

El infante huérfano. Escrituras que apuntan al mito en el cine español tras la Guerra Civil

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ
Universidad de Vigo

Orphan Child. Writings Pointing at the Myth in the Spanish Films Released after the Civil War

Abstract

By tackling with the analysis of some film writings pointing at the myth, this paper addresses the particular stylisation of a sort of Spanish cinema that, from the Civil War up to now, (from *Las inquietudes de Shanti-Andía*, Arturo Ruiz Castillo 1946, and *La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947 to *Vida en sombras*, Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948 and *Un hombre va por el camino*, Manuel Mur Oti, 1949; from the Mexican-Spanish film *En el balcón vacío*, Jomí García Ascot, 1962 to *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973 and *MadreGilda*, Francisco Regueiro, 1993) try to shape certain semantic questions in connection with the father's absence and the resulting heartbreaking psychic consequences to the orphan child.

Key words: Spanish cinema. Spanish Civil War. Myth. Paternity. Childhood. Orphanity.

Resumen

A partir de ciertas escrituras fílmicas que apuntan al mito, el artículo analiza la peculiar estilización de un cine español que, tras la Guerra Civil y hasta nuestros días (de *Las inquietudes de Shanti-Andía*, Arturo Ruiz Castillo, 1946, y *La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947, a *Vida en sombras*, Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948 y *Un hombre va por el camino*, Manuel Mur Oti, 1949; de la mexicano-española *En el balcón vacío*, Jomí García Ascot, 1962, a *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, 1973 o *MadreGilda*, Francisco Regueiro, 1993), tratan de dar forma a determinadas interrogaciones semánticas ligadas a la ausencia paterna y a sus desgarradoras consecuencias psíquicas en el infante huérfano.

Palabras clave: Cine español. Guerra Civil. Mito. Paternidad. Infancia. Orfandad.

"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... 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 el 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."

"Hablo de las personas de mi generación, las nacidas en el tiempo de silencio y ruina que sucedió a nuestra guerra civil. Huérfanos reales o simbólicos, el cine nos adoptó, ofreciéndonos un consuelo extraordinario, el sentimiento de pertenecer al mundo."

(Víctor Erice)

1

Es a finales de la década de los ochenta del *noviecientos*, en el momento inicial del despegue todavía confuso pero a la postre efectivo de un renovador movimiento historiográfico del cine español que partía precisamente, y en buena medida, del trabajo de los críticos y analistas vinculados a la revista *Contracampo*, cuando, en un destacado ensayo, Jesús González Requena proponía diferenciar, en el interior del cine español del periodo 1973-1986, unas "escrituras que apuntan al mito"¹ y que, partiendo (cronológicamente) del seminal *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), llegaban a conformar un corpus² en el que el cine español conocía, según el autor, y "—más allá de las individualidades notables que siempre existieron— su hasta ahora más fructífero periodo de esplendor"³.

Permítanme que repase, aun muy brevemente, los elementos que, en su latencia, el autor aislaba como conformadores de ese "aroma mítico" que desprendían los títulos del corpus elegido. En primer lugar, y al margen del posible uso (o ausencia) del *flash-back* o de la *voice-over*, "la recurrencia del acto de narrar" y la especial relevancia concedida por el texto a dicho acto, dotando a lo narrado, con independencia de su "objetividad" o "ficcionalidad", "de una densidad de otro orden", más allá del psicologismo y del "realismo", y que se debate más bien sobre "la dificultad misma del mito. Y su necesidad"⁴. Necesidad, pues, e invocación desesperada del mito como discurso capaz de dar sentido, de "instituir en algún lugar del tiempo, del espacio el origen de la palabra fundada". Una *figura* y un *discurso paterno* que, muerto o silenciado el padre, habrá de descomponerse trágicamente, surgiendo en su lugar "una especie de discurso poético (...) [que] traza, melancólicamente, la necesidad de

1 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Escrituras que apuntan al mito", en VV. AA., *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, págs. 89-100. *Mito* entendido como "tema" que se manifiesta de alguna manera tanto en el plano semántico como en el formal, "una cierta predisposición del discurso capaz de resistir —de manifestarse en— estilos bien diferentes, incluso extraños entre sí; no sólo un conjunto de presencias —signos, imágenes, argumentos— sino también unas mismas interrogaciones, una común manera de apuntar hacia otro lugar, de pensar y posponer el problema del sentido" (p. 89).

2 En el que, junto a *El espíritu de la colmena*, tenían cabida, entre otros, títulos como *El corazón del bosque* y *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978 y 1982), *Los motivos de Berta* (José Luis Guerín, 1983) o *El sur* (Víctor Erice, 1983) (*Ibidem*, pp. 89-90).

3 *Ibidem*, p. 100.

4 *Ibidem*, p. 92.

lo ausente" y puede abocar al (o a la) protagonista al "encuentro con la locura, con la muerte o con ambas"⁵.

⁵ *Ibidem*, p. 93.

Junto a esta red de conceptos, determinados rasgos *formales* (rechazo de la figuración realista y tendencia a una cierta ceremoniosidad, peso del tiempo en el espacio, ámbitos donde lo mágico apunta, inscripción constante del acto mismo de escritura⁶...) invitarían, en fin, a asociar los films de dicho corpus y a considerarlos "configuradores de un cierto texto de una cierta época"⁷.

⁶ "... una inscripción constante (...) del acto mismo de escritura. No podía ser de otra manera: allí donde el acto de narrar, su dificultad y su necesidad es tematizado, el propio acto de escritura ha de emerger a la superficie" (*Ibidem*, p. 98).

⁷ *Ibidem*, pp. 91-92.

Pues bien, habría de pasar todavía más de una década –publicación mediante de la decisiva *Antología crítica del cine español* en 1997– para que un conocimiento más profundo (y una consiguiente valoración más cabal) de nuestro cinema en su accidentado devenir permitiera, sin renunciar a lo logrado, ampliar el punto de mira y situar ese corpus "mítico" analizado por González Requena en el interior del valioso (aunque todavía y lógicamente preliminar) intento llevado a cabo por Santos Zunzunegui de clasificar a nuestros cineastas esenciales en cuatro grandes grupos "en función de su particular manera de entender el concepto de *estilización*"⁸. El tercero de esos grupos estaría formado –en palabras del propio Zunzunegui– "por aquellos films que desbordan el realismo por la vía del *mito*" y cuya *estilización*

⁸ Cfr., para una discusión más detenida sobre dicha clasificación, en la que ahora no podemos detenernos, ZUNZUNEGUI, S.: *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.

"se hará patente mediante un sustancial uso de esquemas míticos, que no dejará de utilizar lo mismo todo tipo de arquetipos narrativos que una serie bien patente de estructuras preformadas de corte genérico cuando no recurrirá a la ubicación de sus historias sobre el fondo que ofrecen las referencias a toda una serie de elementos de corte simbólico susceptibles de desviar el relato de cualquier realismo a ras de suelo. De esta manera este tipo de cine abre sus ficciones (hace un hueco en su interior) para la receptividad de toda clase de voces inmemoriales, relatos primigenios que lo separarán de la contaminación de cualquier color local para hacerlo abreviar en fuentes más esenciales susceptibles de actuar como matriz básica en la que inscribir la narración"⁹.

⁹ *Ibidem*, pág. 19.

El desbroce del terreno llevado a cabo durante esas dos décadas de fecunda investigación permite ahora al autor traspasar las fronteras cronológicas del llamado "cine de la transición" a las que se circunscribía de hecho el estudio de González Requena e ir a la búsqueda de las huellas de dicha *estilización "mítica"* en textos que tanto en los años treinta (*La aldea maldita*, Florián Rey, 1930; *La Dolorosa*, Jean Gremillon, 1934) como en las dos décadas siguientes (la obra de Serrano de Osma en la primera, la singular filmografía de Manuel Mur Oti más tarde) ofrecían sugestivos ejem-

plos de dicho aroma, para, tras refugiarse en obras dispersas en los años sesenta, reaparecer, eso sí, en los setenta con los que eran, a su entender, sus ejemplos más acabados: *El espíritu de la colmena*, "film en el que el cine juega el papel de auténtico *operador mítico* (la expresión es de Claude Lévi-Strauss), tendiendo un puente entre la historia y el sueño" y *Furtivos* (José Luis Borau, 1975, coescrita por Manuel Gutiérrez Aragón), "síntesis paradigmática de nuestra tradición tremendista con un cuento de hadas, del que lejos de ignorar se valorizan sus aspectos más turbios"¹⁰.

10 *Ibidem*, p. 20.

11 *Ibidem*, p. 19.

Partamos pues de esa "veta" del mito y sigamos la recomendación del propio Zunzunegui cuando, refiriéndose a ella, señalaba la ulterior necesidad "de realizar catas más finas capaces de segregar lo que todavía aparece como demasiado compacto"¹¹. Busquemos, entonces, textos en los que, más allá de semejanzas visuales evidentes –que, empero, no han de faltar– se sienta, a través del análisis, ese *aroma estilizado* y, a la vez, cierta recurrencia en la forma de responder a determinadas interrogaciones semánticas ligadas y esto será esencial en nuestro trayecto a la ausencia paterna y a sus desgarradoras consecuencias psíquicas.

2

En su notable estudio sobre *El espíritu de la colmena* (Paidós, 2004), Jaime Pena no dejaba de señalar, citando gentilmente nuestro ensayo *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (Paidós, 2002), cómo esa "estética de la derrota" que caracteriza el film de Erice, ese "ambiente (...) de corrupción moral, las huellas de una herida profunda dejada por un acontecimiento como la Guerra Civil"¹², aparecía ya en el cine español de la posguerra, aunque evidentemente ese reflejo posbélico no pueda "ser sino metafórico o, como mucho, aflorar a través de ciertos resquicios del relato en forma de rugosidades [y] descentramientos"¹³. En efecto, en el citado trabajo tratábamos de profundizar en el análisis del cine español producido en los años cuarenta y observábamos cómo algunos de los films más relevantes del periodo construían un *nudo* semántico y formal que atravesaba, como dolorosa herida, la carne diegética de todos ellos¹⁴: la pérdida irremediable del objeto amoroso, la soledad y la melancolía resultantes y en última instancia la herida edípica subyacente podían ser leídas como metáforas de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brotaba incontrolable. Huellas de la guerra y heridas del deseo

12 PENA, Jaime: *Victor Erice. El espíritu de la colmena*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 64-65.

13 *Ibidem*.

14 *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *El clavo* (Rafael Gil, 1944), *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1948), *Vidas confusas* (Jerónimo Mihura, 1947, hoy perdida), *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948), *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948), *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1948), *Ha entrado un ladrón* (Ricardo Gascón, 1949), *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949)...

se soldaban y confundían así, inextricablemente, hasta dar a nuestro más espeso y desconocido cinema su *aire* densísimo y espectral, su a la vez deseante y desolada atmósfera.

Si en efecto esa pérdida solía adquirir metafórica *forma* en dichas películas en un personaje femenino *asesinado, prohibido, desaparecido... o traidor* –lo que llevaba a Jaime Pena a afirmar que "podríamos estar hablando de [la] Teresa [del film de Erice] y el misterioso destinatario de sus cartas"¹⁵– lo hacía en ocasiones –y casi podríamos decir que de manera progresiva y *en consecuencia*– entrelazándose muy densamente con la aparición de personajes infantiles, de niño/as que, de forma simbólica o real, sufrían una orfandad paterna motivada diegéticamente en ocasiones por esa conflictiva presencia/ausencia femenina que les abocaba a una vida lastrada por la soledad, la locura y la muerte. Y si, como vimos, la trágica *cuestión paterna* va a ser uno de los rasgos característicos de esas escrituras que, en la transición política, apuntan al mito, trataremos de sugerir que sus raíces se hallan en el mismo cine posbélico, y en películas de extraordinario relieve, algunas de las cuales, no por casualidad, pertenecen al grupo de aquellas que Zunzunegui rastreaba como conformadoras del si así podemos llamarlo, al menos momentáneamente *modelo mítico*.

Buscamos, pues, en el cine posbélico, títulos que, además de participar de ese "sustancial uso de esquemas míticos" y de (al menos algunos) otros (de los) elementos que acabamos de enumerar, otorguen progresivo protagonismo a infantes psíquicamente mutilados, obsesionados por una figura paterna ausente, acallada o arrasada por la madre y/o por la guerra –aunque evidentemente, insistimos, el conflicto bélico aparezca siempre metaforizado en las películas realizadas antes de la muerte del dictador–, atrapados en su edad adulta por una melancólica búsqueda del tiempo perdido, de la infancia perdida, y condenados a narrarla, en angustiosos recuerdos-imágenes que reaparecen, siniestramente circulares, en los vericuetos de la memoria.

Enunciación subjetiva, cuestión paterna, infancias mutiladas por la herida bélica, formas que buscan la fusión de la historia y el mito... Pues bien, tales características confluyen, en diversos grados y como señalábamos, en destacadísimos títulos que marcan a fuego la historia del cine español desde la Guerra Civil y que, en la lejanía, parecen ir cincelando aspectos

15 PENA, J.: *Op. Cit.*, p. 65. "... Todos los personajes –continúa el autor– aparecerán definidos por el trauma de la guerra, constituyendo ésta, como cuarenta años atrás, la herida que desencadena el melodrama y que lleva a estos seres a vivir una vida desencantada".



formales y semánticos que alcanzarán quizás su primer (pero no definitivo) cenit en ese tormentoso "hacia 1940"-1973 del film de Victor Erice. Nos referimos, al menos, a *Las inquietudes de Shanti-Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1946), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948), *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949), *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), la mexicano-española (o, casi más exactamente, española en el exilio) *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962) y, por fin, claro está a *El espíritu de la colmena* y *Furtivos*, aunque no podamos dejar de referirnos, aun muy breve y finalmente, a ejemplos más recientes como *MadreGilda* (Francisco Regueiro, 1993) y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), piezas no menos singulares de un ciclo que –como vemos– atraviesa ya más de medio siglo del más denso cinema hispano.

3

En *Las inquietudes de Shanti-Andía*, por ejemplo, la habilidad con la que se enhebra la densa red de voces narrativas que organizan el relato (Andía nos narra su historia en un largo *flash-back* que a su vez se *bifurca* en otros en los que el protagonista ejerce de simple narratario, representante del espectador; la voz en *off* del narrador se corresponde a veces con la del *primer* Andía, pero otras actúa como activadora de pensamientos del marino que tienen lugar en el *presente* de la imagen, etc.) no es más llamativa que el clima de *cuento fantástico* a cuya consecución parece encaminarse desde los créditos iniciales, concebidos por Ruiz-Castillo como evocadoras viñetas de un relato ya *clásico* y que enseguida ha de cobrar vida. La inhabitual soltura con que muy diversos dispositivos fílmicos son puestos en juego para la obtención de dicha entonación climática, sorprendentemente cercana en ocasiones a la de las contemporáneas versiones británicas realizadas por David Lean de *Cadenas rotas* (1946) y *Oliver Twist* (1948), dos clásicos de Charles Dickens –con cuya obra la de Baroja se halla fuertemente emparentada–, queda de manifiesto desde las inaugurales secuencias del texto.

El misterioso Juan de Aguirre, *innombrable* personaje familiar de oscuro pasado, va a ocupar en el relato el papel de *padre ausente* de Shanti (cuyo auténtico progenitor apenas es mencionado, eliminado sin ambages del relato) y se constituye, a la vez, en el principal enigma narrativo, la resolución del cual habrá de marcar el fin, también simbólico, de la trama. Esta compleja estructuración de la figura de un padre enigmático,

queda sólidamente configurada desde el singular y decisivo episodio del falso funeral, primer y único *recuerdo* brutal encuentro con lo real que el *flash-back* nos muestra sobre la infancia del marino, pero cuyas consecuencias narrativas (la revelación *secreta* de la sirvienta Iñure acerca de aquel *ataúd vacío*), en un hábil juego de profundas y complejas resonancias, forman parte tanto del propio relato del protagonista –de *su* propia narración, y también entonces de la información suministrada al espectador– como constituyen *el* acontecimiento reprimido que Shanti *no recordará* hasta la superación última de su *inquietud*. Incapaz de comprender la celebración de esa ilegítima ceremonia, a la que sin embargo debe acudir engalanado, junto a su madre y su abuela, el muchacho no logrará *darle* sentido. La cámara se desliza por la sombría nave de la iglesia hasta aproximarse a la posición de Shanti y la Iñure, en el destacado lugar del templo reservado a la familia. El corte a un primer plano del niño, de contrastada y cambiante iluminación, y la eficaz entonación alucinatoria que entonces adquiere la música de Jesús García Leoz dan paso a una *visión*, irrupción de lo siniestro, que marcará su inconsciente: un plano oscuro, *ilocalizable*, nos muestra un ataúd en el que el cadáver, desdoblándose, se incorpora a la vez que sigue inmóvil, mientras amenazantes murciélagos se aproximan desde la negrura del fondo hacia la cámara. Las tranquilizadoras palabras de Iñure (“*No tengas miedo, ahí no hay nadie...*”) ya no poseen sentido y el horror se apodera del niño mientras el ministro de Dios rocía el féretro con incienso y agua bendita, loando las virtudes en vida de un muerto que no es tal.



La coherencia del film de Ruiz-Castillo, por lo demás, puede ejemplificarse en el constante recurso a un mismo *recurso* de montaje, de cambio de plano, cada vez que *algo* provoque en Shanti el retorno de ese primigenio terror infantil que, sin embargo, su memoria no conserva. Así, si una audaz puesta en escena suele privilegiar el plano fijo y el movimiento de cámara sobre la fragmentación analítica, observando las complejas relaciones de Andía con los diversos personajes e insistiendo al mismo tiempo en esa idea de viñeta, de *tapiz fantástico* –reforzada todavía por el uso frecuente y no disimulado de forillos y fondos pintados y por la iluminación de Manuel Berenguer–, un primer plano frontal del protagonista lo aislará del conjunto cuando algún elemento del relato (una carta, un diálogo, una situación concreta...) haga referencia, lejana o directa, velada o no, al obsesionante destino de Juan de Aguirre, el pirata (por ejemplo, en la secuencia de la taberna en el puerto de Cádiz). Una planificación similar a la utilizada en la temprana secuencia del funeral, señalará así, por

medios estrictamente fílmicos, el retorno del origen último de los tormentos existenciales del marino.

En *La sirena negra*, rodada al año siguiente y ejemplo señero del "cine mágico y social" de Carlos Serrano de Osma, la novela homónima de Emilia Pardo Bazán sirve como punto de partida para elaborar un tejido formal en el cual, por debajo de su decimonónica diégesis, brota de nuevo, disimulada pero dolorosa, la herida de la contienda fratricida. A fines del siglo XIX el joven Gaspar de Montenegro (un excelente Fernando Fernán-Gómez) vive obsesionado por el recuerdo de su novia, suicida en su primera juventud, a la que delira una y otra vez en el agua materna y mortal, convertida en mítica sirena de oscuros cabellos y negros ropajes, hasta que cree *reencontrarla* por fin en una joven madre soltera, pálida y melancólica, "viva imagen de la novia muerta"¹⁶. Fallecida también, con la herida edípica abierta de nuevo¹⁷, el cada vez más obsesivo Gaspar se hace enfermizo cargo paterno de la niña huérfana, a la que de nuevo habrá de perder, finalmente asesinada. No es extraño que *obligado* el protagonista por la censura a casarse con una mujer que no responde a su materna 'imagen-pedestal', el narrador le preste su cámara y su poder para abandonarse en una dolorosa y definitiva caída a las rocas, metafóricamente mortal.

16 Tomamos la frase de la penetrante sinopsis elaborada por Julio PÉREZ PERUCHA en *El cine de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1983, p. 27.

17 Cfr., al respecto del tipo especial de elección de objeto por parte de Gaspar de Montenegro, CASTRO DE PAZ, J. L.: "Duelo y melancolía o el amor perdido de Gaspar de Montenegro (*La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1949)", *Arbor* CLXXIV, 686 (febrero, 2003), pp. 327-337.

Directamente emparentada con *La sirena negra* se halla *Vida en sombras*, sólo unos meses posterior, y no sólo por la proximidad personal de sus realizadores y por la hondura psicoanalítica de sus textos, sino incluso, por el singular paralelismo de algunas secuencias, como la de la presencia del hombre ante la tumba de la amada, y, sobre todo, porque parecen responder a idénticas situaciones extremas de dolor psíquico de un(os) yo(es) masculino(s) ocupado(s) por entero en querer desesperadamente la imagen del objeto perdido. En todos los casos, frente a la desaparición de este, nuestros protagonistas se lanzan a la búsqueda de los signos y lugares asociados a la mujer difunta e incluso, contra toda razón consciente, imaginan poder hacerla revivir y reencontrarla.



Pero nos interesa además detenernos en algunos aspectos que aproximan el film, más y más nítidamente, a *El espíritu de la colmena*. En principio, el niño adquiere aquí ya un destacado protagonismo y la película otorga prácticamente la mitad de su metraje al "alumbamiento" e infancia del personaje de Carlos Durán, que será interpreta-

do, en su edad adulta, otra vez, por Fernando Fernán-Gómez. Pero es que, además, *Vida en sombras* no sólo anticipa, sino que casi literaliza la metáfora del nacimiento cinematográfico de Ana en el film de 1973. Si, en efecto y como se ha sugerido, allí la niña "nace ante nuestros ojos en la escena de la proyección cinematográfica [y] su posición anterior –lógicamente presupuesta– puede ser definida como de ausencia de cine (pantalla vacía)"¹⁸, Carlos Durán viene al mundo como hijo directo de ese aparato que, según Noël Burch, se inscribía en el campo de la ideología burguesa frankensteiniana: el cinematógrafo. Surge mágicamente de la chistera de un mago, en uno más de los films *de atracciones* que componen el programa de la "barraca de los franceses" y que muestran, ante los atónitos ojos de la madre, cuerpos desmembrables, susceptibles de despiezarse y recomponerse. Hijo pues del monstruoso cruce de la madre con el haz de luz del proyector, de nuevo metáfora de la ausencia paterna y de la imposibilidad del acceso del niño a lo simbólico, de su fijación imaginaria, Carlos, como muchos años después la Ana ericiana, llenará en principio dicha ausencia con la voz del cinematógrafo¹⁹.

Pero esta dramática reflexión sobre la ausencia paterna que atrapa al infante en las redes de una imagen –fílmica, y por ello ilusoria, y que devuelve además, siniestramente multiplicada, su radical huella de lo que ahí, ante la cámara, estuvo–, se halla penetrada, y aquí muy sutil pero evidentemente, por el trauma de la Guerra Civil, que más allá de su exclusión –como escribió en su día González Requena– pugna por hacerse presente en el discurso²⁰. Y el interés de dicho proceso no viene marcado sólo porque sean narrados los comienzos de la contienda desde el lado republicano, o se oigan por la radio fragmentos de los partes informativos de la época o del discurso en catalán del presidente Companys, sino, y sobre todo, porque la puesta en forma del texto anuda con singular contundencia la pérdida del objeto (su mujer-madre, Ana) con, en otro nivel significativo, la muerte de este personaje durante las primeras escaramuzas en las calles barcelonesas, identificando después y sin ambages la dura posguerra con la herida, la cicatriz del sujeto.

Sobre estos densos pilares (ausencia paterna, Guerra, muerte, incurable herida del deseo), indisolublemente entrelazados por la puesta en escena, articulará el film sus estrategias de sentido. Y todavía, en un nuevo círculo que todo lo envuelve, el papel esencial del cine, anticipando de nuevo el film de Erice, "como espacio mítico en el

18 ZUNZUNEGUI, S.: "Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la colmena*", en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, pp. 42-70. La cita, en p. 64.

19 "Porque esa historia única –la del cine, la del siglo– se confunde sin remedio con nuestra propia biografía. Hablo de las personas de mi generación, las nacidas en el tiempo de silencio y ruina que sucedió a nuestra guerra civil. Huérfanos reales o simbólicos, el cine nos adoptó, ofreciéndonos un consuelo extraordinario, el sentimiento de pertenecer al mundo" (ERICE, Víctor: "Escribir el cine, pensar el cine...", *Banda aparte. Revista de cine. Formas de ver* nº 9-10, p. 4).

20 GONZÁLEZ REQUENA, J.: "Vida en sombras", *Revista de Occidente* nº 53 (octubre, 1985).



21 ZUNZUNEGUI, S.: *Historias de España*, p. 19.

22 "Ana le sonríe y nos sonríe, a nosotros, espectadores, que participamos también de su delirio, que no es otro, en definitiva, que el del Yo enunciadador del discurso" (CASANOVA, Basilio: *Vida en sombras o el cine en el cine*, Valladolid, Caja España, 2003, pág. 129).

23 Puede consultarse un más detenido análisis del film en el citado *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*.

que pueden resolverse todas las tensiones, suturarse todas las heridas²¹, como *lugar* donde el deseo del sujeto (cineasta, protagonista, espectador) se halla radicalmente preocupado. Obsesivo, encerrado, solitario, Durán delira a su mujer viva tras enfrentarse a la condición imaginaria, fantasmal, de la esposa-madre y al fantasma de la paternidad ausente en la *Rebecca* hitchcockiana (1940). Y sólo entonces, tras confrontarse directamente con el rostro vivo de su esposa muerta²², puede *narrar* su historia, de nuevo a través del cine, única *forma* a su alcance de lograr un precario equilibrio: inscribir la falta en celuloide y regresar así, en deformado círculo, a los orígenes, a su propio nacimiento²³.

Rodada al año siguiente, en 1949, *Un hombre va por el camino*, el primer film como director del gallego de formación cubana Manuel Mur Oti, aparentemente muy alejado del anterior, reincide sin embargo en la herida bélica, ofreciéndole de nuevo a ésta el manto semántico de la ausencia paterna y de la traición femenina como soportes metafóricos. Aquí, Mur Oti sitúa el *drama* –por primera vez en nuestro corpus– en el ámbito rural y, aunque sin duda toma ciertos elementos de la tradición del drama rural hispano, se encamina por la senda de una abstracción y esencialización que, separándose "de la contaminación de cualquier color local", acaba por colocarnos en ese "camino del mito" que caracteriza su filmografía y del cual formaría ya parte, pero veremos cuan *particularmente*, su *opera prima*.

En efecto, *Un hombre va por el camino* ofrece numerosos paralelismos con otros films de su autor; semejanzas no sólo dignas de ser destacadas por su condición de anticipo de recursos luego *perfeccionados* en obras posteriores, sino en sí mismos, por la poderosa resolución formal, la decidida voluntad estilística, con la que luchan por fecundar *míticamente* un film y una Tierra Virgen²⁴ que esconde –como el inconsciente de su protagonista– acontecimientos *históricos* muy precisamente fechados.

Por una parte, una pareja (y una niña, hija de la joven viuda) conformada, creada y criada en la tierra, surgiendo de ella, debiéndole la vida y el sustento. Una tierra vista y puesta en forma como divinidad y madre (*Monte Oscuro*) y por lo tanto, por así decirlo, *cualquier lugar y cualquier tierra*. Tierra y Mujer, entonces, como *par* indisoluble y casi cósmico, protagonizando un relato que, de algún modo, se inscribe "en el interior de ciclos y elementos naturales

24 "Tierra Virgen" es el título provisional con el que la película fue denominada durante el rodaje, mientras *Sucedió en España* fue el utilizado para su explotación en Hispanoamérica. Se observará la lógica extrema de este último cambio, dada la extrañeza que ciertos elementos del film podrían causar en otros países, lo que probablemente aconsejó su *localización* narrativa. Dicho "juego de títulos" parece anticipar, de alguna manera, ese "referente socio-histórico versus relato mítico" que caracteriza el texto de Erice desde sus iniciales "Erase una vez..." y "Un lugar de la meseta castellana hacia 1940".

capaces de conferirles un sentido más vinculado con una dimensión telúrica y genérica de las cosas que con una determinación concreta y directamente realista de los acontecimientos"²⁵.

Pero –como en *El espíritu de la colmena*– las consecuencias de la guerra están presentes como una ausencia que pesa y lastra las vidas de los personajes. Y, tal que se tratase de una compleja figura textual cuyo dibujo costase engarzar en esas diáfanas formas *naturales*, *Un hombre va por el camino* parece encerrar, del mismo modo que la mente de su protagonista, un secreto, un enigma que enturbia el trayecto del film y que lo vincula con ese *desdoblamiento de la personalidad* tan presente en el cine español de los años cuarenta como inequívoco síntoma del trauma bélico.

La sólida formación intelectual de Luis –que conoce a los clásicos, interpreta música y es un reputado cirujano–, sólo revelada completamente al final tras la vivencia de una nueva situación extrema y traumática como la que en su día costó la vida a su hija, unida a su previa insistencia en *no saber nada del pasado*, no sólo lo asemejan al Fernando apicultor, sino que lo convierten en el personaje idóneo para elaborar –a través, como en otros de los títulos citados, de un complejo y persistente juego de identificación/distanciamiento entre el punto de vista del personaje y el narrador²⁶– un discurso metafórico sobre *aquello* que parece teñir de muerte y soledad cada plano, cada familia, cada pueblo²⁷.

Luis es, aquí, el sustituto no menos proscrito y acorralado, el "monstruo" aislado del cuerpo social que la niña adopta como padre, viste con prendas paternas, alimenta y da de fumar. Su vinculación con el fallecido impregna el film, desde su entrada en la casa de una marcada entonación melancólica y, por lo tanto, melodramática. Ocupando momentáneamente el lugar del padre muerto (sus ropas, su silla, su pipa) en un complejo juego en el que posiciones, miradas y objetos se convierten en dolorosos significantes de los restos del pasado, los personajes fantasean un tiempo donde todavía era posible hablar, narrar, escribir, pensar; donde, sobre todo, todavía lo era una relación paterno filial merecedora de tal nombre.

Cerrando un primer ciclo, ya en los años cincuenta, la excepcional y oscura *Marcelino Pan y Vino*. Como afirmó Anne-Marie Jolivet en un exhaustivo estudio publicado por la Filmoteca valenciana, la película de

25 ZUNZUNEGUI, S.: "Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español", en *Historias de España*, pp. 45-66.

26 En numerosas ocasiones (incluyendo la primera vez que ve la casa de Julia), un *travelling* hacia adelante desde el punto de vista de Luis es repentinamente *transformado* al entrar el personaje en campo, desvelando la presencia de una *segunda* mirada. Dicho desdoblamiento encuentra una nueva formulación en la relación entre el marido muerto y Luis (utiliza sus ropas, fuma en su pipa, le cuenta cuentos a su hija; el diálogo se refiere repetidas veces a dicha semejanza) y, a otro nivel –nada desdeñable dada la indiscutible voluntad autoral de Mur Oti–, en la establecida entre ambos y el propio cineasta, ya que es su propio retrato el que representa en el film al del fallecido esposo de Julia, intelectual y escritor. Señaladas con insistencia una y otra vez, estas vinculaciones no hacen sino señalar distintas formas de actuación ante una *situación dada*: el compromiso hasta la muerte, el abandono y la huida o, en el caso de Mur Oti, finalizada la contienda, la intervención discursiva, aunque ésta sea a través de un relato cinematográfico *de género* bien asentado en sólidas tradiciones culturales.

27 Y es que no existe en el film familia que la muerte no haya cercenado: jóvenes viudos, hijos huérfanos, hijos muertos... Incluso si se trata de personajes secundarios o episódicos (la "cotilla" que se refiere cómicamente a su fallecido marido, el médico viudo, etc.).

28 JOLIVET, A. M.: *La pantalla subliminal. Marcelino pan y vino según Vajda*, Valencia, Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2003.

29 TÉLLEZ, José Luis: "El espíritu de la colmena", en PÉREZ PERUCHA, J. (comp.): *Huellas de luz. Películas para un centenario*, Madrid, Diorama/Asociación cien años de cine, 1995, pp. 60-61.

30 TÉLLEZ, J. L.: "Marcelino pan y vino", en PÉREZ PERUCHA, J. (comp.): *Op. Cit.*, pp. 40-41.

Vajda habla de nuevo "del destino de un niño huérfano buscando en la vivencia simbólica del padre la mediación redentora que le salve del encierro conventual"²⁸. Un huérfano de la Guerra de Independencia, heroica contrafigura en el film de la insurrección franquista la encarnizada lucha contra unos malignos invasores, que, como "los rojos", destruyen cobardemente en su huída lo que encuentran al paso, y un fraile que, en la contemporaneidad (del rodaje), narra la "milagrosa" historia de Marcelino a una niña gravemente enferma. Otra historia de paternidad, filiación y deseo, en la que el infante, traspasando la frontera/escalera prohibida (donde se halla ese temido "hombre del desván" que lo llevará para siempre), se enfrenta cara a cara, delirante, con el *monstruo* crucificado, al que ofrece, también, comida y bebida. José Luis Téllez no ha dejado de señalar reparando en el llamativo paralelismo entre ambos films de qué manera la Ana de *El espíritu de la colmena* "como (...) Marcelino (...), proporciona un alimento al herido (lo que, como en la obra de Vajda, es recogido por la cámara a la altura de la cabeza de éste) que, en lugar de significantes eucarísticos, consiste ahora en una manzana no menos simbólica"²⁹.

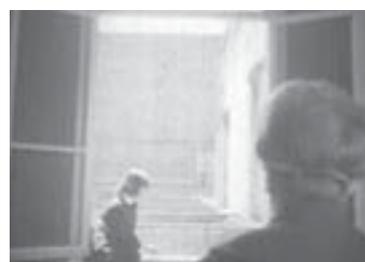
Pese a su inequívoca vocación de religiosa fábula aleccionadora, la densidad y ambigüedad enunciativas convierten el supuesto milagro, "siquiera parcialmente, [en una infantil] proyección delirante generada por [el] propio aislamiento [del niño]"³⁰. De nuevo, además y como en los ejemplos anteriores, asistimos a reiteradas *oscilaciones* enunciativas, pues si por un lado el narrador diegético es un fraile que no pudo conocer directamente los hechos que cuenta, la fascinante variación de los niveles de focalización visual no se presenta menos compleja, ya que aunque "la mirada del espectador va a ser reconducida, desde el principio, por la de Marcelino", la cámara llegará a adoptar el (imposible) punto de vista crístico. La losa mortuoria que cierra el texto como funesto emblema indica, sin ambages, que no otro que la locura y la muerte puede ser el final del niño en la terrorífica colmena eclesiástica del tétrico nacional-catolicismo franquista.

4

Pero si hay un film en nuestro corpus que anticipe y anuncie algunos de los hallazgos de la película de Víctor Erice este es sin duda *En el balcón vacío*, que constituye con seguridad –pese a su administrativa nacionalidad mexicana– la obra esencial del cinema del exilio español y, a buen

seguro, una de los textos señeros de esa "veta mítica" del infante huérfano que estamos tratando en lo posible de contribuir a perfilar. Podría decirse, incluso, que el film de García Ascot es el "espíritu de la colmena" del exilio exterior, mientras el de Erice podría constituir, en algún sentido –e incluso plásticamente– el "balcón vacío" de la trágica ausencia y el solitario silencio interior.

Al comienzo de la cinta, una voz femenina –la de la exiliada María Luisa Elío, protagonista adulta del film y en cuyos apuntes autobiográficos está basado– narra en inclasificable *off* el comienzo de la Guerra civil en su Pamplona natal, mientras vemos, en fugaces y poéticos "recuerdos-imagen" los trágicos avatares que llevarán al exilio a Gabriela (Nuri Pereña), la niña protagonista. El cineasta aseguraba, con respecto a su película, que ésta suponía una auténtica y profunda "reivindicación del realismo"³¹. El análisis de la misma permite comprobar cómo dicho término –como en el caso de Erice– bien poco tiene que ver con el régimen de la "imagen-acción" y mucho empero con una "imagen-tiempo" que, en palabras de Gilles Deleuze, "nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio"³², un "recuerdo-imagen" óptico y sonoro más allá de la convencionalidad del *flash-back* y cuyo más exacto correlato nos es dado por "los trastornos de la memoria y los fracasos del reconocimiento"³³.



En *El malestar en la cultura*, Freud distinguía los tres frentes desde los que el sufrimiento nos amenaza: el cuerpo propio ("destinado a la ruina y a la disolución"), el mundo exterior ("que puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes, despiadadas, destructoras") y, por fin, los vínculos con otros seres humanos³⁴. Pocas veces como en el caso del exilio infantil de la Guerra española de 1936 el dolor psíquico o dolor de amor –de pérdida, de arrancamiento, de separación– habrá de estar tan irremediabilmente soldado a los otros dos. El exiliado –la Gabriela del film– incapaz de despegar el dolor de lo real y transformarlo en símbolo, se desdobra, esquizoide, en un "yo fantasma" infantil objeto a la vez de su deseo insatisfecho y del imposible duelo posterior. Ha sufrido una pérdida material –del padre, de la casa de los ancestros...– susceptible de *soldarse para siempre* tanto a la falta, al vacío originario, como al ineluctable paso del tiempo hacia la muerte y la desaparición. Fundiéndolos en un *solo dolor*,

31 GARCÍA ASCOT, Jomí: "Un profundo desarreglo", *Nuevo cine* nº 3 (agosto, 1961), pp. 10-14.

32 DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 61.

33 *Ibidem*, pág. 80. Esto explicaría, continúa Deleuze, que el cine europeo haya recogido desde muy temprano fenómenos como amnesia, hipnosis, alucinación, delirio, visión de los moribundos y sobre todo pesadilla y sueño.

34 FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura*, Barcelona, Opera Mundi/Ensayo contemporáneo, 1998, p. 44.

que toma *imagen* de la propia infancia sufrida como amputación, de la niñez cortada sin remedio, construye su recuerdo como objeto de (imposible) duelo. Y ese desdoblamiento, que llegará a ser delirante, es el que *En el balcón vacío* habrá de poner en escena con inaudita profundidad.

35 *Ibidem.*

36 "En términos fílmicos, el exiliado vive como si contemplara una pantalla de su presente, cuyos clisés surgen fundamentalmente de las impresiones de su memoria hipersensitiva, en un proceso de esquizofrenia visual y mental irconciliables (NAHARRO CALDERÓN, J. M.: "En el balcón vacío de la memoria...", p. 152).

Los pregnantes fragmentos de espejo que conforman el texto, significantes *imágenes-cristal*, brotan incontrolables desde el inconsciente dolorido de ese *infante exiliado*, hasta el punto que la actualidad física de éste –aun adulto– "se ve[rá] continuamente visitada y turbada por la presencia ausente de dichas visiones"³⁵. Y si, como sugería Metz, los personajes fílmicos, *presentes-ausentes*, son siluetas del recuerdo (...) de una infancia esencial", el "no-relato" fílmico del exiliado, elaborado a partir de esas "imágenes de la memoria", redobla (y profundiza en) el peculiar estatuto de las cinematográficas, llevándolas hasta sus límites expresivos y de sentido³⁶.

Imágenes, pues, obsesivas; recuerdos filmados desde una edad adulta que nunca llega a ser tal. ¿Qué lazo esencial une estos procesos psíquicos, vertebradores últimos de *En el balcón vacío*, con *El espíritu de la colmena*?



Si algunos de los lazos existentes entre los dos títulos son visibles ya en un superficial visionado (utilización de dos niñas como protagonistas, metrajes líricos con abundantes elipsis verbales, voz en *off* recurrente, presencia de conciencias infantiles indagadoras y perplejas ante el mundo de los adultos, planos largos...), una indagación más profunda tanto en los textos críticos de Víctor Erice como en los sucesivos guiones previos al rodaje de *El espíritu de la colmena* nos permitirá hallar todavía otras fértiles relaciones intertextuales. En un artículo sobre

Visconti y *El gatopardo* (*Il Gatopardo*, Luchino Visconti, 1963) publicado en *Nuestro Cine* y prácticamente contemporáneo a la realización del film mexicano, por ejemplo, Erice establece un lazo entre la película protagonizada por Burt Lancaster y la novela recién publicada *El jardín de los Finzi-Contini* (1962). Señala Erice que, en su obra, Giorgio Bassani procede "al estudio del clima moral y sentimental de un pasado vivido bajo la experiencia decisiva del fascismo"³⁷ y destaca entre sus temas centrales el de cómo trascender el recuerdo del pasado. Bassani, muy significativamente, "construye su novela mediante una voz narradora que veinte años después, en primera persona, reconstruye una penetrante y elegíaca memoria de acontecimientos y seres desaparecidos"³⁸.

37 ERICE, Víctor: "Entre la historia y el sueño (Visconti y "El gatopardo)", *Nuestro Cine* nº 26 (enero, 1964), pp. 13-25.

38 ZUNZUNEGUI, S.: "Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica...", p. 46.

Pues bien, si exactamente esa es la estructura del film de García Ascot, también lo es de *Los días perdidos*, el mediometraje que Erice dirige en 1962-1963 para su graduación en la Escuela Oficial de Cine. De forma llamativamente similar, en este film casi desconocido de nuevo una mujer todavía joven, después de algunos años en el extranjero, regresa a España para el entierro de su padre y "en la casa paterna, mientras contempla los objetos que rodearon sus últimas horas, le asaltan los recuerdos de la infancia"³⁹. Como en *El balcón vacío*, una poética voz en *off* preside un relato planteado "desde la memoria de unos ambientes y de unas personas, con un tono profundamente melancólico derivado de la mirada de Isabel que (...) llega a confundir el pasado y el presente. Este breve retorno supondrá para ella un intenso reencuentro con los fantasmas y las frustraciones de la juventud"⁴⁰.

39 PENA, J.: *Op. Cit.*, p. 19.

40 *Ibidem*, pp 20-21.

Pero lo que más nos interesa ahora es que –como es sabido– esa era también la estructura narrativa prevista en las versiones iniciales del guión de *El espíritu de la colmena*, antes de su (tardía) transformación definitiva. Como recuerda el cineasta,

"[e]l filme comenzaba con Ana en la época actual [1972]. Ella tiene treinta años. El viaje en tren [y por las declaraciones del coguionista Ángel Fernández Santos en el documental *Huellas de un espíritu* (Carlos Rodríguez, 1998) sabemos que viajaba tras el aviso de su hermana de la inminencia de la muerte de su padre] tiene un carácter premonitorio. Al final de la noche, Ana tiene una pesadilla en la que revive la muerte de su padre en un contexto traumático (...). Ana despierta cuando el tren se para de repente en una pequeña estación perdida, se levanta, no ve a nadie en el pasillo, y al volver al compartimento se encuentra cara a cara con una figura fantasmal Frankenstein, mientras las luces del andén que se aleja reproducen el movimiento de un proyector de cine y que, por un encadenado sonoro, se encuentra en un cine de un pueblo de los años cuarenta, donde dos niñas pequeñas van a ver *Frankenstein*"⁴¹.



Con todo, lo realmente importante no son sólo los "hilos intertextuales" que estos datos permiten tejer, sino, y sobre todo, que a la vez que parece indudable que buena parte de "el aura de misterioso lirismo que rodea *El espíritu de la colmena* nació ahí, de esa brutal amputación"⁴², el inicial estatuto de sus imágenes como *construcciones de la memoria* también modifica, complejizándolo, el *sentido* del film, al aproximarlos a esos recuerdos-imágenes, *imágenes-cristal*, de los que, veíamos, hablaba Deleuze y que constituían la original urdimbre de *En el balcón vacío*. Si es verdad, como señaló Fernández-Santos, que Erice creó con esa *amputación* una violencia extrema en el tempo del relato, no

41 CASTRO, Antonio: "Victor Erice", *Révue belge du cinéma* n° 28 (invierno, 1989).

42 FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel: "Las paradojas de Víctor Erice", *El País* (25 de junio, 1983).

lo es menos que pese a ello, el espectador "no contempla el film con sus ojos, sino con la mirada secreta, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos"⁴³. Con la mirada –ahora lo sabemos– de una mujer adulta que no ha podido superar, como Gabriela, la *muerte* (simbólica) del padre.

43 *Ibidem*.

Si partimos de este presupuesto interpretativo comprenderemos el profundo parentesco que une las imágenes de ambos films: intensos y poéticos *fogonazos* que, al margen de la razón consciente y de la convencional lógica narrativa, se liberan repentinos, deshilvanados e hirientes. Huellas imborrables, *fotográficas*, y sin embargo ausentes, desaparecidas en el tiempo, cuya sobrecogedora concreción fílmica como "material memoria", esenciales *tiempos muertos en forma de imagen*, hacen de las búsquedas formales de *En el balcón vacío*, atenuadas y púdicas pero siempre vigorosas, auténtica *materia prima* de la modernidad cinematográfica en general y de *El espíritu de la colmena* en particular.



De hecho, y entre muchos otros parentescos, a veces asombrosos, las sólo sugeridas y muy sutiles pero indudables vinculaciones que *El espíritu de la colmena* propone y que entrelazan –a través de diversas estrategias formales– al apicultor con la criatura de Frankenstein, a éste con el guerrillero y a todos ellos con Ana (el monstruo final, aislada de la colmena), y que constituyen uno de los más generalizados *puntos de acuerdo* de los escritos sobre el film, encuentran una cadena trágicamente similar, y no menos compleja y sutil, en la película de García Ascot⁴⁴. Aquí, **padre/joven republicano detenido/preso asesinado/Gabriela** constituyen un lazo no sólo de idéntica densidad, sino, y esto nos parece extraordinariamente relevante, anudado por medio de soluciones formales de íntima proximidad, como es la relación visual que se establece entre la niña y el hombre y el lugar donde ese *espíritu paterno* se halla recluido (la prisión municipal en el primer caso; el granero abandonado en el segundo)...

44 Puede verse un muy detenido análisis del film mexicano en CASTRO DE PAZ, J. L.: *La ventana del fantasma: imposible duelo para un infante exiliado* (En el balcón vacío, Jomí García Ascot, 1962), en VV. AA.: *Relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Madrid/México D.F., UAM/Filmoteca española (en prensa).

Concluiré no obstante, si se me permite –y dejaré para otra ocasión el más reciente y exitoso ejemplo de este al parecer inacabable corpus: *El laberinto del fauno*–, fijando brevemente mi atención en un film malsano y barroco, trágico y esperpéntico, que parece bucear sin reparos ni cortapisas en la *cloaca originaria* de nuestro sorprendente ciclo. Me refiero, como habrán adivinado, a *MadreGilda*. Escrita por su director, Francisco Regueiro, y (obviamente no por casualidad) por el que fuera también en su día coguionista de *El espíritu de la colmena*, Ángel Fernández Santos, el film parece dispuesto, y literalmente, a dar *femenino cuerpo filmico* al horror constitutivo sobre el que como hemos tratado de exponer se fundaba esa reiterada y casi siempre metafórica y ambigua fusión guerra/madre/fijación imaginaria/ausencia paterna que latía en los títulos a los que acabamos de hacer referencia. En ella, cuya diégesis se sitúa en 1946, otro niño sin padre dialoga delirante con su madre, que le habla imaginaria y fascinante desde la pantalla de la mítica *Gilda* de Charles Vidor.



Hijo real de una compañía entera del ejército franquista cuyos miembros poseyeron a la mujer durante la Guerra y al parecer, se nos dice, por orden del propio Caudillo, nacido sin parto, sacado a cuchillo del vientre materno por el hombre acobardado que no pudo evitar lo sucedido, ella encarna realmente la España franquista, la madre aterradora al que el infantilizado "viudo", coronel cuya misión es vigilar la basura y reciclarla para alimentar a los españoles, adora en una blasfema imagen de la Virgen, rodeada de velas y abalorios. Pero ella, siniestra, retornará todavía para mostrar la cicatriz a su hijo, para mostrarse ante él como objeto de deseo, para que el niño la toque, la abrace y se postre a sus pies, para que reciba su leche, ambigua e incestuosa, sobre su rostro hambriento, desconcertado y dolorido.

Con todo, y terminamos, no debería sorprendernos tanto el aterrador dibujo de la madre franquista castradora de la película de Regueiro como la osadía metafórica y formal de algunos de los más desprestigiados y desconocidos títulos anteriores, cinceladores de esa *(sub)veta mítica del infante huérfano* que, tan meritoriamente, dadas las dificultades de todo tipo con las que hubieron de enfrentarse, algunos cineastas españoles contribuyeron a poner en pie desde el final del fratricida conflicto español.