. Casi a ciegas, tanteando las arrugas del camino en cada paso, Erice bucea, explora, extraviado en el subsuelo de la memoria, y allí encuentra, como el buscador de setas o como el zahorí⁶, grano a grano, recuerdos, acordes y visiones fugaces, todo el entramado invisible de las raíces de su identidad».

Todo estilo auténtico es intransferible. Por eso es difícil, a pesar de las admiraciones múltiples de Erice, espectador incansable del cine, hallar influencias o ecos de otros realizadores. Podría hallarse quizá un parentesco espiritual (no de forma) con Jean Renoir, un cineasta prolífico y distante en su estética, pero que también se caracteriza —en forma más impresionista y jocunda— por aprender los sentimientos y las vivencias de sus personajes, el fluir de la vida y la muerte como en un río incesante. Y no obstante, *El Sur*, como lenguaje, está hecha en forma más «narrativa» que *El espíritu*, donde los momentos adquirirían una dimensión propia.

Esto puede significar un cambio estilístico o, simplemente (Erice lo ha dicho), un deseo de comunicarse más fácilmente con el espectador. Por todo eso, y más, podría plantearse una pregunta: ¿Es posible juzgar a un autor-director a través de dos películas y un tercio, siendo ese tercio un episodio de tanteo y habiendo entre las otras un intervalo de diez años? Teóricamente, parece imposible, pero resulta que Víctor Erice, con *El espíritu de la colmena*, una «ópera prima» que sorprendió al mundo y con *El Sur* mutilado e inconcluso, adquiere una dimensión que escapa incluso a la categoría de director de películas, para convertirse en una especie muy escasa: un poeta que escribe con imágenes. La definición parece bastante convencional, pero tiene la ventaja de ser verdadera, aunque insuficiente para explicar ese proceso que convierte una obra de arte en una experiencia única e irrepetible.—JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU. (*Cuesta de Santo Domingo*, 4, 4.º dcha. MADRID-13).

⁶ El autor se refiere a la escena de *El espíritu de la colmena* en que Fernán Gómez busca setas en compañía de Ana, y a las del padre de Estrella en *El Sur* (Omero Antonutti), buscando agua.