

LA HERENCIA DE VICTOR ERICE

Paulino Viota.

Para Domènec Font

En el ámbito del cine español de la primera mitad de los años setenta *El espíritu de la colmena* destacaba como una película singular. Compartía muchos de los rasgos del cine de autor que se hacía en esos años, anticipaba, por ejemplo, las películas que a continuación haría su productor, Elías Querejeta, con Carlos Saura, pero a la vez se advertía en ella algo diferente, una cosa irreductible a esos patrones de cine de autor, o de cine crítico con el franquismo, que dominaban en esos años en España.

¿Cuáles serían esos rasgos comunes del cine de autor de esos años, de lo que se denominó “Nuevo Cine Español”, al que se incorporó, un poco tardíamente por la juventud de su autor, *El espíritu de la colmena*? (Saura, el único de éstos que consiguió verdaderamente triunfar, asegurándose una carrera que, inasequible al desaliento, prosigue hoy, había nacido en 1932, mientras que Erice era ocho años más joven; su relación con el hecho crucial de la Guerra Civil tenía que ser pues muy diferente). Esos rasgos han sido estudiados ampliamente en todo tipo de publicaciones, pero, como mero espectador y sin tiempo para volver a ver las películas o buscar en los libros, mi memoria conserva lo que se podría resumir como una voluntad de llenar todas las carencias que ponía al descubierto la famosa frase de Basilio Martín Patino, en las Conversaciones de Salamanca. Las películas de Saura, Camús, Regueiro, Picazo, Patino, Fons, Grau, Diamante, en fin, los cineastas de los sesenta, incidían en el atraso español, el provincianismo, el poder de la Iglesia, la represión sexual, la violencia que brota en cualquier momento, las alusiones soterradas a la Guerra Civil y sus consecuencias. Todas procuraban tantear los límites de la censura, sin dejar ni una sola posibilidad de manifestar el disgusto con la situación y con el Régimen que la perpetuaba. Esta actitud, ni que decir tiene, era la continuación en lo años sesenta de

lo que los dos padres fundadores del cine español moderno, Bardem y Berlanga, habían emprendido diez o quince años antes.

Para percibir las diferencias entre *El espíritu de la colmena* y las películas del Nuevo Cine Español, conviene tener presentes las que se dan entre este cine y el de los dos maestros iniciadores. Estas diferencias se establecen en sincronía con los cines dominantes, en lo estético y político, en cada una de las dos décadas a las que corresponden maestros y discípulos. El cine español es así reflejo, desdichadamente pálido (hasta Saura y el propio Erice no logrará convertirse en protagonista) de lo que se inventa en Europa. La herencia italiana domina en Bardem y Berlanga. A éste se le puede ver como un Fellini obligadamente más amable hasta que, en su madurez de los primeros años sesenta, invierta la relación; mientras que Bardem sigue a Antonioni hasta que se le hace imposible, dadas sus convicciones políticas y el país en el que trabaja, continuar por la senda abierta por un maestro que se mete de lleno en la vanguardia artística, como nunca lo había hecho el cine, dialogando de tú a tú con el expresionismo abstracto o con el *nouveau roman*. La paradoja de Bardem y Berlanga (y la tragedia de Bardem, figura dolorosa en el cine español donde las haya) está en que el segundo adquirirá su máximo valor estético y cívico cuando encuentre un estilo propio liberándose del magisterio italiano (a la vez que la perpetuación de este estilo obstinada, mecánicamente, cuando ya había desaparecido el contexto político y social del que había sido la mejor expresión crítica, su reiteración “en vacío”, por así decir, como una máquina que sigue funcionando cuando ya no tiene materia que manufacturar, ha llevado a un final doblemente grotesco —voluntario e involuntario— a su carrera), mientras que el primero, al abandonar su modelo y verse obligado a limitarse a sus propias fuerzas, reveló aterradoramente que lo ignoraba todo del cine moderno. El contexto desfavorable —ése es un dato fijo, siempre es desfavorable el contexto en España— que llevó prácticamente al silencio a Picazo o Patino y a hacer un cine “invisible” a Regueiro o Grau, demolió lo que quedaba de la figura trágica de Bardem ya antes de su muerte patética.

Si Bardem y Berlanga son pues “italianos” antes de ser ellos mismos, los cineastas que los siguen dialogan inevitablemente con los “nuevos cines europeos”, de los que el

español pretende ser uno más. Algunos lo hacen con evidente desagrado, porque el cine dominante en ese momento, la *nouvelle vague* casi más parisina que francesa, con su frescura y su frivolidad apolítica, no casa con las severas circunstancias españolas (que Barcelona es menos España lo demuestra la aceptación entusiasta de esa moda por la escuela del mismo nombre). De todos modos, las nuevas formas dominan poderosamente los trabajos de este grupo de cineastas. La voz en *off* y la construcción episódica en *Nueve cartas a Berta*, la riqueza de los movimientos de cámara y el sentido del espacio en *El buen amor*, o el montaje abrupto de *Smashing up!*, o —en el logro más espectacular, que supera a muchos modelos— el plano-secuencia y el sonido directo en *La tía Tula*, por ejemplo, prueban la búsqueda consciente ante el reto que había supuesto la gran renovación formal de los sesenta, el esfuerzo formidable, en un país abandonado de Dios y de la Historia (quizás por exceso de Dios y de Historia), que habían hecho estos cineastas —ellos y sus coetáneos— que siguen siendo para mí el grupo más extraordinario que ha dado el cine español, una generación si no de oro, por lo menos de plata.

El oro llegaría con Víctor Erice. ¿Qué había de nuevo en su película por otros conceptos tan hermana del Nuevo Cine Español? Me atrevo a decir que el empleo expreso, en primer término, puesto en evidencia, de la *metáfora*. Esto parece una paradoja, porque siempre se ha dicho que todo el Nuevo Cine Español, por su combate con la censura, tuvo que ser metafórico, críptico, alusivo. Pero el uso de la metáfora explícita es completamente original en *El espíritu de la colmena*, porque se refiere no, como puede ser en las películas anteriores, a algo que tiene que ver con el *contenido* (mostrar o contar determinadas cosas que han de ser tomadas no por lo que son sino por su referencia a otras, lo que estaba también en el episodio de Erice de *Los desafíos*). El salto adelante, en cuanto a complejidad estética, de la metáfora en *El espíritu de la colmena*, está en que aquí es constitutiva de toda la trama, de toda la arquitectura formal. Esto ya se habrá señalado repetidas veces: la luz, la forma de la casa, hasta los cristales de las ventanas, remiten a la colmena, como la forma de los planos del encuentro de la niña con el maquis remiten a las composiciones de *Frankenstein*, o como la referencia al cine como espejo está dada por la colocación del cadáver del maquis frente a la pantalla. Porque en *El espíritu de la colmena*, ya desde el título, hay no una sino dos metáforas que se articulan visualmente con la trama realista, la

del libro de Maeterlinck y la de la película de Whale. *El espíritu...* se apropia de la expresividad de esas dos formas artísticas en las que se refleja, una de las cuales además es el propio cine, en una actitud de conciencia estética e histórica que el cine español quizás sólo había visto en la asombrosa *Vida en sombras*. Con esta idea de inventar una forma plena que dé cuenta, por su juego de correspondencias, de todos los aspectos de la obra, que haga que todo encaje y se proyecte a la vez sobre los mitos proporcionados por las obras de referencia (la sociedad de abejas de Maeterlinck; el monstruo, el diferente, el Otro —como nos dice Levinas—, creado por la Universal), Erice se convierte en el igual de los grandes creadores de formas en el cine de los años sesenta. (¿Cómo no pensar al volver a ver el uso de *La pasión de Juana de Arco* en *Vivre sa vie* en el, aún más orgánico, de *Frankenstein* en *El espíritu de la colmena*?) Esta forma en metáfora ha seguido siendo el centro de la escasa obra de Erice. Quizás queda un poco oscurecida en *El Sur*, por el desdichado inacabado de la película, que deja la propia metáfora del Sur —y, otra vez, del cine— en poco más que el título y unas alusiones en el Norte. En *El sol del membrillo*, la metáfora reaparece como elemento central y referida esta vez a la pintura: el film capta el trabajo del pintor, muestra una estética y una ética que se reflejan inmediatamente sobre la propia película; la relación del pintor con el objeto seleccionado es modelo no sólo para la película que se está haciendo, sino para lo que debería ser el cine.

En el reciente episodio de *Ten Minutes Older*, esta idea de metáfora visual, de correlato estético del tema de la obra, se materializa en las formas circulares, presentes en muchos planos, que remiten a la esfera del reloj, al tiempo, cuya valoración exacerbada, segundo a segundo constituye el episodio. (¡Erice es el único cineasta que ha llevado hasta las últimas consecuencias el pie forzado del encargo, que era transmitir la continuidad de los diez minutos de un rollo de cine!). Valoración del flujo temporal que Erice ha comprendido —una vez más con la claridad del profundo conocedor de la historia de su arte— que sólo podía encontrar en el suspense hitchcockiano.

La lección de *El espíritu de la colmena* y, diez años después, de *El Sur* es tan desmesurada para los estándares del cine español —un cine “ateórico”, si no “antiteórico”, un cine profesional de espaldas a los intentos de una crítica no formada del todo y con

pocas posibilidades de manifestarse— que hubo que esperar hasta la llegada — primero marginal, luego cada vez más visible hasta ocupar el centro de la escena (¡aunque sea provisionalmente!) con *En construcción*— de José Luis Guerín para encontrar un continuador de ese enraizamiento en la tradición cinematográfica. (La única herencia en su momento de *El espíritu de la colmena* fue el empleo de su niña protagonista en otra película).

Guerín se centra todavía más en el cine, pertenece a una generación en la que éste ha alcanzado plena relevancia cultural ¿se estudia en las universidades, no sólo en una singular Escuela de Artes y Oficios del cine?, aunque el fijarse en la tradición cinematográfica no le impide manejar, con absoluta seguridad otros elementos artísticos, como Yeats en *Innisfree* o la no muy ostensible pero exacta utilización de música culta (que también nos podría hacer pensar en Godard) en *Tren de sombras*.

Ya en *Los motivos de Berta* la protagonista es una sorprendente amalgama entre las niñas castellanas de *El espíritu de la colmena* y Mouchette o la muchacha de *Au hasard Balthazar*. (El nombre del título, además, no puede evitar recordarnos el que también está en la película de Patino, verdadero portaestandarte de su generación, veinte años atrás; si la Berta de Patino es cosmopolita por su exilio, la de Guerín es una figura exactamente opuesta porque vive el exilio interior de su pubertad rural). Si no recuerdo mal, *Los motivos de Berta* crea su propia metáfora, introduciendo una dualidad que continuará siendo el principio constructivo del cine de Guerín. Berta imagina una historia que luego, mágica y dolorosamente, se cumplirá ante sus ojos como real. La limpieza de la estructura dual, imagen cada una de las partes de la otra, presenta una reflexión ¿en ambos sentidos de la palabra? sobre fantasía, imaginario y experiencia que remite de una manera muy asimilada, muy hecha propia, nada imitativa, al modelo de *El espíritu de la colmena*. La presencia de Bresson, que se transparenta en el cuerpo y el alma de Berta, no se transfiere a la forma del film. El “cinematógrafo” bressoniano se fundamenta en el montaje y, como consecuencia de ello, en la ausencia de planos de conjunto que, por serlo, no podrían relacionarse bressonianamente entre sí ni con los demás (una imagen no debe tener ningún significado, para que éste sólo nazca de su relación con otra; la relación de un plano de

conjunto con un detalle incluido en él sería redundante dentro de ese sistema). En *Berta*, por el contrario, los planos-secuencia son la matriz formal, así como las amplias visiones de paisajes crean la atmósfera, la memoria plástica. Guerín no se cierra a una única tradición.

La flexibilidad del cineasta, sin igual en el cine español, aparece ya plenamente al relacionar su segunda película, *Innisfree*, con la primera. Nada parece pasar de una a otra, excepto un interés por el mundo rural —que, de todas formas, es muy concreto en *Innisfree* mientras que resultaba más estilizado en *Berta*— y que otra vez los adolescentes son centro de atención (como sucede a partir de un cierto momento en Bresson, siempre hay una muchacha en el meollo de cada película de Guerín).

Ni qué decir tiene que *Innisfree* culmina la metáfora por el cine iniciada en *El espíritu de la colmena*. Posiblemente la película es la más hermosa que se haya realizado para dar cuenta de lo que el cine ha sido en la vida de los hombres. Otro retorno a la misma idea pero desde una perspectiva completamente diferente se da en *Tren de sombras*. Guerín es capaz de reflexionar ahora no ya sobre cómo el cine se amalgama con la vida de la gente, sino sobre cómo la vida de la gente queda atrapada en el cine, sobre todo en el cine salvaje, el *amateur* o casi *amateur*, que él elige con experiencia de enamorado del cine sin prejuicios que se ha dado cuenta de que en sus formas marginales se pueden encontrar muchas cosas ¿mayor presencia de la vida o de la muerte, nada menos? que aparecen con mayor dificultad o que están “matadas” en las obras de los grandes dominadores de su arte, que son las únicas que aman esos penosos campeones de la rutina que son los cinéfilos.

Pero la relación más profunda que revela la unidad de propósito y de inspiración de Guerín, que atraviesa *Berta*, *Innisfree* y *Tren de sombras* y llega (quizás sobre todo por un maravilloso azar) hasta *En construcción*, es esa dualidad entre pasado y presente, que se dobla en la dualidad entre imaginario y real de las dos partes en *Berta*, en la dualidad entre cine y realidad en *Innisfree* y *Tren de sombras*, en la dualidad entre vida y muerte en todas ellas. La muerte siempre está presente en Guerín (menos o de otra forma en *En construcción*, porque aquí se trataría de la muerte de un barrio). La historia imaginaria se materializa en un suicidio en *Berta*, los muertos de *Innisfree* —Ford y los demás, los que

hicieron *El hombre tranquilo*— han creado un folklore, una memoria individual y colectiva, hasta el punto de apoderarse de los cuerpos de los vivos para, a través de ellos, resucitar los hechos, convertidos en leyenda, en la escena nocturna, tras la carrera de caballos, del doble de Wayne y la muchacha pelirroja como “imantados” por Sean y Mary Kate. Y sobre todo en el inconcebible momento posterior —confusión única en la historia de nuestro arte, a mi parecer, entre cine y realidad, pasado y presente, imaginario y real, fábula y hechos— en que la niña de 1984 recoge el sombrero hongo que tiró Sean en la vieja película y asciende la colina canturreando una canción muchas veces oída en Ford que nos estremece ahora en esa voz de una niña contemporánea nuestra y que, a continuación, retoman los viejos borrachos del bar, contemporáneos de Ford y de su film, momento que se completa con el muchacho que encuentra, enredadas en las matas del río, las medias de Mary Kate.

El hallazgo de las tumbas romanas bajo los edificios derribados hace emerger la muerte (la calavera a la luz de la luna) en esa acción, en principio volcada hacia el futuro, de construir un edificio de viviendas, en el último Guerín. Pasado, que nos da la definitiva lección ¿ya sabemos desde entonces cuál es el destino de todas las edificaciones, de todos los barrios?, y presente.

Siempre hay dos tiempos en Guerín: la “fantasía de pubertad” de Berta y lo que sucede después, el rodaje de *El hombre tranquilo* y el lugar cuarenta años después, las películas de Monsieur Fleury en 1929 y su ruinoso existencia material setenta años después, los vecinos del barrio, expulsados, y los pequeños burgueses que ocupan su lugar (aquí el plazo de tiempo es breve, el de la construcción del edificio, pero está multiplicado por el abismo de formas de vida entre unos y otros). Lo característico es que el primero de los tiempos se queda, habita en el segundo, está presente cuando ya está muerto. Esa presencia de lo que fue y ya no es, pero que nos rodea y condiciona nuestra vida hace que el cine de Guerín sea, en definitiva, un cine de fantasmas, de la pervivencia más allá de la muerte. La lección de Erice ¿el cine como modelo, es la historia del cine lo que nos ha constituido, la que nos ha hecho lo que somos? está llevada a las últimas consecuencias. El tema cambia en *En construcción*, aunque permanece bellamente presente en el afortunado hallazgo de

los restos romanos. Aquí, y de ahí la crudeza política del film, no habrá fantasmas que amenacen la tranquilidad de los recién llegados, porque el pasado ha sido expulsado en vivo, cuando aún era presente (y el largo travelling final de la pareja ?inconscientes, casi optimistas, indestructibles como Cabiria? es la más tierna y cruel expulsión del Paraíso que se pueda filmar, con todos los sonidos del barrio despidiéndola).

Si *El espíritu de la colmena* y *El Sur* son películas políticas porque no se limitan a hacer una crítica más o menos convencional del franquismo como era obligado en el cine de autor de esos años (la primera aún con el dictador, la segunda ya sin él), sino que encuentran una fórmula propia utilizando la imaginación cinematográfica, la mitificación (*Frankenstein*, o la mujer perdida convertida en inalcanzable actriz), para iluminar la frustración vital en esas circunstancias, *En construcción* también encuentra su fórmula para criticar esta vez a las instituciones democráticas. Se trata de una crítica impasible, se diría que chapliniana, como si el propio cineasta no le prestase mucha atención, sin ningún ardor ideológico, basada puramente en los hechos, como si no fuese voluntad del autor sino “exigencia ineludible del documental”, como si nos dijera: “No soy yo quien dice esto, sino las rossellinianas cosas”. Quizás por esto, esta dimensión, que me parece la más llamativa del film, no la he encontrado subrayada en lo que he leído sobre él (aunque sólo conoceré una parte de lo publicado); se diría que es como la carta dejada tan a la vista que los detectives más avezados no reparan en ella. El barrio se comercializa ?y los propios albañiles árabes dicen en provecho de quién? a través de una operación urbanística muy “de diseño” dirigida por el ayuntamiento (del que podemos saber, fuera del film, que es de izquierdas), con el resultado de que sus habitantes son expulsados (Iván y Juani duermen en la obra como unos contemporáneos José y María, el señor Antonio se queda literalmente en la calle, en la intemperie en la que un anciano vagabundo contempla los fastos municipales de la llegada del milenio). No es poco mérito de *En construcción* ser quizás la primera película sobre la política presente en casi treinta años, tras los pocos intentos más o menos febriles y pronto amansados de la Transición. Digo “la primera” porque no creo que se puedan considerar así las que han proliferado estos últimos años que sólo refuerzan a ese gran enemigo de la razón y la libertad que es la corrección política y que se entretienen con

críticas genéricas al “sistema” o a la “derecha”, a unanimidades de ese tipo y no a una situación concreta y real, con nombre y apellidos, como en *En construcción*.

En la obra de Marc Recha sólo hay un film —*El árbol de las cerezas*— que parezca entroncar con esta tradición de creación de mitos que encarna Erice o de su análisis que lleva a cabo Guerin, ese sentir como parte de la propia experiencia el legado de los grandes cineastas, ese “estar habitados por el cine” en vez de habitar en él, como los cineastas de éxito convencionales. De todas maneras, “la herencia de Víctor Erice” no quisiera entenderla de una manera cerrada, sino que, en un sentido más amplio, podría referirse a todos los que no siguen caminos trillados, los que se salen de la senda de lo que podríamos volver a llamar “el grado cero de la escritura” (permítaseme desempolvar este cachivache perdido en el rincón más a trasmano del desván que quién sabe si, en este tiempo en que los grandes artefactos teóricos han descarrilado, no podría servir de algo). Barthes se refería con esto a la total identificación entre el autor y los lectores. Cuando el lector se sabe de antemano los procedimientos formales, expresivos, que utiliza la obra y sabe qué significan, entonces no hay “escritura”, ésta sólo aparece cuando un autor se sale de ese terreno completamente cartografiado y explora y produce procedimientos nuevos que le identifican, y que obligan al lector a aprender en la propia obra la manera de descifrarla. Por mucho que las películas de los grandes Almodóvar, Médem o Amenábar sean perfectamente identificables (por la carga de mundos propios, de cosmovisiones, de mensajes que dar a la sociedad) no lo son por su “escritura”.

Recha, sin embargo, sí lo es, ya desde *El cielo sube* —filmada con 21 años—, que se sale de cualquier camino señalado como quizás sólo se había hecho una vez antes en el cine español. La película es ya reveladora de lo que para mí tal vez sea el rasgo más determinante del cine de Recha, lo que podría llamar “contemplación nerviosa”. El increíblemente bello texto de Eugenio D’Ors (sólo por llamarnos la atención sobre este autor, mucho menos leído de lo que se debiera, ya tenemos que estar agradecidos a Recha), *tour de force* absoluto de la actitud contemplativa, antecedente genial del *nouveau roman*, es capaz de fijar o de crear —“el cielo sube”— todas las imágenes que paradójicamente la cámara, en planos breves, no puede recoger. Porque la paradoja del cine está en su

dificultad —como supo Bresson— para traducir la experiencia perceptiva humana, ya que ha de hacerlo directamente, sin disponer del recurso propiamente humano, la palabra.

La evolución de Recha se ve al comparar *El árbol de las cerezas*, que es ya un film plenamente logrado, con *Las manos vacías*. La comparación es posible porque ambos tienen rasgos en común: la pluralidad de personajes, relacionados por una trama familiar o de amistad en un entorno reducido, la muerte de la anciana, la época de Navidad (incluso con la importancia de las figuras del Belén), el estilo elíptico, que se limita a esbozar las situaciones para intensificar la atención del espectador, que ha de completarlas (en *Las manos vacías* la elipsis llega hasta la ocultación de la escena fundamental, jugando con ese espectador). Estas similitudes subrayan la abismal diferencia en la manera de ver a los seres humanos entre ambas películas. El valle de la primera está idealizado en la mirada del niño, las personas que lo pueblan, entrañables, viven transidas de dolor existencial. La elegante quietud de la cámara, el montaje pausado, se corresponden con la belleza del paisaje, la espiritualidad de los rostros en los largos planos de silenciosas miradas, la poesía de los monólogos del niño y la inocencia de sus ojos. Todo encaja en una imagen exaltada del mundo y de los hombres, de la que el árbol parece condensar la pureza del valle o de la infancia que, al terminar (con la muerte de la abuela, el exilio del valle y la tala del árbol) cierra el film, elegía de una edad y de un mundo.

La gravedad de *El árbol de las cerezas* asimila, restándole dureza, la lección del lenguaje silencioso, objetual y gestual, de Bresson (el niño deja en la mesa de la cocina, lleno, el vaso de agua de la mesilla de la abuela enferma, que otras mañanas ha retirado vacío, la hermana cierra el frasco de cereales y bastan sus manos, que se detienen en el gesto, para que nos demos cuenta de que ha visto el vaso y ha comprendido). En *Pau y su hermano* el viaje se hace en sentido contrario. El protagonista, ahora un hombre joven, abandona la ciudad por el campo para sentirse vivir. La *fureur de vivre* se contagia al estilo cinematográfico, identificando vida y filmación. Esa actitud se mantiene en *Las manos vacías*, pero aquí los personajes han cambiado, la pureza natural —serena en *El árbol...* y tensa, amenazada, en *Pau...*— se ha convertido en un suburbio de geografía imprecisa, ni campo ni ciudad, muy contemporáneo, desordenado basurero de chatarra. Se diría que los

personajes de *El árbol...* se han paseado por el Callejón del Gato valleinclanesco. Recha busca, me parece, abrazar ahora al hombre, tras el naturismo de *Pau...*, sin la idealización de *El árbol...*, aceptando e incluso subrayando sus miserias, tratando de verlo como es, dejándolo vivir sin rigidez moral. El incesante vaivén bressoniano —lo único que queda del maestro— da cuenta ahora de lo más animal de los humanos. La farsa grotesca del guión, heredero de *Pero ¿quién mató a Harry?* (como muestra el título inglés de la película: *Where Is Madame Catherine?*), es digna de la *Carne de gallina* de Maqua, aunque desprovista de sentido político, porque aquí todo se reduce a lo biológico hasta llegar a lo burlesco en la paródica imitación de *Psicosis*. El cinismo vitalista como garantía de destrucción de cualquier retórica —pero aún queda un resto en las canciones—, como muerte de cualquier padre cinematográfico.

El cielo gira, de Mercedes Álvarez, entra de lleno en la tradición de Erice y Guerín (incluso hay un pintor que, como en *El sol del membrillo*, lucha por eternizar la fugacidad de las cosas, con dramatismo doblado aquí por su inminente ceguera, y hay una aldea que se muere, como se moría un barrio en *En construcción*). ¿Qué es lo que da su personalidad a la película, qué se añade a estos modelos tan presentes en ella? Frente a la aristocrática impersonalidad, la mirada neutra de Erice o Guerín, *El cielo gira* (gira el cielo de las estaciones, el ciclo vital natural que compone la película, muy diferente de la alucinación del cielo que sube de Recha, producida por la contemplación incesante) es un diario personal donde la voz de la autora nos establece directamente la relación de su experiencia con las imágenes que vemos. Ese hermoso impudor —un poco disminuido por la cuidadosa elección de las palabras y la “atonalidad” de la voz— es un gesto de humildad, es decir, un rasgo de objetividad (el observador modifica lo observado; para que no haya engaños tiene que aclararnos desde qué posición observa: la única forma de objetividad es la subjetividad declarada). Lo que vemos no es tanto un pueblo que lleva decenios muriéndose, sino cómo eso afecta a la mujer que nació allí. Hay pues un conflicto entre el estilo frío tomado de los maestros y la emoción de la autora-protagonista, conflicto implícito que crea el dramatismo del film y que para mí se resuelve de la manera más expresiva cuando la autora más ha estado dispuesta a intervenir, a expresarse por sí misma saltándose las sacrosantas leyes del documental (quizá empujada a ello por su conocimiento del trabajo de los maestros que,

bajo su “objetividad”, manejan una fantasía desbordante), como en las apariciones de los dos idénticos grupos políticos (de comicidad digna de Keaton) o el diálogo final de los ancianos ascendiendo la dura cuesta kiarostamiana de la vida cerca ya de la cima final que es a la vez —o muy semejante— la loma que la cineasta vio al principio de su vida.

Desde *Innisfree* —verdadera obra inaugural ya antes de *El sol del membrillo*—, para estos cineastas (en cierto modo incluso para Recha por el estilo de inmediatez de sus últimos films) el cine estrictamente de ficción es un corsé que dificulta cada vez más, por la esclerotización de unos códigos ya demasiado sabidos, la realización de la naturaleza del cine, que está en que las propias cosas devengan signos de sí mismas. La savia documental, estructurada por la ficción, recorre lo más vivo del cine de hoy, del que son obras mayores las de Guerín o Erice.

La mayoría de estos films, incluso los de Recha, parecen tener ciertos rasgos de familia, como su marcada preferencia por el mundo rural, o por la infancia y la adolescencia, quizás como si se tratase del lugar y el tiempo primordiales, provistos de extraordinaria capacidad simbólica y expresiva, en definitiva estética, por ello. También la muerte está presente en muchos de ellos (desde el suicido apocalíptico de *Los desafíos*), como acontecimiento que desencadena o que culmina la trama, y la sensación de pérdida (de la República, de un amor, de un padre, de las fantasías púberes, de un rodaje memorable, de la buena vida en el jardín, de un valle y de la infancia, de la aldea natal, hasta la rúbrica de farsa houstoniana de la pérdida del dinero en *Las manos vacías*). Nostalgia por un mundo que se pierde pero que, con ayuda de metáforas literarias, cinematográficas o plásticas, se graba como mito en la memoria. Además, el arte no sólo es un correlato simbólico, sino que en *El cielo sube*, *El sol del membrillo* y *Tren de sombras*, vemos que en un jardín o un huerto retirados, tiene lugar la propia creación artística (aunque sea pura meditación en el primero y cine *amateur* en el último), como incluyendo dentro de la obra la reflexión sobre las técnicas de creación de esa *material memoria* que es el cine, cuando realiza su vocación profunda de ser un fantasma de realidad, cobijo y fábrica de la nostalgia.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.