

Carlos Losilla

Universitat Pompeu Fabra
carloslosilla5@gmail.com

*Fantasmas de algo: «Claros del bosque»
y el cine español de la transición*
*Ghosts of something: “Claros del bosque”
(Glades of the forest) and Spanish
cinema of the transition*

Resumen

El presente artículo pretende situar el *Claros del bosque* (1977) de María Zambrano en el momento de su aparición y relacionarlo con el cine español de la Transición, desarrollando la hipótesis de que la muerte de Francisco Franco da lugar a un vacío, a un tiempo sin tiempo, cuyas imágenes fílmicas podrían vincularse con la tradición mística de la que procede el libro.

Palabras clave

Franquismo, Transición, Claros, tiempo, sueño.

Abstract

This essay seeks to place María Zambrano's *Claros del bosque* (1977) in the moment of its appearance, relating it to the Spanish transition's cinema and developing this hypothesis: Franco's death provoked a void, a time without time, whose cinematic images could relate to the book's mystic tradition.

Keywords

Francoism, transition, forest glade, time, dream.

Recepción: 30 de junio de 2020
Aceptación: 15 de octubre de 2020

Aurora n.º 22, 2021, págs. 42-52

1. Tras el documental, se realizó una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid que pudo verse del 16 de octubre de 2019 al 19 de enero de 2020, con el título *María Zambrano y el Método de los claros. Cuaderno de notas para un ensayo en imágenes* (www.circulobellasartes.com/exposiciones/maria-zambrano-metodo-claros-cuaderno-notas-ensayo-imagenes/).

En el documental que José Manuel Mouriño dirigió sobre María Zambrano en 2019 titulado *María Zambrano. El método de los claros*,¹ se habla del exilio como ruina y resto, huella de lo que no pudo ser. Por supuesto, ello aparece en ese contexto con motivo de la Zambrano exiliada, de aquella mujer que a partir de ese momento siempre se sintió mirada como parte de los restos de una España que no pudo ser. Y el presupuesto en cuestión es una de las bases fundacionales de *Claros del bosque* (1977), que gestó en su exilio más íntimo, en La Pièce, donde residió desde 1964 hasta 1978. Curiosamente, como destaca también Mouriño en su documental, solo cuatro años antes, en 1973, se había estrenado *El espíritu de la colmena*, la película de Víctor Erice, que igualmente parte de las diversas formas del exilio para esbozar un somero retrato no solo de la España de la posguerra civil, como podría parecer a primera vista, sino también, y sobre todo, de la entera España franquista, un conglomerado conceptual y emocional que va más allá del ámbito estrictamente histórico y político.

Tanto *Claros del bosque* como *El espíritu de la colmena* se centran en una mirada que busca, o que se muestra receptiva ante la posibilidad de esa búsqueda. En el primero, alguien que quiere pensar encuentra su lugar en los laberintos de la naturaleza, en los obstáculos que interpone, pero también en las facilidades que da, por decirlo así, en los «claros» que ofrenda para que se produzca la apertura, la expansión. Y a su vez, esos enclaves, en principio meramente geográficos, o incluso geológicos, parecen dispuestos a establecer conexiones entre sí, a trazar un trayecto que los recorra y abra camino a ese pensar, por zigzagueante que sea y precisamente para que el pensamiento se trascienda a sí mismo. En la segunda, en *El espíritu de la colmena*, alguien que quiere saber, ya sin necesidad de pasar por el pensamiento, se da de bruces con el cine, con una imagen reveladora y epifánica, a partir de la cual emprende otra búsqueda que también pasará por un bosque y por uno de sus claros, al lado de un lago. Y a su vez, del cine al claro del bosque, culminará un itinerario que conducirá a esa protagonista de un exilio a otro: del que soportan sus padres, perdedores de la guerra y de su propia existencia, al que se anuncia para ella misma, exiliada de sí por la doble «maldición» del ansia de saber y el conocimiento trascendente que procura.

Ambas propuestas, el libro de Zambrano y la película de Erice, se hacen públicos precisamente en ese tiempo en el que España está pasando de la dictadura a la democracia, en ese período que se conoce, históricamente, como la Transición. Cuando se estrena *El espíritu de la colmena*, Franco aún no ha muerto, pero el proceso está ya en marcha. Cuando se publica *Claros del bosque*, el país parece estar alejándose progresivamente de aquellos años oscuros. Pero ¿qué significa ese adjetivo, «oscuros» —por otro lado, más bien tópico—, en relación con ese tiempo? ¿Y qué tiempo viene luego, cuando todo, supuestamente, deja de ser «oscuro»? Esas son las preguntas a las que intentan contestar, cada una a su manera, y entre otras muchas labores que se encomiendan a sí mismas, tanto *El espíritu de la colmena* como *Claros del bosque*. Pero no solo ellas, por supuesto. Hay toda una tendencia del cine español de la Transición, digamos que desde 1973 hasta 1981 —cuando el fallido golpe de Estado de Antonio Tejero y sus secuaces cerró el período de un portazo—, que emprende esa investigación. Y no lo hace hablando explícitamente de lo que está ocurriendo, o recurriendo al modo histórico, sino, sobre todo, intentando caracterizar ese tiempo de transición precisamente a través de las costuras que deja al descubierto: los límites de una nebulosa, la frontera entre el sueño y la vigilia, el paso a otro estado visto como una suspensión que da la impresión de alargarse indefinidamente. El franquismo, y el despertar de aquel sueño incomprensible, es visto, así, como un tiempo sin tiempo, como si el régimen hubiera encontrado una fórmula mágica para anularlo sin interferir en su transcurso: «Un puro transcurrir en que el tiempo se libera de esa ocupación que sufre de hechos y sucesos

2. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1986, parte III, sección «El transcurrir del Tiempo. La musicalidad», pág. 47.

3. Referido en Mouriño, J. M., *El método de los claros*, España, 2019.

4. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., parte VI, sección «La palabra del bosque», pág. 85.

5. *Ibidem*, parte VI, sección «El concierto», pág. 97.

que sobre él pasan», según palabras de Zambrano en *Claros del bosque* (1977).²

Se trataría, para el cine de ese período, de crear un «mundo intermediario entre ser y no ser»³ que fuera también una transición, precisamente una transición, entre un universo que debería ser ya desalojado y otro que tendría que empezar a habitarse, entre esa infancia simbólica que no se quiere abandonar y la edad adulta que atrae y fascina, pero también provoca un cierto temor, entre el fascismo y la democracia. Por eso, en buena parte, el cine de la Transición española está lleno de hombres y mujeres que se resisten a madurar, aparece sumergido en una atmósfera onírica que oculta parcialmente lo real, se entrega al recuerdo y la rememoración, o se deja atrapar en las inextricables redes de la memoria, como la única forma posible de permanecer en un *entre* que no es ni pasado ni presente, sino una rara variante de la ensoñación. En *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri, el viejo caserón familiar crea ese espacio alucinado en el que los fantasmas del pasado impiden llevar a cabo el rito de paso. En *Los restos del naufragio* (1978), de Ricardo Franco, una inverosímil residencia de ancianos sirve de refugio para los sueños perdidos de las nuevas generaciones, actúa como un gran teatro del mundo en el que se representan los deseos que ya nunca se harán realidad. En *Sonámbulos* (1978), de Manuel Gutiérrez Aragón, la militancia política en la clandestinidad es el universo mágico que los protagonistas se niegan a abandonar, como si cruzar la frontera supusiera, como así termina sucediendo, la desaparición. Curiosamente, estas tres películas podrían intercambiar sus títulos sin que se produjeran cambios graves en sus respectivos significados.

¿Podría decirse que la gran habilidad del nacionalcatolicismo consistió en manipular una cierta tradición cultural española hasta deformarla y someterla, introducirla en el territorio de lo siniestro? Ahí podríamos encontrar, en terrorífico batiburrillo, a Teresa de Jesús y José Antonio Primo de Rivera, a Juan de la Cruz y el general José Millán-Astray, la mística del Siglo de Oro reconvertida en Formación del Espíritu Nacional. También hay algo, en el pensamiento de María Zambrano, que la libera de la estrechez de los conceptos, pero igualmente la sitúa al borde de un abismo incierto regido por el «silencioso palpitar, la música inesperada».⁴ La vida, eso que vivimos diariamente, es solo una superficie por la que nos deslizamos, y de la cual solo importa su meta, la llegada al ser. La música, en cambio, el rumor que atrae hacia el otro lado, conduce a la palabra, «que puede ser un modo de silencio».⁵ Música, palabra y silencio constituyen la tríada de elementos básicos sobre la que se asienta cierto cine de la Transición, en contra del ruido y el estrépito propios del cine franquista anterior, desde las películas imperiales de los años cuarenta hasta la cháchara sainetesca de la comedia desarrollista en los sesenta. Ya en esta última década, sin embargo, algo empieza a apaciguarse y calmar-

se en ese paisaje, y es precisamente, en misteriosa paradoja, aquello que procede de la cultura pop, el baile como trance y arrobamiento, incluso el grito como embeleso hipnótico que aniquila la banalidad del lenguaje instituido. Aquellos momentos que, en las películas de Marisol o Pili y Mili, propician el movimiento desenfrenado y la danza ritual tienen más que ver con el cine moderno instaurado entonces en el resto de Europa que con aquellos otros que ilustran, a veces un tanto mecánicamente, las sombrías peripecias de los héroes del nuevo cine español, en el fondo una maniobra del régimen para prestigiarse en los festivales de cine.

No es de extrañar, en ese sentido, que fuera Iván Zulueta quien se encargara de dirigir la obra maestra del género. *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) supone la culminación de esa tendencia por la vía del exceso musical y gestual, pero también de la aniquilación de toda referencia al realismo un tanto esquemático que lucía la mayor parte del cine español de *qualité* de la época. Como sucede en sus cortometrajes posteriores —sobre todo de *Mi ego está en Babia* (1975) a *Leo es pardo* (1976), pasando por *Aquarium* (1975), filmados en la mismísima frontera entre uno y otro régimen político, en un intento de captar ese momento en el que el cambio se ve obligado a reflejarse estéticamente, y en el que la figura del padre desaparece para dejar ver el desamparo de sus hijos—, Zulueta utiliza la quietud, a veces incluso el aburrimiento, para convertirlos en movimiento interior, en un vaivén continuo parecido a esa «pasividad activa» de la que hablará luego Zambrano. En *Aquarium*, un hombre joven deambula por un apartamento como si no supiera qué hacer. Y lo que sigue es una sucesión de revelaciones en clave psicodélica: posa la mano sobre la pantalla del televisor, mientras se emiten dibujos animados, y es como si una corriente eléctrica le atravesara el cuerpo; pone música en el tocadiscos y se entrega a una danza desenfrenada; ve el final de *La novia de Frankenstein* (*The bride of Frankenstein*, James Whale, 1933) en la misma pantalla de antes, que ahora se convierte en un receptáculo de imágenes frenéticas...

¿Por qué, dos años después de *El espíritu de la colmena*, que utilizaba una película anterior de Whale, *Frankenstein* (1932), como motivo poético de la transformación de la niña protagonista, ahora Zulueta decide acudir a su continuación con fines más bien opuestos? Pues mientras que *Frankenstein* es una película por completo clásica y equilibrada, que extrae su lirismo de un estilo armónico y contemplativo, *La novia de Frankenstein* opta por el desenfreno, el montaje rápido y una imagería futurista, más cercana a Serguéi Eisenstein que a David W. Griffith. En el caso de Zambrano, también podríamos decir que la «respiración del ser» que anima *Claros del bosque* había adquirido formas distintas en ciertas partes de *Filosofía y poesía* (1939), donde precisamente se caracteriza el infierno como «el lugar donde no

6. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 33.

7. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., parte VII, sección «La adoración de la Luna. La cicuta», pág. 111.

8. *Ibidem*, parte VII, sección «La Medusa», pág. 115.

se espera» porque «la poesía es embriaguez y solo se embriaga el que está desesperado y no quiere dejar de estarlo» o el que «hace de la desesperación su forma de ser, su existencia». ⁶ El protagonista de *Aquarium* exhibe la misma «embriaguez» que la criatura de *La novia de Frankenstein*, mientras que ambas películas, por sí mismas, se muestran ante sus espectadores como vertiginosos viajes hacia el delirio que acaban en un estado de ebriedad y estupefacción. Si Ana, la niña de *El espíritu de la colmena*, avanza hacia ese conocimiento en silencio, apenas susurrando, el extraño ser andrógino de *Aquarium* lo alcanza mediante el movimiento y la agitación. Los dos, sin embargo, utilizan el mismo «método de los claros», por mucho que los breves reposos que les ofrecen los respectivos bosques por los que se mueven sean muy distintos: silenciosos y retraídos, en el primer caso; tensos y vibrantes, en el segundo.

Las transformaciones interiores de Ana en *El espíritu de la colmena* tienen lugar a la luz de una gran luna. Las idas y venidas del desconocido que camina por *Aquarium* parecen estar condicionadas por unas nubes veloces que cruzan el cielo de Madrid. El entorno natural sirve de marco y de algún modo provoca el éxtasis de sus habitantes, que a su vez procede siempre de un intenso silencio: no en vano la película de Zulueta está filmada en Super 8 y sin sonido. Zambrano, en *Claros del bosque*, describe estos momentos como sumergidos en «una luz acuosa y ambarina que la luna parece emitir», ⁷ instantes de plenitud iluminados por un extraño resplandor: ¿el mismo que se esparce tenuemente por el apartamento donde se desarrolla esa película precisamente titulada *Aquarium*? ¿O el que surge de la casa de Ana, de sus cristales hexagonales, en los anocheceres de invierno de *El espíritu de la colmena*? Esa figura del acuario, de la «luz acuosa», que alude a una vida quieta y como a la espera de una revelación, o que describe una existencia detenida en el tiempo, *entre* el agua y el aire, o que parece emitirse desde «el fondo insondable de las aguas del sueño» para partir en busca de «un saber sobre el tiempo, sobre las aguas del tiempo», ⁸ se encuentra también en *In memoriam* (1977), de Enrique Brassó, donde un cuento de Adolfo Bioy Casares sirve de inspiración para una historia de personajes cerrados sobre sí mismos, incapaces de abrirse al mundo, cuya única liberación se produce en un momento de confusión temporal, en un *travelling* circular donde quedan reunidos pasado y presente, esas dos dimensiones que la España posfranquista aún no tiene muy claras.

El tiempo y el sueño, y las relaciones entre ambos, dominan el cine de la Transición hasta convertirlo en una narrativa que parece querer ignorar lo que sucede en aquellos momentos, todo lo que atraviesa como un grito feroz la España convulsa de los años setenta. Por supuesto, algunos de los acontecimientos históricos más traumáticos saben encontrar su traslación a la pantalla, desde

la matanza de los abogados de Atocha en *7 días de enero* (1979) hasta el atentado que terminó con la vida del almirante Luis Carrero Blanco en *Operación Ogro* (1979). También los asuntos más problemáticos de aquel presente encuentran su lugar cinematográfico, por ejemplo, en las películas de Eloy de la Iglesia, desde las cloacas de la nueva política parlamentaria (*El diputado*, 1978) hasta la degradación del «desarrollismo» imaginado por Franco y sus tecnócratas (*Miedo a salir de noche* y *Navajeros*, ambas de 1980). No obstante, tanto en el caso de la *historia* como en el de la *actualidad*, se trata de intentos tímidos, que no crean escuela, que ni siquiera resultan representativos y que, además, parecen situarse, paradójicamente, fuera de su tiempo, por lo menos desde la perspectiva de la puesta en escena. La película *7 días de enero* fue dirigida por Juan Antonio Bardem, cuyos días de gloria quedaban ya muy lejanos, mientras que *Operación Ogro* tuvo que acudir, para poder llegar a buen puerto, a un realizador extranjero, el italiano Gillo Pontecorvo, otro ilustre veterano. En cuanto a Eloy de la Iglesia, no era precisamente un cineasta afecto al realismo, y su afición a las narrativas populares, del folletín a la fotonovela, acaba siendo más un precedente del primer Almodóvar que una continuación del academicismo naturalista de buena parte del cine anterior.

Al contrario, los directores jóvenes, aquellos que dieron inicio a sus filmografías en los años sesenta y setenta, prefirieron el camino de la fábula metafórica y el cuento maravilloso, del relato de iniciación y la novela ejemplar. Ya *El espíritu de la colmena* era algo así: el aprendizaje moral de Ana a través de las tinieblas del franquismo, visto como un enjambre insidioso y vampírico. *La prima Angélica* (1974), de Carlos Saura, acudía a la superposición entre pasado y presente para trazar un malicioso paralelismo entre la guerra civil española y el tardofranquismo, como si nada hubiera cambiado, como si el régimen también hubiera instaurado un tiempo único e inalterable. *Furtivos* (1975), de José Luis Borau, veía España como un bosque insondable y misterioso, regido por fuerzas oscuras, cuyo más luminoso claro solo sirve para que un hijo mate a sangre fría a su madre, como si la imagen goyesca de Saturno devorando a sus hijos se volviera del revés. El tiempo que separa el período franquista de la Transición es un tiempo mítico, como también lo era el anterior y lo será el inmediatamente posterior, instaurado por un ogro feroz, envuelto en las neblinas de los sueños y las fantasías oníricas, aquellas de las que a veces resulta imposible despertar. En *Cría cuervos* (1975), también de Carlos Saura, la ensoñación hace el tono, de manera que resulta imposible distinguir lo vivido de lo soñado, y mucho menos de lo recordado. Por un lado, «el tiempo se libera de esa ocupación que sufre de hechos y sucesos que sobre él pasan».⁹ Por otro, «puede hasta sentirse vivir más y más verdaderamente en sueños que en la vigilia».¹⁰

9. *Ibidem*, parte III, sección «El transcurrir del tiempo. La musicalidad», pág. 16.

10. Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo* [1984], Madrid, Siruela, 1992, pág. 32.

11. Estamos cerca, creo, de la «forma-sueño» a la que alude Virginia Trueba en «Imágenes de la misericordia. Un posible diálogo de María Zambrano con el cine europeo de posguerra» (*Aurora, Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 14, 2013), el texto que más explícitamente habla de la relación entre la pensadora y el cine antes de *Claros del bosque*.

12. Zambrano, M., *Claros del bosque*, op. cit., parte VI, sección «Antes de que se profiriesen las palabras», pág. 82.

13. *Idem*.

14. *Idem*.

La escritura resultante de ese estado de ánimo colectivo, plasmado en el cine de la época más que en ningún otro arte, seguramente gracias a la condición ingravida y flotante de todo relato en imágenes, reniega de la narración convencional y de los mecanismos causa-efecto para sumir a su espectador en algo así como un estado de duermevela. Al desaparecer los nexos de unión entre las partes, al liberarse de la rigidez estructural, al quedar cancelado eso que Miguel de Molinos, tan admirado por Zambrano, llamó la «reflexión», y al alentarse los modos más «contemplativos» de la mirada, todo queda sumergido en una especie de flujo temporal que nos obliga a desplegar otro tipo de modalidades perceptivas.¹¹ Ya en los años sesenta, en el llamado «cine de la modernidad», autores como Alain Resnais o Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman o Andréi Tarkovski, inventaron nuevas maneras de mostrar y narrar regidas por las rupturas temporales, la confusión entre realidad y sueño, y la creación de texturas y ambientes difusos. Y esas nuevas configuraciones pasaron a los setenta, los años del gran malestar, tras el fracaso de todas las utopías, en forma de estructuras fílmicas sometidas a tal tensión que en muchas ocasiones acababan exhibiendo sus suturas como parte integrante del propio relato. *Claros del bosque* comparte con el cine «moderno» esa condición en apariencia deslavazada, en realidad dirigida a un objetivo muy concreto: convertir la imagen, tan problemática en ese libro, en una entidad parecida a la palabra tal y como la ve Zambrano. Del mismo modo en que los «claros del bosque» permiten llegar a concebir «palabras no destinadas al sacrificio de la comunicación»,¹² rescatar «la verdad de la muchedumbre de las razones»,¹³ gran número de películas producidas durante la Transición, mientras se gesta y se publica ese libro mayor, intentan tomar el mismo camino a la búsqueda de una imagen trascendente, «sin frontera», un «orden sin sintaxis» que se muestra a sí mismo, en ocasiones, «rompiendo la concatenación».¹⁴

Elisa, vida mía (1976), de Carlos Saura, quizá sea, junto con *El espíritu de la colmena*, la película más elocuente al respecto. Al principio, una voz masculina recita una narración conjugada en femenino. Al final, una mujer se encarga de recuperar el relato y hacerlo suyo, consiguiendo que, ahora sí, todo encaje. Pero ¿realmente encaja? Pues ese pequeño fragmento literario ha sido escrito por el hombre que lo declamaba al principio refiriéndose a su hija, que es quien lo *dice* al final. Lo que importa es la palabra, que va pasando de una voz a otra para hacerse cada vez más fuerte, pero sobre todo la posibilidad de ir más allá con el fin de que ella misma ponga en duda su propio estatuto. *Elisa, vida mía* propone sentidos que se desmienten de inmediato, conceptos que nunca llegan a tomar cuerpo, historias que no culminan, argumentos y tramas que dan vueltas y vueltas hasta desaparecer en el vacío. Hay sueños que parecen recuerdos y viceversa, el tiempo avanza y retrocede muchas veces sin previo aviso, el pasado y el presente se confunden, pero también las identidades del padre y de la hija, ambos encerrados en

un viejo caserón «en algún lugar de la meseta castellana», como rezaba el rótulo inicial de *El espíritu de la colmena*, y en un entorno muy parecido al que se hace presente en algunas fotografías que se conservan de La Pièce, tal como se muestran, por ejemplo, en *El método de los claros*. El título, tomado de unos versos de Garcilaso de la Vega,¹⁵ remite a una ausencia, a una soledad esencial, la situación ideal para que se manifieste eso que «está más allá propiamente de lo que se llama pensar».¹⁶ Y que en la película se transfigura en un flujo muchas veces formado más por «visiones» que por imágenes: la recreación de un asesinato reciente, supuestamente acaecido en las inmediaciones de la casa, acaba siendo asumido por la protagonista, que en un sueño, o quizá en una fantasía, presta su rostro a la víctima; la rememoración del momento en que el padre abandonó a su hija, cuando esta aún era pequeña (interpretada por Ana Torrent, la actriz infantil de *El espíritu de la colmena*), pierde poco a poco la condición de recuerdo para adentrarse en el territorio de la fantasía...

Película «visionaria», tal como pedía Zambrano al arte, *Elisa, vida mía* trasciende así la imagen como indicio del mundo para convertirla en puro devenir. Y su construcción cíclica, repetitiva, genera un ámbito hipnótico en el que debe recluirse quien la mire si de verdad quiere saltar de claro en claro, dibujar un trayecto de iniciación en su interior. Una y otra vez volvemos al pasado, a la infancia de Elisa, al padre y a la madre, a la casa familiar. El parlamento en *off* inicial («Hacía años que no veía a mi padre...») se repite incansablemente, con distintas voces, y reaparece al final, como si la película volviera a empezar, ahora narrada desde otro punto de vista. Los personajes modifican constantemente su pasado, falsean sus propios recuerdos, o puede que vayan encontrando poco a poco su verdadero sentido. Y siempre queda algo oculto, no explicado o expuesto desde perspectivas distintas: el texto que el padre no quiere dar a ver a su hija «hasta que esté terminado»; las verdaderas razones de la crisis entre Elisa y su marido, a su vez la causa de que ella viaje al principio a la casa de su progenitor; el rostro de Elisa tras la mascarilla facial, antes de que se maquille y se vista para un ritual que recrea, quizá solo en su imaginación, el asesinato que la obsesiona... *Elisa, vida mía* nunca da nada por cerrado, siempre está en marcha, sometida a incesantes reflujos del sentido que terminan por aniquilarlo, por convertirlo en una serie de palabras privilegiadas que van en busca de otras, y luego de otras más, «antes de abrir el silencio que la trasciende».¹⁷

Según algunos historiadores, el cine español de la Transición se cierra con *Arrebato*, el segundo largometraje de Iván Zulueta tras *Un, dos, tres, al escondite inglés*. Por un lado, la película parece dejar atrás el cine poético comprimido entre *El espíritu de la colmena* y *Elisa, vida mía*. Por otro, sin embargo, abre una nueva etapa que culminará con los primeros éxitos de Pedro Almodóvar, sobre todo

15. «¿Quién me dijera, Elisa, vida mía | Cuando en aqueste valle al fresco viento | Andábamos cogiendo tiernas flores | Que había de ver con largo apartamiento | Venir el triste y solitario día | Que diera amargo fin a mis amores?» (Égloga I, estancia 21, en Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1996, pág. 140).

16. Zambrano, M., *Claros del bosque, op. cit.*, parte VI, sección «Solo la palabra», pág. 99.

17. *Idem*.

18. *Idem*.

19. *Ibidem*, parte IV, sección «El centro. La angustia», pág. 58.

20. *Ibidem*, parte VII, sección «Signos, semillas», pág. 105.

porque Zulueta, por diversas razones, nunca pudo seguir adelante con el proyecto inaugurado con *Arrebato*. Se trata de un tipo de cine que parte de la cultura pop y culmina en la experimentación, un camino que la industria fílmica española siempre se negó a asumir. Y que, curiosamente, lleva ese aliento vanguardista al punto de coincidir con la herencia mística de la tradición española y cruzar así sus caminos con la vía escogida por Erice, en apariencia tan distinta, en el fondo tan parecida. En *Arrebato*, la música que anunciaba la palabra ha acabado trascendiéndola y convirtiéndola, primero, en silencio, y luego, en el éxtasis que anuncia el título. En la escena central, el cineasta en crisis que protagoniza la película se topa con un extraño personaje que le enseña el álbum de cromos de *Las minas del rey Salomón* (*King Solomon's Mines*, 1950) insistiendo en la capacidad hipnótica de las imágenes: «¿Cuánto tiempo podrías llegar a pasar mirando este cromo? ¿Y este? ¿Te acuerdas? ¿Y esto? ¡Años, siglos, toda una mañana! ¡Imposible saberlo! Estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa, ¡arrebatao!».

En *El espíritu de la colmena*, la niña se «arrebataba» primero con la película *Frankenstein* proyectada en el cine improvisado del pueblo, luego con la visión de la luna iluminando el lago y el rostro imaginado del monstruo. En *Claros del bosque*, la noche es también el instante de la revelación, y la escritura, más allá del pensamiento, se desata cuando se emprende esa «fuga». En todos los casos, la «pausa» es el momento en que se hacen presentes los «abismos de silencio»,¹⁸ ese «conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser, y que lo abre y lo trasciende».¹⁹ En *Arrebato*, la revelación solo puede tener lugar, disponer de un lugar adecuado, en un gran claro del bosque donde se alza otro caserón, como el de *Elisa, vida mía*, aislado del mundo. Allí, el cineasta en crisis descubrirá otra manera de mirar las imágenes, gracias a un niño-hombre que dedica su vida a filmarlo todo, en busca de esos momentos privilegiados. *Arrebato* es una película tan importante, en el proceso que estoy describiendo, porque de alguna manera prolonga el pensamiento zambraniano al conceder a las imágenes la posibilidad de ir más allá de sí mismas, de dejar de ser únicamente «fantasmas de algo», entidades que solo pueden ser «percibidas visualmente, mas no verdaderamente»,²⁰ para empezar a pensarse como posibilidad de trascendencia.

La película de Zulueta puede verse como una verdadera «escalera mística», narrada a través de los distintos «claros» que crea la evolución de las imágenes escritas en ella. Al principio, vemos fragmentos de la última película rodada por el protagonista, una serie B de terror. Cuando se produce el encuentro con su iniciador, la película clásica que está emitiendo la televisión en ese momento se acelera inopinadamente, al igual que sucede con el material en Super 8 que el misterioso personaje muestra al protagonista. Durante un encuentro con su novia, el cineasta experimenta la misma sensación al mirar el televisor de su apartamento, quizá

como efecto de la heroína que se acaba de inyectar. A partir de ahí, poco a poco, solo importa la imagen, o mejor, algo que la imagen oculta, más allá de sí misma, y que puede provocar el «arrebato» final. Cuando el cineasta, por completo obsesionado, comprueba que en las películas que le va enviando su mentor empieza a suceder algo extraño, a aparecer fotogramas en rojo que interrumpen el flujo de imágenes y que cada vez toman mayor posesión de la película, tiene lugar el efecto final: filmar y mirar son las dos caras de una misma moneda, y suponen una entrega absoluta a la imagen, pueden conllevar la *desaparición* en los pliegues de la misma. En *El espíritu de la colmena*, el cine aún tenía que ver con la naturaleza, con el bosque y la luna; en cambio, en *Arrebato* las imágenes lo han invadido todo, se muestran herméticas y misteriosas, y hay que mirar en su interior para encontrar una cierta verdad. Hay que dar la vida por ellas para devolverles la dignidad, que a su vez está relacionada con un proceso de degradación asociado con la dependencia toxicológica y la adicción.

En *El método de los claros*, el documental de Mouriño, se habla de esa entrega de Zambrano a la oscuridad, en cuerpo y alma, y de esas noches de tormenta, en *La Pièce*, que atravesaba como una exhalación, empapada y exhausta, para sumergirse en la experiencia de la tiniebla. Algo hay de eso también en *Claros del bosque*, desde el momento en que ningún claro se puede concebir sin la negrura circundante, sin esa penumbra que constituye, según se dice allí, la luz del pensamiento. Pues bien, en *Arrebato* esa tentación del abismo se traduce en pura y simple autodestrucción, como si el despertar del sueño del franquismo fuera tan brusco que provocara algo así como un colapso. Por distintos motivos, ninguno de los cineastas mencionados volvió a ser el mismo tras el golpe de Estado de 1981, y mucho menos tras la llegada del PSOE al poder, en 1982, el baño de realidad definitivo, el momento en que muchos supieron que no podían asumir las responsabilidades de aquella nueva vida adulta, habiéndose borrado ya todas las huellas del *padre*, a la vez represor y protector, creador de aquella burbuja maléfica que había propiciado todos los exilios posibles, exteriores e interiores.

Y el cine español no ha vuelto a conocer un período de esplendor como aquel, un despliegue del pensamiento sobre la imagen fílmica que haya llegado tan lejos como lo hicieron aquellas películas concebidas en esa penumbra, de claro en claro, y que culminaron con el manifiesto suicida de *Arrebato*. En ese mismo año de 1982, Víctor Erice dejó inconcluso *El sur*, su segundo largometraje, por desavenencias con el productor, Elías Querejeta, el mismo de *El espíritu de la colmena*, lo cual supuso su retirada del cine hasta la década siguiente, a partir de la cual solo ha filmado, hasta el momento, dos largos y algunos cortos más. Carlos Saura, tras *Los ojos vendados* (1978), cambió radicalmente de rumbo y se entregó a un cine abiertamente pensado en los

21. Entrevista radiofónica por José-Miguel Ullán, Ginebra, 1981, referida en el documental de José Manuel Mouriño.

términos del mercado internacional. Iván Zulueta, después de *Arrebato*, nunca volvió a dirigir otro largometraje y vivió recluido en la casa familiar, en San Sebastián, hasta su muerte, en 2009. En cuanto a María Zambrano, regresó a España en 1984 y murió siete años después. Poco antes declaró que, hasta entonces, solo había regresado a España, algunas veces, «en la mente», pero luego siempre veía «un abismo» que la obligaba a recular. Ese abismo, añadió, «es el del tiempo».²¹