
Víctor Erice

No todo es sueño el de los ojos cerrados.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Curiosamente, luego de dos meses de preparar estas notas sobre el cine de Víctor Erice, visionar sus films, leer gran parte de lo escrito sobre su obra y hablar varias horas con el autor, lo primero que nos asalta al comenzar ante la máquina de escribir, es un sueño. Un sueño personal y largamente olvidado. Tendría quizá unos seis años (la misma edad de Ana del *Espíritu de la Colmena*) cuando soñé algo sin principio ni final. Yo (ese niño), como suele suceder en los sueños, estaba dentro y fuera de la sensación. Junto a una cerca, tal vez era un prado, ese niño sufría la ausencia de alguien perdido, que borrosamente, intuyo, era una niña o una muchacha que amaba. Sin otras imágenes quizá previas y explicativas, el sueño contenía esa terrible ausencia como única clave y se repitió muchas veces, siempre en el mismo momento de soledad tangible y misteriosamente viva.

Excusar este recuerdo personal vendría a cuento si no fuese porque al ver por primera vez, hace años, *El Espíritu de la Colmena*, ese vestigio de sueño volvió con fuerza, igualmente inconcluso e igualmente angustioso, como un secreto inexplicable. Pienso que el film de Erice, entre otras muchas cosas, moviliza en el espectador una serie de mecanismos conscientes e inconscientes, una conexión secreta que despierta unas vivencias que no son de «espectador» de una historia, sino de participación, casi de asimilación. Lo ha dicho muy nítidamente Angel Fernández Santos (coguionista de *El Espíritu de la Colmena*) cuando escribe: «En *El Espíritu de la Colmena*, Erice suprimió 20 minutos del guión sólo porque *podían entorpecer* la asunción del punto de vista del relato del espectador. En efecto, suprimido ese tiempo, quien contempla la película siente que es imaginada, casi soñada, por él mismo. Hace cine Erice desde su conciencia y se dirige sin mediaciones hacia la conciencia de sus espectadores».

Este film admirable remite al que lo vivencia hacia sus más profundas sensaciones. Esto podría resumirse en las escenas del pozo. Ese pozo al que se asoma la niña porque tal vez esté el monstruo o porque piensa que hay *algo* indefinible, nos puede hacer sentir que asomarse a él es asomarse al fondo de nosotros mismos, con un atrevimiento que causa miedo, porque sus relaciones pueden ser tan terribles como el conocimiento. No se trata de símbolos, porque todos los aparentes símbolos que hay en el film —Frankenstein, el cine, la niña y la flor, las setas envenenadas, el guerrillero escondido, los panales y los rombos de las vidrieras de la casa— no tienen funciones de «claves» significantes, sino que están integrados en la visión del autor y en sus personajes.

Un sueño realizado

Como se sabe, la historia del primer gran film de Erice surgió de una forma muy peculiar; como le explicó a Angel Fernández Santos, su coguionista después, el proyecto tenía una imposición previa: «tengo vía libre para hacer una película» —le dijo—, pero con un pie forzado: ha de tratar el tema de Frankenstein. No sería la primera vez, ni la última, que una idea casual, o una conversación con el productor que sugiere temas, desencadena un mecanismo imprevisible. Cuando Erice sugirió «una historia con Frankenstein» probablemente no había pensado aún hasta qué punto el monstruo de Mary Shelley iba a crecer hasta provocar una de las películas más poéticamente entrañables de la cinematografía.

Fernández Santos relató también cómo comenzaron a esbozar el guión «casi de encargo» y cómo de pronto «el panorama cambió. De pie, en un rincón de su mesa de trabajo, Erice había colocado un fotograma del *Frankenstein* de James Whale, en el que una niña y el monstruo, en cuclillas, a la orilla de un lago, juegan a deshojar flores. “No me libro ni un momento de esta imagen”, dijo Erice. “Me asalta, y he escrito alrededor de ella una especie de cuento”. Era el cuento de una mujer adulta, profesora de matemáticas en una ciudad, que un día recibe de una hermana suya la comunicación de que el padre de ambas se está muriendo. La mujer se dispone a viajar a su aldea. Toma un tren. El tren cruza la noche. Los recuerdos sobrevienen. Uno de esos recuerdos visualiza a la mujer y a su hermana, entonces dos niñas de seis y siete años, mientras contemplan la secuencia de la niña y el monstruo ante el lago en el film de Whale. La niña queda atrapada por el asombro de la imagen. Luego las hermanas juegan a ser la niña y el monstruo.¹

En esta nota, el guionista narra el proceso de elaboración de la historia a partir de ese momento decisivo y que nos recordó hace poco en una conversación. Ese «pie forzado» del tema de Frankenstein se transforma en lo que será el tono definitivo del film: «un buceo en el interior de nuestra memoria en busca del entramado y de las secretas conexiones de un mito de nuestra infancia, es decir, de la misma pulsión íntima en que, por distintos caminos, Erice y yo estábamos personalmente sumergidos». La escena del pozo y sus sucesivas reapariciones en el deambular de la niña es un recuerdo de Fernández Santos, del padre de un niño que se suicidó en un pueblo toledano; la secuencia de la búsqueda de setas evoca los paseos de Erice con un abuelo suyo por los montes de Carranza; otra secuencia significativa: el encuentro de Ana con el hombre refugiado en la casa abandonada, nace del entonces misterioso paso de un guerrillero *maqui* por el pajar de la casa de los padres de Fernández Santos; el jugar de las niñas a Frankenstein es otro recuerdo de la niñez de Erice.

Esta suma de recuerdos dispersos, seguramente modificados por el tamiz de la memoria adulta y el propio proceso de construcción de la historia, quedó completado en cuatro meses, pero poco antes de comenzar la realización, Erice llamó a su

¹ ANGEL FERNANDEZ SANTOS: «Mirar desde detrás de los ojos». Nota en *El País* del 21 de agosto de 1983, con motivo de la reposición, a una década de su estreno, de *El espíritu de la colmena*.

colaborador para comunicarle una inquietud: algo *no funcionaba* en el relato. Se llegó a la conclusión de que algo había allí que provocaba *confusión* en la visión narrativa, y esto era que ambas líneas de la historia, en lugar de complementarse, se destruían: la escisión surgía entre la parte en tiempo presente —el relato de la mujer que llega a ver morir a su padre— y la parte en que evoca, durante su viaje, su propia niñez. Según Fernández Santos, la decisión de Erice, que consistió en suprimir totalmente la parte *actual* y dejar tan sólo la parte recordada, la historia de las dos niñas, produce no sólo el clima definitivo del film, «sino el estilo inconfundible del realizador». Es decir, desaparece el *mediador* (o sea, la mujer adulta que reconstruye su infancia y a la vez explica la historia), y el espectador debe construir por sí mismo, con sus propios recuerdos e impresiones, el tiempo recobrado, como en un sueño propio. «El aura de misterioso lirismo que rodea al *Espíritu de la Colmena* —dice el crítico y guionista Fernández Santos— nació ahí, de esa brutal amputación. Al decidir cortar toda referencia a otro tiempo, Erice creó una mutación violenta en el *tempo* del relato, que no transcurre en la pantalla, sino en la conciencia de cada espectador, y éste no contempla el film con sus ojos, sino con la secreta mirada, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos, que hay detrás de los ojos de cada ser humano.»

Tanto Fernández Santos como Erice nos corroboran este fundamental proceso de comunicación que, curiosamente, funciona mejor que en films sin sorpresas ni elipsis, donde todo está previsto. El fenómeno, que también se ha producido en *El sur* (donde las elipsis provienen a veces de amputaciones ajenas al autor) es un caso bastante único en la historia del cine, a pesar que el estilo de Erice no tiene mucho que ver con las rupturas de tiempo y espacio narrativos que se iniciaron en los años 60. Pareciera —y es una hipótesis personal— que el cine de Erice cuenta historias perfectamente estructuradas en su lenguaje expositivo, pero que su meollo fundamental no está allí, sino en un tiempo y espacio internos, donde la progresión exterior no es lo que importa, aunque sea explícito, sino en el interior de sus personajes, en el del autor y en la propia receptividad del espectador que asume sus imágenes y las hace suyas. Hay en todo ello algo de vulnerable, secreto y mágico, el sueño recobrado que es también el recuerdo de la propia infancia que llevamos dentro y que rara vez el hombre adulto puede revivir sin falsearlo.

Los otros ecos

Como todas las obras de arte excepcionales, *El espíritu de la colmena* tiene muchas claves, más explicables que su impresión total, que es más bien inefable, como sucede con los poemas perfectos. Una de ellas, la más relacionada con la vida española de la época en que transcurre el film, es el eco de la guerra reciente, tan sutil y subterránea como efectiva, quizá por eso mismo, porque no es una alusión política directa sino su peso inexorable sobre las cosas y las gentes. No se circunscribe a la aparición del *maqui*, sino a la continua sensación de encierro, de miedos secretos y palabras no dichas. Esto se advirtió de inmediato y no sólo en España. Louis Marcourelles de *Le Monde*, pensaba que, por vías diferentes *El espíritu de la colmena* testimoniaba «por una

España diferente», como Visconti, en 1942, lo hacía en Italia poco antes de la caída del fascismo. Pero añadía: «...Víctor Erice, en una entrevista realizada en Madrid, subrayaba su intención de jugar a fondo “la contradicción moderna... entre historia y poesía”, de “interiorizar aspectos determinados de una situación histórica”».

De todos modos, el film va más lejos, aunque el escenario está allí: el mundo de los adultos, en medio de la vieja casa cuyos cristales parecen los hexágonos de un panal de abejas (esto es deliberado), rodeados de la seca e infinita planicie castellana, viven fijados en una especie de muerte detenida. La madre escribe cartas, sumida en el recuerdo de un amor no aludido; el padre, ensimismado en meditaciones no explícitas, vigila sus abejas. La vida, también, está detenida para ellos. Las abejas murmuran en su propio mundo, mientras las niñas asisten a la llegada del cine ambulante... El film a proyectar es el *Dr. Frankenstein* de James Whale. La mayor, se divierte con el terror y la magia del monstruo, pero para Ana, la historia se centra en la escena del monstruo jugando con las flores y la niña junto al agua. Desde ese momento, el encuentro entre el mito y la realidad de la historia alcanza el más inspirado y audaz de los desarrollos. Sólo un niño (o un poeta, en el caso de Erice) pueden imaginar esa fusión entre la vida y la muerte: porque ambos aman al monstruo infeliz creado por otro hombre razonable, pueden hacer que viva. Ellos solos pueden saber que el sueño es real, a veces más real que la vigilia. Habría que destacar, de paso, cómo entre Ana e Isabel se marca el paso entre la infancia y la limitación de lo imaginario en los adultos: para Isabel, la mayor, hacer creer que el monstruo existe es una broma, así como en algún momento juega a estar muerta. Siempre la infancia (la verdadera, no contaminada) es estafada por los adultos, o sus aprendices que crecen a su semejanza.

Esto nos lleva, inexorablemente, a la existencia del monstruo, a un problema moral que subyace en este inquietante giro de la historia. En un excelente ensayo, Fernando Savater², comienza: «Soy malo porque soy desgraciado, declaró el monstruo de Frankenstein a su agobiado creador; no conozco crítica más escueta e irrevocable a la moral establecida». La idea desarrollada por Savater no puede ser más nítida: «El monstruo no es más que la monstruosidad del orden que lo segrega, pero debe ser presentado por éste como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo. La íntima y secreta zozobra que corroe al orden, alarmándole desde *dentro* por la monstruosidad que consiente y fabrica, se expresa hacia afuera como represión o condena del diferente. La ley funciona como vigoroso antídoto contra la peligrosa tentación de preguntar: ¿de dónde vendrá tanta desgracia? La respuesta es: de la culpa. Y por ello el desgraciado debe aparecer *prima facie* como malo, pues todo el sistema reposa sobre ese punto. Si el orden pudiese admitir por un momento que sólo es ordenamiento de la desventura, perdería su más sólido prestigio, el de la supuesta bienaventuranza que administra».

Simplificando bastante su fondo, podría decirse que en el film este enfrentamiento entre el *extraño* y la sociedad, está representada por la colmena. Pero como decía Erice, al encarnarse en imágenes, los personajes adultos (los padres) «entran en esa región

² Prólogo a la edición del guión de *El espíritu de la colmena*. Ediciones Elías Querejeta. Madrid, 1976.