

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El desafío de la mirada

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (1998). El desafío de la mirada. Banda aparte. (9):71-78.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42257>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# EL DESAFÍO DE LA MIRADA

Hilario J. Rodríguez



*El sol del membrillo (1992)*

**A** principios de los años sesenta, coincidiendo con su paso por la Escuela Oficial de Cinematografía, Víctor Erice comenzó a colaborar con la revista **Nuestro Cine**. Adscribiéndose al realismo crítico que modulaba los postulados programáticos de la revista, cuando poco durante su primera época, hasta mediada la década de los sesenta, el cineasta, en oposición a Ortega y Gasset, cuyo libro **La deshumanización del arte** (Ediciones de la **Revista de Occidente**: Madrid, 1976) establecía que “*el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real*”, se enfrentó a tal idea recordando el compromiso moral ineluctable que todo individuo, espectador en este caso, debe confrontar en previsión de caer, en caso contrario, en “*pintorescos paraísos artificiales*” habitados por un ‘*ludus*’ huero. La idea de una película no era para él sino la de un “*hecho social*”, producto de una época y una realidad. Por supuesto, creo que el propio cineasta ha ido alejándose de una forma de expresión tan taxativa, acaso porque el tiempo ha ido atemperando los discursos aun si éstos no han cambiado sobremanera. Sería interesante, eso sí, saber a qué tipo de compromisos morales se refería a la sazón y ver cómo ha permeado dicho ‘*dictum*’ en su modo de entender el cine hoy día.

También de aquella época data su interés por la idea de la vida contemplativa, como refleja Carmen Arocena en **Víctor Erice** (Cátedra: Madrid, 1996), en parte influido por el perso-

naje del príncipe Fabrizio de la novela **El gatopardo** de Lampedusa, adaptada al cine por Luchino Visconti en 1961. En una crítica sobre la película: “Entre la historia y el sueño (Visconti y El Gatopardo)” (**Nuestro Cine**, nº 26: Madrid, enero de 1964), Erice pergeña como sigue al príncipe: “*privado de interés por la participación activa en las cosas está condenado irremediabilmente a ir contemplando, día tras día, su lenta consumición*”. Algo que parece sucederle a la mayor parte de los personajes de las películas del director vasco, espectadores de un mundo que ven sin poder entenderlo o sin poder inferir en él por mucho que, de una forma u otra, reaccionen ante lo que ven, en algunos casos por medio del suicidio. Extendiendo esto al caso de los espectadores de cine, se entiende que Erice abogase en su día por un compromiso moral que obligase a quienes ven un ‘filme’ a tener una actitud beligerante si no quieren ser fagocitados por un mundo donde ya no toman parte activa. Sin embargo, lo que Erice no parecía considerar entonces eran la realidad y el arte como dos cosas bien diferentes, quizá hasta antitéticas. Los posicionamientos morales ante el arte son mucho peores que la más denigrativa crítica, pues al final siempre redundan en la censura. Sólo las sociedades tienen juicios de tal jaez aun con el arte, pero de ahí a incluir a los individuos en tal despropósito media un trecho. Sea como fuere, conviene tener en cuenta el momento en que Erice comienza su andadura cinematográfica para entender su posicionamiento, cuyo epicentro reside, creo, en la idea de rechazar un cierto tipo de cine, foráneo y coetáneo, donde el espectador pierde por completo la capacidad de participación y es ‘anulado’ desde el momento en que de él no se requiere absolutamente nada.

Es cierto que la línea tendente durante una dictadura suele ser el didactismo, impostado aún en el arte, dándose imágenes completas de la realidad para que a los espectadores les sirvan como modelo. Frente a una situación así, el arte en general, y en este caso el cine en particular, debe plantearse una búsqueda en la que quede rechazado cuanto pueda impedir la penetración del espectador, fomentando el uso de su imaginación, o de su capacidad intelectual, para parchear los espacios en blanco.

Fuera ya de una coyuntura tan represora como la de una dictadura, la imagen del mundo, a mi modo de ver, siempre es total, completa, única; algo diferente es que los ojos tiendan a concentrarse en ciertas cosas en detrimento de otras, perdiendo, por consiguiente, la totalidad, el acabado y la unicidad del todo. También es cierto que la tensión global del conjunto sería hartamente desaconsejable en cualquier caso, pues acabaría anulando al espectador o cuando poco impidiéndole la posibilidad de reacción; para ser consciente de haber visto uno ha, por decirlo de alguna forma, de cerrar los ojos. O, dicho de manera diferente, uno ha de rastrear en las partes que alcanza a imprimir en su retina para a partir de ellas incoar un proceso de reconstrucción cosmogónica, a menudo adaptando las partes a una concepción ‘*sui generis*’, por personal y, por ende, distinta, si no en las antípodas, de la de quien organiza el aspecto sémico de esa combinación formal, de haber alguien, lo cual, por otra parte, no ha de suceder inexorablemente, porque en muchos casos una imagen, fotográfica, por poner un ejemplo, es apenas una forma en busca de un sentido, dado por el fotógrafo, por seguir con el ejemplo anterior, o por los potenciales espectadores de su obra. No cabe duda de que con frecuencia en el arte se produce una dicotomía —a tener presente— entre la estructura y el contenido, siendo la primera el fruto directo de una concepción exclusivamente formal del artista y fruto el segundo del impacto causado en el espectador. La idea de Dios en tanto creador del ser humano y su entorno es, ni más ni menos, una metáfora perfecta a la hora de entender lo anterior, si bien encierra el postrer sentido de la existencia en un arcano imposible de discernirse por completo, de ahí la sensación de impotencia a la hora de descodificar una realidad abigarrada en exceso y, por ello mismo, demasiado plurisémica, como si de un palimpsesto se tratase. Absolutamente siempre faltan matices, perspectivas, detalles a lo Nabokov, capaces

de perpetuar la presencia del hombre en tanto en cuanto tras cada caja abierta aguarda una más, en un juego de cajas chinas infinito. Al fin y al cabo, sentir la carencia de algo no sirve sino para perpetuar la necesidad de búsqueda. En ese sentido el papel de la imagen cinematográfica, frente a la imagen en general, ya sea fotográfica ya sea pictórica o de cualquier otra índole, reproduce un *'continuum'* similar al propio *'continuum'* del mundo, donde el paso incesante de acontecimientos aconseja una perentoria labor selectiva si no se quiere acabar anegado por un conjunto poco proclive a los intersticios en los cuales se produzcan tiempos muertos. Mientras aquí es de noche, en Los Angeles el día ha comenzado. Y tampoco en la imagen cinematográfica se puede dar pábulo al sueño de un personaje mientras los demás todavía pugnan por construir un hilo conductor en el que cada segundo es vital.

*Grosso modo*, en el cine español casi no ha habido cineastas que, lejos de conformarse con hacer cine, hayan realizado un trabajo serio sobre las carencias de la imagen y las carencias que de esa imagen tienen la mayoría de los espectadores. Por regla general, la imagen en el cine vernáculo llega encorsetada por una serie de referentes de fácil reconocimiento y así el *'arte cinematográfico patrio'* es, en la mayoría de los casos, un mero ejercicio costumbrista, agotado en sí mismo desde el momento en que no alcanza la trascendencia y se queda en la superficie, sin llegar siquiera a la epidermis de las historias pergeñadas en las películas. Al final, eso sí, el cine español es el único posible para el público al cual se destina y serviría de inmejorable material de base a la hora de ilustrar los momentos a lo largo de los que se realiza, dada la cercanía entre los modelos arquetípicos propuestos en las películas y la población de carne y hueso, por no hablar de semejanzas entre los espacios cinematográfico y real. Es decir, la base del cine español suele ser un conflicto de raíz social, diferente en cada país; sin embargo, en Suecia, por poner un caso sintomático, los problemas tratados mayormente son de tipo espiritual, haciendo que su cine sea más universal. Por consiguiente, en el cine español la totalidad, acabado y unicidad de lo externo, esto es, de lo real, no deja lugar a dudas, son absolutos, merced a lo cual se le puede considerar, por paradójico que pudiera parecer, carente a menudo de los atributos que hacen merecedor al arte, cuyo más importante rasgo es el de la carencia, de tal distinción. Por ponerlo en palabras de George Steiner, *"el arte es ausencia del mundo"* (**Real Presences**: Faber and Faber: London, 1990), o sea que cuando las representaciones artísticas se ajustan sobremanera a sus referentes telúricos se cruza una línea de demarcación precisa y se juega a hacer preferible fumar un cigarrillo uno mismo para paliar el tedio, en lugar de ver en la pantalla cómo se lo fuma Bogart. Un vaso de agua en tanto imagen sólo puede contribuir a aumentar la sed, no a saciarla. No obstante, y en previsión de posibles actitudes aviesas a la hora de atravesar estas líneas, huelga añadir que el mal endémico del cine español es un mal, en realidad, bastante extendido y todas las cinematografías lo padecen en mayor o menor medida.

Pero en la nómina de cineastas españoles, Víctor Erice supone, con apenas tres largometrajes y un episodio en **Los desafíos** (1968), amén de los cortos que rodó a guisa de prácticas en la Escuela Oficial de Cinematografía desde 1960 a 1963: **En la terraza**, **Entrevías**, **Páginas de un diario perdido** y **Los días perdidos**, la primera y más importante aportación a la hora de crear imágenes a partir del despojamiento o de depurar dichas imágenes para permitir al espectador penetrarlas con su prorrata de mundo. En su cine la imagen repudia en su interior la existencia de un sentido, aunque no por ello deje de mostrar a sus personajes en pos de éste. Así, aunque las imágenes no lleguen a explicar nunca el postrer motivo de Antonio López a la hora de intentar pintar el árbol de **El sol del membrillo** (1992), la escena donde él duerme y se oye en *'off'* su propia voz narrando un recuerdo de infancia puntuado con metáforas de descomposición, sirve para aclarar, en ese caso particular de forma onírica, acaso vetada para el propio pintor, cuando menos conscientemente, la sucesión de imá-

genes que hasta ese momento, e incluso luego, constituyen la película. Igual recurso se incorporó a la escena de **El Sur** (1982) en que se oye la voz en 'off' leyendo la carta de Irene Ríos que Agustín sostiene en el restaurante, mientras afuera Estrella, sin poder llegar a explicarse qué le sucede a su padre, le mira a través del cristal que los separa. Lo que está claro es que, a diferencia de Orson Welles, para quien, como hace patente la última escena de **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941), la potencia de la imagen es mucho mayor que cualquier otra cosa, aclarándose el significado de la palabra *rosebud* al verla grabada en el trineo de la infancia de Kane, Víctor Erice no cree en el poder de la imagen por sí sola, si bien suele poner a los espectadores de sus películas en una posición más ventajosa que a sus protagonistas. Lo que Estrella no llega a saber acerca de Irene Ríos, el espectador, empero, lo sabe, de igual manera que lo que para Antonio López es un impulso inconsciente, al espectador se le explicita merced a la narración de un sueño.

La idea de que quien no interviene y se conforma con ver, alcanzando con ello una posición privilegiada, no sólo queda clara en las dos obras mencionadas de Erice, sino también en su episodio para **Los desafíos**, bastante diferente de los otros dos que componen la película. Ya para empezar, a un nivel argumental ninguno de los personajes del episodio de Erice, frente a los de Claudio Guerín y José Luis Egea, es explícitamente norteamericano, pese al nombre de Charley (Dean Selmier) y de su chimpancé Pinkie, por no hablar de la pintada que hace Julián (Luis Suárez) en una de las casas del pueblo: '*Charley go home*'. Además, los roles de los personajes del episodio de Erice no son tan arquetípicos como los de los otros, ello sin descartar el hecho de que Pinkie tenga cierto protagonismo a lo largo de toda la historia y sobre todo al final, siendo un quinto personaje, a diferencia de los cuatro que funcionan en los episodios de Guerín y Egea, cuya actuación era un tanto esclerótica, por previsible, en vista de que el esquema iba a ser el mismo siempre: un norteamericano se introduce en un triángulo para descomponer su incierto y dudoso equilibrio, muriendo en última instancia, y dos norteamericanos se proponen hacer un intercambio de parejas con un matrimonio de burgueses españoles, sustentado en la hipocresía y el engaño, que matan a los primeros en cuanto éstos ponen de relieve la impostura de la relación de los españoles. El proyecto global del 'filme' como prolongación de la actitud de buena parte de la crítica cinematográfica surgida por aquel entonces, entraba, según el catálogo que editó la Cinemateca Portuguesa con motivo de un ciclo dedicado a Víctor Erice en 1985, en una dicotomía estética propia de la época: "*exaltar a Hitchcock o Hawks (...) podía constituir una forma de evadir un compromiso ideológico o, en otras palabras, era una manera de aceptar el régimen imperante y sus reglas; en el otro extremo, abominar del cine norteamericano era una de las vías indirectas (las únicas posibles) de criticar el fascismo*". Conque el proyecto global de la película iba a ser desenmascarar la verdadera cara de la sociedad española al tener ésta contacto con la norteamericana. No obstante, la historia pergeñada en el episodio de Erice, de idiosincrasia cuasi nihilista, se aleja un poco de esos planteamientos exclusivistas y crea un universo plagado de símbolos, tales como el pueblo abandonado donde tiene lugar la acción, la pira de cerdos, la escena de la iglesia, los puros que fuma Charley (entendidos por Carmen Arocena en su citado libro como símbolos fálicos) y la multitud de campesinos silenciosos que observan a Pinkie al final. Pero lo importante es eludir un origen demasiado determinado para ninguno de los personajes, aquí en concreto Charley, pues si su procedencia fuese abiertamente norteamericana quizá cambiaría el sentido de la historia. Eso sin descontar que tampoco sobre Florindita (Daisy Granados) se den datos acerca de su origen, si bien puede inferirse que procede de Latinoamérica. Amén de la relación que une a ésta y Charley con María (Julia Peña) y Julián, que parecen dos jóvenes autoestopistas a quienes han cogido los primeros. Lo que sí se mantiene de los anteriores episodios es el hecho de que los personajes '*norteamericanos*' tengan un marcado acento individualista y sus relaciones de pareja no

parezcan tener ataduras fuertes, ni siquiera propiciadas por un mínimo de hipocresía. Son divorciados; simples amigos dispuestos a acostarse con quien sea; o, en el episodio de Erice, un impotente que no duda en satisfacer el hambre sexual de su compañera siendo permisivo cuando ésta se entrega a otro hombre.

Por cuanto respecta al espacio en el episodio de Erice, frente a los anteriores, ubicados de forma precisa en un chalet de burgueses el primero y en un cortijo el segundo, el pueblo deshabitado supone una ruptura, eso sin descontar el hecho de que el primer movimiento de cámara, un giro de ciento ochenta grados desde un lugar vacío hasta encuadrar el coche que llega, parece disponer el punto de vista del lado del vacío, aunque luego, a lo largo del metraje, ese punto cambie y vaya a Charley en muchas ocasiones, mientras espía, o se centre en él, como cuando intenta reventar la puerta de la casa cerrada, siendo observado por Julián y las chicas.

La historia da inicio al llegar un coche a un pueblo abandonado. En él van dos parejas y un chimpancé. Nada más salir del coche, el grupo se desperdiga. De momento no se sabe quién es quién. A uno se le ve espionando con un catalejo desde un altozano a otros dos, un chico y una chica, siendo esta última ayudada por el chico a bañarse. Y al cuarto personaje humano, otra joven, se la ve haciendo fotografías por el pueblo. Así las cosas, sin tener información al respecto, la actitud del observador con el catalejo es ambigua en tanto no se sabe su relación con los demás. Bien pudiera ser novio de la chica bañándose, como de la fotógrafa o simple amigo de ambas. Con todo, su perspectiva, de picado, es de superioridad, frente a la de la joven haciendo fotografías, ésta en contrapicado. Dejando de lado tales consideraciones, lo que queda claro con este inicio es la incapacidad de la imagen para hacerse explícita a sí misma.

Al tiempo que esto sucede, en la iglesia el chimpancé comienza a tocar las campanas, lo cual rompe este climático inicio, cuyo objetivo era el de presentar a los personajes a través de sus actos. Charley, que es quien miraba desde el altozano, parece detentar una actitud demiúrgica, aun con respecto a María, la joven que hace fotografías, cuya mirada, a diferencia de la de Charley, era una mera actitud turística, ajena a intereses lúbricos u ontológicos. Las suyas, pues, son dos formas de mirar, pero con presupuestos distintos en vista de que Charley observa de forma subrepticia, acaso para utilizar cuanto descubre mirando a modo de elemento dominador; y María busca qué poder ver en el futuro. Un mirar del presente y un mirar del futuro. A su lado, Julián y Florindita son '*lo observado*', el espectáculo humano, sumido en el desahogo de sus pasiones, abocado, por ende, a las expectativas que en torno a sí propongan quienes observan. Y en lo referente a Pinkie, el chimpancé, es apenas un sujeto pasivo, no incluido en la ficción por mucho que su presencia alrededor de ella provoque cambios en las acciones, como luego ejemplifica el hecho de que su irrupción frene los acercamientos entre Florindita y Julián. Cabe pensar que Pinkie es un auténtico espectador de un espectáculo donde Charley es también espectador, es decir, Pinkie es espectador de Charley, quien a su vez observa a los restantes miembros del grupo, y esto en parte sucede porque ambos viven ajenos al juego de pasiones desatadas entre los otros, en el cual, como más tarde se descubre, Charley no entra a causa de su impotencia y Pinkie por motivos obvios (o no tanto).

Dentro de la iglesia desde la que repicaban las campanas, María oye ruidos mientras curiose y al asomarse a la nave principal ve a un cura acercándose, marcando su avance con unas muletas que crean un sonido ominoso amplificado por el ambiente de herrumbre general y por ir cubierto por una capucha. Al final se trata simplemente de Charley y la cuestión no pasa de ser una broma, aunque ya antepone el tema de la confusión de María ante la personalidad de Charley y su supuesto potencial sexual, como ella verá más adelante, nulo. María es el único personaje sin un rol todavía fijo a estas alturas de la historia y ni siquiera llega a saber-

se luego cuál es la relación que le une a Julián. Lo que queda claro es la capacidad de Charley para engañarla y manipularla, esto último cuando le confiesa haber visto a Julián y Florindita juntos, quizá esperando con ello verla reaccionar y tomar una postura.

Hasta aquí si la cámara ha focalizado en planos/contraplanos a Charley mientras espía a los demás, la perspectiva sólo cambia para seguir las acciones de Charley y la actitud al tiempo de los otros al verle hacerlas, sobre todo en la escena en que intenta echar abajo la puerta de la casa cerrada.

Paralelamente a la escena del interior de la iglesia, Florindita y Julián, por su parte, discuten sobre un vestido de María que quiere la primera, mostrando con esa actitud un abierto rechazo de su rol. Se besan y son a la sazón interrumpidos por Pinkie, que suele servir siempre como revulsivo, seguido de Charley. A partir de este momento la historia focalizará en bastantes escenas el antagonismo entre Julián y Charley, propiciado por ser Charley quien toma las decisiones y porque Julián quiere irse cuanto antes del pueblo. Pero Charley, lejos de hacerle caso, les habla a ambos sobre una casa con la puerta cerrada. Por primera vez desde su llegada al pueblo, el grupo se ha vuelto a reunir, incluso Pinkie está con ellos aunque no vaya a ser demasiado relevante su presencia en la escena, construída mayormente a base de una insistencia en el calor, el torso desnudo de Charley y la actitud de los otros tres mirándole. Las dos jóvenes parecen querer que Charley consiga abrir la puerta, en tanto Julián se jacta progresivamente de las intenciones fallidas de Charley, pensando sin duda en lo ridículo de la situación: Charley actuando a la manera norteamericana, esto es, como macho, para dejar claro su 'status' delante de las jóvenes. La escena está construída de forma efectiva, con una alternancia de planos cortos, mezclando los primeros planos de los rostros de los observadores y los planos generales y panorámicas de Charley embistiendo contra la puerta en varias ocasiones hasta lograr abrirla. Parece que la conclusión no acaba de llegar y en cuanto Charley consigue al fin abrirla, dentro descubre una cama donde las jóvenes se acuestan a su lado, fingiendo un 'menage a trois', interrumpido por Julián, cuyos celos vuelven a hacerle cuestionar la férula de Charley. En esta ocasión Charley le reta y le dice que para dirigir el grupo antes deben ver quién es capaz de apagar un puro encendido con un pie descalzo. En vista de que Julián no acepta el reto, Charley lo apaga, en apariencia con suma facilidad, como se verá después merced a un truco que conlleva el desafío. Al intentar repetirlo Julián y conseguirlo, sin embargo el joven se quema y ha de quejarse afuera, cuando está solo, tras haber obtenido una cierta capitulación por parte de Charley, que reconoce que a partir de entonces ambos darán las órdenes.

También esta escena envuelve una parte de doblez en el supuesto truco que Charley conoce para apagar el truco sin quemarse, pues ni él ni Florindita lo explican pese a preguntarse, algo preocupados, si Julián lo conocería o no. En parte, el joven repudia el haberse dejado embaucar por la actitud ridícula de Charley y haber actuado en definitiva como él, cuando en realidad no le hace falta. Si a Julián los gestos de Charley le parecen estúpidos, el espectador, a falta de datos al respecto, acepta al personaje con cierta perplejidad, por lo menos en mi caso, e incluso al final, cuando Charley decide acabar con todos y consigo mismo, luego de haber reconocido éste su impotencia y su participación en una guerra, las piezas no acaban de explicar por completo su personalidad ni sus actos.

Pinkie, un tanto fuera de los hechos, funciona a la manera de un espectador, guiado por lo que hacen los cuatro personajes. Sólo se le ve leyendo libros, uno de ellos **El origen de la especie**, que establece una dicotomía entre él y el grupo, convirtiéndole en un estado anterior al de los otros personajes, conforme con ser movido por éstos, del mismo modo que

María es provocada por Charley cuando éste le cuenta lo de Julián y Florindita, o cuando Julián es arrastrado por Charley a aceptar el desafío del puro encendido. Igualmente Pinkie se pone gafas o bebe cerveza, arrogándose atributos humanos puede que para pergeñar por medio de él la figura de un tipo de espectador libre de la condena de caer víctima de las pasiones que observa, cosa que acaba por pasarle a Charley aun creyendo él que estaba inmune a ellas. Pinkie es lo *'humano'* en un estado embrionario, todavía lejos de sucumbir al vértigo de una sociedad fagocitada por su propia lubricidad; en sí mismo no es sino una presencia no participativa, quizá la que Erice repudiaba al hablar de los *"códigos morales"* a los que el espectador no puede sustraerse al ver un *'filme'*. Por supuesto, es importante recordar la postrera escena del episodio, en la cual Pinkie, al huir solo, después de la muerte de los demás, pasa de ser observador a ser observado, mientras le separa de unos campesinos un río o un pantano, congelándose la imagen en la mirada del chimpancé, como si a partir de esa mirada fuese a dar comienzo algo nuevo, distinto, de igual manera que casi al principio todo dio comienzo con la mirada de Charley con el catalejo.

A la escena del desafío con el puro le sigue otra en la cual Julián escribe una pintada en una pared: *'Charley go home'*, siendo observado por Charley y Florindita, al tiempo que ella le dice a éste que Julián le gusta por su ingenuidad. Julián es, junto a María, aunque de manera diferente, manipulado por Charley, como sucedía en los otros dos episodios que componen **Los desafíos**, donde los personajes españoles caían en trampas tendidas por los norteamericanos con el consiguiente sentimiento de ira desatada de parte de los españoles, más convencionales e hipócritas y, por ende, víctimas de pasiones reprimidas, como el padre atraído por su hija en el episodio de Guerín, o falsas, como el marido que teme los celos de su mujer pero no duda en acostarse con la norteamericana en el episodio de Egea.

Los preparativos para el desahogo de las pasiones han sido presentados minuciosamente, sin crear arquetipos con los personajes, simplemente exponiéndolos como sujetos ejemplificadores de una situación, y a partir de ese instante las cosas suceden aprisa. Aparece una pira de cerdos y la bacanal da inicio. Entre Charley y Julián consiguen coger uno y acto seguido lo asan. Luego, después de comer, todos suben al balcón de la casa cerrada y desde él Charley nombra a Pinkie presidente de una república imaginaria —fundada *'ad hoc'* en el paisaje lunar del pueblo, como anuncia uno de los personajes nada más llegar al pueblo al inicio del episodio— y acaba la perorata al vacío declarando el amor libre. Para Pinkie su nuevo rol es perfecto pues implica una actitud de observador pasivo que ha de conformarse con ver a sus súbditos actuar.

Vienen entonces las bebidas y el baile, hasta desembocar en un abierto intercambio de parejas, quedando fuera de la casa Charley y María. Éste le descubre a la joven, cuando ella busca en él una respuesta amorosa, su impotencia y el motivo que le ha instado a entregar a Florindita a Julián: satisfacer el deseo de la joven. Despechada, María se va con los otros dos para hacer con ellos un *'menage a trois'* semejante al que antes fingieron ella y Florindita con Charley. Fuera, Charley deambula solo, inquieto, acabando por coger explosivos para matarse con los demás. Enciende una mecha y todavía le da tiempo para llegar ante ellos, que no parecen darle demasiada importancia a no ser Florindita, cuyo rostro expresa preocupación. Antes de que estallen los explosivos, Charley se encoge de hombros y guiña un ojo, a la manera del escorpión de la fábula renacentista de Leonardo que le clava su aguijón a una rana mientras ésta le ayuda a cruzar un río. Después de explotar la casa, Pinkie huye y al llegar al borde del río se detiene, enfrentado a los campesinos que le ven desde el lado opuesto.

La postrera decisión de Charley: un suicidio colectivo, aunque a los otros miembros del grupo él los fuerce a morir, es un elemento que luego no se repetirá en el cine de Erice, donde

sus personajes se irán sumiendo en una soledad silenciosa, infranqueable para los compañeros de ficción y a veces incluso para los espectadores, a quienes se les permite suponer sin poder llegar a tener ninguna certeza, caso de **El espíritu de la colmena** (1973) en muchos sentidos, donde la figura del padre (Fernando Fernán Gómez) es un misterio nunca desvelado por completo, como sí sucede en **El sur**.

Si la obra de Erice comienza por investigar la imagen en tanto forma incompleta de entender el mundo, aun suponiéndola total, completa y única, y de alguna manera muestra cierta impotencia para traspasarla, sin embargo con el tiempo va introduciendo sistemas añejos que cuando poco ayudan a entender por qué la imagen no acaba nada en sí misma. Así, el cristal interponiéndose entre Estrella (Sonsoles Aranguren) y su padre (Omero Antonutti) en **El sur** es presentado a modo de barrera para penetrar en el sufrimiento y la tortura interior de los demás, sólo que en esta ocasión Erice decide hacer participe a los espectadores de la información crucial para entender al personaje de Agustín, en parte porque sabe perfectamente que los espectadores han de acatar sin más la imposibilidad de inmiscuirse en un mundo que no es suyo; por contra, Estrella, de haber sabido esa misma información, no habría podido evitar, quizá, sentirse obligada a intervenir, cuando en realidad no hay solución y Agustín está condenado al suicidio, tal cual ejemplifica el hecho de que la película se estructure a modo de 'flash-back' y desde el comienzo el fin ya esté establecido. Otro caso similar sería el de la mentada escena del sueño en **El sol del membrillo** que al espectador le ayuda a dar un sentido último a todo el 'filme', más pleno, acaso vetado, como dije con anterioridad, para el propio Antonio López.

En **Los desafíos** la depuración formal queda apuntada como marca de fábrica de su director, pese a lo cual apenas se establece aquí a modo de elemento incoador, pues progresivamente su cine se irá haciendo más y más transparente, eludiendo cualquier elemento barroco que sature sus encuadres y aparte al espectador de lo esencial, para incidir en la paradójica impenetrabilidad de aquello que muestra todos sus lados y su interior, creando un aura misteriosa en torno a sí, dado que la realidad, incluso la cinematográfica, es sólo un eslabón en una cadena infinita, como es infinito el sentido de algo que en principio se presenta desnudo, carente casi de atributos. Reducir los personajes, que como en el resto del cine de Erice son siempre pocos; eludir la dramatización excesiva, pidiendo presencias antes que interpretaciones; concretar el tiempo y no extenderlo en exceso, en contraposición luego con **El sur** y, en cierta medida, **El sol del membrillo**; y presentar espacios mínimos donde anidan los secretos; todas estas características, ya presentes en **Los desafíos**, se prolongan más adelante en una de las carreras más minuciosas, arriesgadas y autoexigentes del cine contemporáneo, dando algún epígono digno de consideración, caso de José Luis Guerín, y quedando como un estudio que parte de las relaciones entre la pasión y la mirada, para continuar la misma senda a través de las asépticas relaciones de los padres de Ana (Ana Torrent) en **El espíritu de la colmena**, también las de los padres de Estrella en **El sur**, para acabar prolongándose incluso en la aparente frigidéz establecida entre Antonio López y su mujer en **El sol del membrillo**.

Por tanto, **Los desafíos**, inscrita con total coherencia en la filmografía de Victor Erice a modo de embrión o inicio, deja clara la incapacidad que tiene el ser humano de saciar sus pasiones, sean del tipo que sean, por medio de la imagen, ya que en ella sólo alcanzará a ver un mundo donde él no tiene su lugar, con lo cual todo parece indicar que la solución, de haberla, está más cerca de darle la espalda a ese mundo o simplemente cerrar los ojos y esperar a ver qué pasa.