



*Para mí es fundamental en la creación artística un sentido de la totalidad, totalidad que va más allá de la experiencia intelectual, y que es al mismo tiempo razón y sentimiento.*

## VICTOR ERICE

# UNA EXPERIENCIA TOTALIZADORA

Tras recibir la Concha de Oro en el último Festival de San Sebastián (del que dimos amplia referencia en nuestro número anterior), Victor Erice ha visto estrenado en un local madrileño su primer largometraje como realizador. Anteriormente, como se sabe, Erice había dirigido uno de los "sketches" de "Los desafíos" —los otros dos fueron realizados por Claudio Guerin Hill y José Luis Egea—, escrito varios guiones —"El próximo otoño", de Ecéiza, entre ellos—, trabajado como ayudante de dirección —"La tía Tula", de Picazo—, y, durante varios años, como fórmula de supervivencia, dirigido numerosos "spots" publicitarios, de los que, nos dice, supo aprender para alcanzar un dominio del lenguaje cinematográfico, que en "El espíritu de la colmena" consigue un grado de madurez fuera de toda duda.

Nuestra conversación con Victor Erice no hizo sino ratificarnos una vez más en que la personalidad de un autor cinematográfico se refleja ajustadamente en su obra; así, el director de "El espíritu de la colmena" es un hombre equilibrado, riguroso, imaginativo e intelectualmente sólido. Desgraciadamente, de modo inevitable, la transcripción de nuestro encuentro no abarca más que un breve resumen de algunos de los temas que se debatieron. El propio Erice nos expresaría su duda de que una lectura pudiera suplir nuestra conversación; y, por otra parte, explicaría también cómo una charla sobre su película no haría sino mediatizar al espectador, en lugar de informarle limpiamente. De ahí que el lector no deba sorprenderse si las muchas sugerencias de "El espíritu de la colmena" no aparecen aquí debidamente tratadas. Sirva, de cualquier manera, esta entrevista para presentar al realizador de una película rotundamente insólita en nuestro panorama cinematográfico, que es no sólo defendible, sino admirable.

### El mito de Frankenstein

**TRIUNFO.**—Quisiéramos que nos contaras un poco cómo te inclinaste por tratar en tu película el mito de Frankenstein y cómo te lo planteaste luego.

**VICTOR ERICE.**—La elección de Frankenstein debo confesar que es producto de dos aspectos

fundamentales: uno, por el que intuía que podía cumplir una función de reclamo de cara a una posible distribución, y otro, por el que podía satisfacer una inquietud de tipo, digamos, cultural, en un sentido muy amplio. Aparte hay una serie de factores diversos, como pueden ser algunas lecturas recientes, el ciclo sobre Frankenstein que dieron

en televisión y una especie de debilidad que yo siempre he tenido por el romanticismo inglés, sin olvidar otros factores, digamos, de tipo irracional. Escribí una sinopsis, principalmente centrada en la repercusión que el mito ha tenido a través de los medios de comunicación de masas; era un proyecto que ponía de relieve ciertos aspectos culturales y donde quizá la reflexión intelectual estaba en primerísimo término. Pero algunas razones de tipo económico y una insatisfacción que yo siempre encuentro ante aquellos proyectos que solamente significan una proyección de lecturas o proyección de visión de películas, es decir, que no suponen una totalización de la experiencia, me fueron haciendo evolucionar en ese primitivo proyecto. Cuando decidí utilizar uno de los fragmentos del «Frankenstein» de James Whale —concretamente la escena en la que el monstruo está con la niña ante el lago—, presentí que aquella imagen resumía mi primitivo contacto con el mito, que es un contacto desarrollado a niveles de espectador, y mucho más concretamente de espectador infantil, y que estaba en el buen camino, porque de alguna manera incluía algo que para mí es fundamental en la creación artística: el sentido de la totalidad,

una totalidad que va más allá de la experiencia meramente intelectual, y que es al mismo tiempo razón y sentimiento. A partir de entonces elaboramos —Angel Fernández Santos y yo— un guión cuyas vicisitudes son bastante amplias y se desarrollan a lo largo de meses, y que entrañan un proceso de decantación enorme de todo el material acumulado, y que probablemente va a poder ser conocido, porque me han ofrecido publicar un libro en el que se podrán apreciar los distintos pasos de ese proceso.

**T.**—En el Festival de San Sebastián explicabas cómo habías contado en la película con la posibilidad de que la novela de Mary Shelley fuera una consecuencia de las relaciones de la escritora con su padre.

**V. E.**—Bueno, esta es más bien una consideración hecha «a posteriori». Insisto en que la estructura de la película no surgió sólo de una meditación intelectual, sino también de un impulso que me lleva a intuir algo y a utilizar esa intuición. Yo creo que la película es bastante fiel a la sustancia de la obra de Mary Shelley; hay una serie de coincidencias no premeditadas que luego he descubierto, como puede ser esa de la relación de Mary Shelley con su padre. En el libro

está contenida una dialéctica que es sustancial, la del creador y su criatura. La dialéctica, en definitiva, entre el creador y su obra —el origen de Frankenstein—, que se mueve entre la atracción y el rechazo, y que da origen a una imagen mítica por excelencia, una imagen específicamente cinematográfica. Por eso, yo creo que mi película carecería de consistencia sin los personajes de los adultos (y aquí, al utilizar la palabra personaje, estoy desvirtuando el contenido del film); son algo fundamental. La imagen del fantasma nace como una mutilación o una ausencia del personaje del padre. En el inconsciente infantil es un proceso de sustitución; de alguna manera, el fantasma lo engloba todo, está más allá de todas las cosas, incluye al sujeto y al objeto, y pienso que eso es sustancial en «El espíritu de la colmena». Pero quisiera reivindicar para ella el hecho de ser contemplada espontáneamente; un autor, aunque señale cosas de su obra, en el fondo carecen de relieve, porque es la película misma la que habla mucho más exactamente, con mucha más riqueza, de sus posibles pronunciamientos.

### La ausencia de personajes

T.—Dices que en el proceso de creación del guión y de la temática elegida ha habido un proceso de decantación. ¿Ha habido también un proceso paralelo en el estilo narrativo?

V. E.—De una forma instintiva, rechazamos desde siempre toda estructura narrativa. Yo sentía que no podía narrar nada. Por algo que es fundamental, y es que yo no sé si se puede narrar una infancia. La conciencia temporal de los niños no es la misma que la de los adultos. Por ello, me ha preocupado siempre más la estructura, digamos musical, de la película que otra cosa. Es más, puedo decir que durante el rodaje, en ocasiones algunas personas no comprendían el sentido de ciertas cosas. Pero esto es lógico que ocurra. He podido comprobar que en el cine español no hay una tradición, incluso a nivel de rodaje, de un cine de estructura lírica; lo hay en otros países, pero aquí no. El modelo que priva, a todos los niveles, es el del cine norteamericano.

«Siempre me han preocupado, antes que nada, aspectos tendentes al ritmo interno del film, a una música que discurre por debajo de las cosas, y que pensaba que era la que debía ensamblar la estructura fragmentaria que la película tiene. Esto es algo lógico en un cine de estructura lírica, que además aparece centrado en los mitos que acompañan al primitivo descubrimiento del mundo. Para entendernos, el tiempo, o los objetos, o los nombres, en un poema nunca son los mismos que en un cuento o en una novela. Cuando en un poema se nombra un tren, es un tren con mayúsculas; cuando se nombra cualquier amor, es el amor con mayúscula, o sea, que casi inmediatamente adquiere una cierta carga mitológica. Muy específicamente, esto es así en la película, en lo que se refiere a los personajes de los mayores, que están vistos a través del sentimiento de la ausencia, y creo que esto no es solamente el producto de una voluntad personal, sino también el producto de un inconsciente colectivo. Digo esto porque pienso que si algo tipifica la cultura poética española de posguerra es la ausencia de

personajes. Yo no recuerdo ninguna película, salvo «Tristana», en donde haya un auténtico carácter, es decir, un personaje con cierta conciencia de su destino. «Tristana» es el único ejemplo, pero, curiosamente, está realizada por un hombre que ha vivido en el exilio y que pertenece a una generación anterior. Quizá en aquel momento se produjo en el país la explosión más vital de caracteres que haya habido jamás. Si algo tipifica la cultura poética española, dentro del cine y la novela, en líneas generales, es la ausencia de los personajes, que es algo también muy típico del arte contemporáneo. En el arte contemporáneo ya no hay prácticamente personajes; han desaparecido, y la única función que éste puede sostener es encarnar la ausencia, encarnar el vacío.

T.—¿Es esto algo típicamente español?

V. E.—Sí, por una cuestión: porque creo que en nuestra experiencia de niños ha habido como un vacío a nuestro alrededor. Después de una guerra civil como la que hubo aquí, algo se destruyó por completo. Siempre me han preocupado las personas que han participado en un conflicto, pero que, siendo vencedores o vencidos, no han tenido conciencia clara de las razones de su lucha. Porque los que sí la tuvieron, digamos que, en principio, bien en la victoria o bien en la frustración, de alguna manera se han cumplido. Lo más tremendo es la condición de aquellos que han participado en una guerra, que incluso han matado, sin tener conciencia de por qué lo hacían; simplemente por una cuestión de supervivencia. Y creo que este ha sido el caso de muchísimos españoles, que, paradójicamente, no han sido tratados en nuestra narrativa. Pienso que estos personajes, entre los que quiero incluir al apicultor de «El espíritu de la colmena», eran en el fondo mucho más desgraciados. Su situación me parece que encierra una frustración muy patética. Estos personajes, terminado lo que consideraban una pesadilla, volvieron a sus casas, procrearon hijos, pero hay algo en ellos profundamente mutilado, que es lo que revela su ausencia. Por eso, creo, no hay grandes caracteres en la narrativa; sólo existen del lado de la mitología oficial o de una mitología de signo contrario. Pero me parece que lo que mejor explica este estado de cosas es el vacío. Y de ahí que en la película los mayores estén presentados a esos niveles, aunque sea de una manera inconsciente.

*La dialéctica entre el creador y su obra, el origen de Frankenstein, la atracción y el rechazo, que es la base fundamental del relato de Mary Shelley, ha surgido espontáneamente, pero no de manera casual en mi película.*





BARRAL EDITORES

## CARTA DEL EDITOR

Estimado lector:

Nadie puede poner en duda que *El antiedipo*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, fue en Francia «el libro del año» de 1972. La referencia a *El antiedipo*, Capitalismo y esquizofrenia es, desde las fechas de aparición del libro, obligado punto de partida de las discusiones ideológicas en casi todos los niveles de la sociedad intelectual francesa y de las minorías de otros países que leen habitualmente en francés. El libro alcanzó una difusión absolutamente inesperada y convirtió a Gilles Deleuze en el filósofo de las jóvenes vanguardias. Se ha llegado a decir con insistencia que la segunda mitad de este siglo será en filosofía fundamentalmente deleuziana. Pero al margen de ese fenómeno de moda explosiva, *El antiedipo* es con toda seguridad uno de los libros de pensamiento creativo más importantes de los últimos años, y destinado a estar obsesivamente presente en la vida intelectual durante muchos años más. Sus puntos de vista, por otra parte, se desarrollarán en el futuro en un segundo volumen, *Esquizoanálisis*, en el que parece que los autores trabajan en la actualidad.

La publicación de la versión castellana del famoso libro de Deleuze-Guattari, por parte de Barral Editores, debiera ser para muchos lectores españoles y americanos, que no tengan aún conciencia de ella, una llamada de atención sobre la marcha de la colección más ambiciosa de la editorial, la Breve Biblioteca de Reforma. Es por eso que Barral Editores ha querido acumular en estas semanas del otoño la publicación de tres volúmenes más de la serie, de una importancia, cada uno de ellos en su propio campo, equivalente a la de *El antiedipo*.

Los *Ensayos de etnopsiquiatría general*, del etnólogo y psicoanalista francófono Georges Devereux, se consideran cabeza de una rama de la ciencia y, si se quiere, puerta de un campo interdisciplinar cuya influencia en los estudios humanísticos es aún difícilmente imaginable. A través de temas tan distintos como la delincuencia sexual de los adolescentes en las sociedades puritanas, los sueños patógenos en las sociedades no occidentales o las pulsiones canibales de los padres, por ejemplo, se establece entre la etnología, el psicoanálisis y la historia y un sistema de relación que dibuja la doble normalidad de la naturaleza y de la cultura humanas.

En la misma medida en que Devereux es un innovador, Siegfried Bernfeld es un clásico en un campo bastante paralelo. El conjunto de ensayos que constituyen *El psicoanálisis y la educación antiautoritaria* afrontan tanto una crítica profunda de las tradiciones pedagógicas del mundo burgués y de las formas represivas y punitivas de la educación, como las relaciones de la psicología y la ideología proletaria y, en última instancia, del psicoanálisis y del socialismo. El pensamiento de Bernfeld, en un campo y a un nivel muy semejantes al de Reich, constituye una referencia necesaria para los planteamientos significativos del problema social de nuestro tiempo.

Finalmente, el cuarto de los volúmenes que en esta fecha propone al público Breve Biblioteca de Reforma, la obra del humanista y arqueólogo británico G. S. Kirk, *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, pretende difundir coherencia y sentido crítico a un tema capital en la humanística contemporánea, tema que durante largo tiempo ha sido víctima del excesivo teoricismo y de las confusiones interdisciplinarias entre antropólogos, sociólogos, historiadores del mundo antiguo, filósofos y psicólogos. A partir de la interpretación y de la crítica de las construcciones estructuralistas de Lévi-Strauss y del análisis de mitos antiguos fundamentales, Kirk considera el proceso de culturación de esos mitos hasta su implantación en la cultura racionalista a través de las más insospechadas formas de permeación de las culturas intermedias. Los puntos de vista de Kirk tienen indiscutible importancia por la elucidación de las tradiciones artísticas, el análisis de las literaturas populares y de las formas recurrentes de invención literaria.

Con estos cuatro ejemplos, de simultánea aparición en la librería, Barral Editores quisiera llamar la atención sobre la naturaleza de su Breve Biblioteca de Reforma, una biblioteca que basa su programación en dos principios: el extremo rigor científico o intelectual de los títulos que escoge y la vocación interdisciplinaria de esa selección. Los volúmenes hasta ahora escogidos no pretenden dirigirse tan sólo al especialista de la materia a que atañen, sino al hombre de cultura superior, especializado en campos distintos y que necesita una información del más alto nivel, sin concesiones a la divulgación, de lo más importante y significativo que se produce en campos humanísticos y científicos, distintos al de sus dedicaciones. Se ha pensado que esos volúmenes interesen y satisfagan las necesidades de información de las élites más cultivadas, sin distinción de campos. Una especie de biblioteca humanística superior no especializada.

Los libros que hoy se publican vienen a sumarse a las Obras de Marcel Mauss, una base que permite a los no especialistas en antropología afrontar cualquier estudio contemporáneo, estructuralista o no de esa disciplina; Norman Cohn, *En pos del milenio*, un libro enormemente aductor, que abre el camino al interés por los esfuerzos contemporáneos de replanteamiento de la historia medieval; Theodor H. Gaster, *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, desarrollo moderno de los puntos de vista de Frazer, que han de permitir una lectura nueva de los clásicos de la religión; Vigotski, *Psicología del arte*, o Whorf, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, que introducen en el replanteamiento de extensos mundos del pensamiento que hemos heredado dentro de la limitadora angostura de las ideas tradicionales. O el volumen de Pierre Ansart, *Marx y el anarquismo*, que dibuja una línea de continuidad en el pensamiento social; el de Arnhem Neuzils, *Utopía*, en el utópico, o el libro general sobre el estructuralismo, *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, en que la nueva metodología se explica por boca de sus más notables representantes.

Barral Editores desearía que la publicación simultánea de varios títulos sumamente importantes pusiera de relieve la importancia a la que aspira dentro de la bibliografía española su Breve Biblioteca de Reforma.

BARRAL EDITORES



VICTOR ERICE

## Una estructura abierta

T.—Insistiendo sobre el problema de la estructura de tu película, que quisiéramos calificar como «estructura abierta» que, además, coincide bastante con tu trabajo en «Los desafíos», calificación que nos puede indicar que permite casi una interpretación individual, quisiéramos que nos explicaras cómo te planteas tú, a partir de esa estructura, lo que se entiende como expresión de un autor.

V. E.—Esta estructura es algo que surge con la película. No es apriorística. Tampoco es consecuencia de una necesidad de oponerse a una narrativa tradicional. Yo creo que si uno se plantea estos problemas en primer término, el camino es malo; yo no busco contestar una narrativa tradicional, ni un determinado tipo de expresión, ni una determinada forma de hacer cine. Lo único que busco es conocer algo, ir al encuentro de algo. Quizá de uno mismo, quizá de lo que hemos vivido, quizá de lo que nos rodea... En principio, creo que esta es la actitud más positiva; lo otro sería caer en una actitud manierista. La vieja frase de que no hay que preocuparse por ser contemporáneo o por ser moderno, porque se es inevitablemente, es cierta. Inevitablemente lo eres. También hay otra frase, que ahora entiendo perfectamente, pero que en un principio no entendía del todo que contiene: esa afirmación que hace Buñuel, utilizando a Eugenio D'Ors, de que todo lo que no es tradición es plagio. Es cierto, en la medida en que toda obra hecha en el presente es la totalización de la experiencia de otros hombres que ha habido antes. No es por casualidad que yo me haya inclinado de alguna manera hacia los cineastas del pasado —Griffith, muy concretamente—, hacia los cineastas de la etapa muda, porque creo que hoy día el cine ha dejado en parte atrás un período neurótico que ha dado lugar a varias obras extraordinarias, que quizá Godard reflejó mejor que nadie. Hay hoy un tipo de cine que está intentando recobrar algo que le pertenece por tradición, y que forma parte de su propia esencia. Recobrar una cierta forma primitiva de mirar las cosas. Hay unos cuantos autores que trabajan dentro de una búsqueda por trascender todo el caos de estos últimos años. Esta necesidad siempre ha estado presente en la entraña del desarrollo del cine y en la de todo arte. Períodos de replanteamiento, donde el cine se interroga a sí mismo hasta límites exasperados, y de los cuales siempre surge un nuevo renacimiento, que implica la

totalización de su experiencia crítica. Porque parece evidente que lo que se califica de cine «moderno» ha caído en una retórica de lenguaje que le ha hecho perder gran parte de su sentido.

T.—¿Esa estructura abierta revela una gran confianza en el espectador, en el sentido de que él es capaz de ir por los caminos que tú le has marcado? ¿Crees que el espectador medio español puede seguir tu trabajo?

V. E.—Yo creo que me he planteado ante todo la necesidad de ser consecuente. Es el paso inicial. Pero creo que, efectivamente, el espectador es capaz. Lo que pasa es que tendríamos que analizar en qué condiciones llega al acto de contemplar una película. Nosotros no controlamos los canales de exhibición y de distribución, que son los sectores más conservadores, con menos imaginación. Digamos que hay toda una manipulación social ejercida sobre el espectador, que le ha conducido al hecho evidente de asistir al cine como una especie de acto reflejo. Hay un consumismo, incluso de orden intelectual. Espectadores, digamos inquietos, que buscan desesperadamente las películas que les permitan la confirmación de su última conquista intelectual, una especie de certificación de un cierto «status» de seguridad abstracta. Y contra esto hay que luchar. Lo que pasa es que nosotros no controlamos la plataforma de lanzamiento de las películas, y el espectador se enfrenta a ellas completamente desarmado y muy manipulado. Si pudiéramos tener acceso a él, informarle acerca de lo que va a ver, con toda sencillez, sin engañarle, posiblemente la situación cambiaría. Porque lo que ocurre es que en general la gente que compra una película se convierte muchas veces en su principal enemigo, porque no sabe de qué va, no la entiende, no la asimila, y entonces, inconscientemente, debe mentir. El espectador que entra de buena fe en el cine se siente muchas veces estafado, porque ha acudido atendiendo a unos reclamos que luego la película no cumple. Todo esto se puede evitar a través de una sencilla operación, que consiste en decirle la verdad. Luego podrá gustarle o no lo que ve, pero esa ya es otra cuestión. Habría que limpiar previamente todos esos canales de intermediación, porque están enrarecidos. Pero todo esto es difícil de conseguir, porque forma parte de un problema general de la sociedad. Quizá, no lo sé, nuestra empresa tiene en el fondo algo de desesperado, y quizá lo que habría que intentar es recuperar una cierta capacidad crítica en el espectador. Esto tiene



Los caracteres de nuestra narrativa se han cambiado por la ausencia y el vacío.

que ver con nuestra vida de todos los días. Nuestras actitudes como seres humanos, nuestras facultades básicas, nuestra inteligencia, nuestro espíritu de creación, están con frecuencia enmascarados.

»Yo no sé qué es más útil para nuestro trabajo, si tener veinte espectadores con una disposición crítica auténtica, y que seguramente están fuera de esa órbita que denominamos espectáculo, o intentar la operación, que me parece más arriesgada y quizá más ambiciosa, de hacer una llamada a la totalidad. El quid está en que cada uno tratamos de resolver los problemas de una manera diferente, sin que exista una gestión conjunta de todos los esfuerzos realizados aisladamente. Yo he aprendido de los errores de los demás y también de sus aciertos, y creo que el premio de San Sebastián, de algún modo, representa a aquellos cineastas que tratan de llevar a cabo un cine más auténtico.

### Una improvisación constante

—Yo quisiera que no habláramos mucho de la película, porque, insisto, creo que la toma de contacto con el medio está enrarecida. Me gustaría dar al espectador la posibilidad de elegir y de construir algo. En el fondo, porque creo que todo arte es una forma de espejo. En este sentido, desearía que la película plantease al espectador la necesidad de recorrer el mismo proceso que hemos recorrido los au-

tores, la necesidad de ir al redescubrimiento de lo que es sustancial en nuestra personalidad, de lo que configura el hecho de estar aquí. Algo que le llevará a preguntarse sobre situaciones similares que él mismo haya vivido: imágenes que, de alguna manera, yo creo que son comunes a mucha gente. Hay que respetar la posible libertad del espectador. Por eso, la película sólo existe, en cierto modo, cuando es contemplada. A partir de ese momento la obra se emancipa de su propio autor y empieza a vivir una vida propia. Estamos en un momento que exige un compromiso total con lo que uno hace. A veces tengo la sensación de que alguien escribe por nosotros la historia, incluso la de nuestras propias películas; que no somos nosotros mismos quienes las hacemos realmente, sino un conjunto de circunstancias. Y quizá todo esto habría que sobrepararlo.

T.—Hace un momento hablabas de Griffith...

V. E.—Sí. La poética de Griffith es para mí la del nacimiento de un lenguaje, y su trayectoria profesional resume de una manera muy potente el drama del creador y la criatura, la poética de la paternidad. Griffith explicita en su obra el trauma básico del nacimiento a la vida. Sea el nacimiento de una nación o el despertar de un amor y la frustración consiguiente. Porque no hay que olvidar que a Griffith le tocó en suerte cumplir uno de los papeles más singulares y más hermosos que le pueden tocar a

un creador, máxime si, como en su caso, esto se produce en el siglo veinte. Nombrar por primera vez a las cosas, poner nombres a las cosas... De ahí que se le haya llamado el padre del cine. Y este lenguaje que él había contribuido a crear, a alumbrar, en un determinado momento se le escapa de las manos. El cine mismo le rechaza. La experiencia última de Griffith es, curiosamente, una experiencia ensimismada. Para mí, Griffith es quien mejor explicita la infancia del cine, el mito del despertar a la vida. Eso tiene que ver, a un nivel de meditación, con mi película, y por eso yo lo invocaba como ejemplo.

T.—Para acabar, quiséramos que nos explicaras un poco más algo de lo que decías antes de la entrevista sobre tu improvisación en el rodaje.

V. E.—Yo trataba de llegar al rodaje de la película en un cierto estado de espontaneidad, que creo fundamental en el tipo de estructura de esta película. Hay un peligro evidente cuando se gira tanto tiempo alrededor de un tema, y es el de que se mecanice demasiado. En un cine no específicamente narrativo como el de «El espíritu de la colmena» hay que estar muy atento a cosas que son un poco extrañas y misteriosas. Fundamentalmente en una película de niños, donde hay que estar atento a su instinto y no preconocerlo demasiado; en este sentido, he improvisado acudiendo al rodaje en un estado propicio a admitir las co-

sas que se producen espontáneamente en él, y que son imposibles de prever por la literatura.

T.—En un momento te autocalificaste de «amateur»...

V. E.—Decía lo de «amateur» en el buen sentido, como sinónimo de una cierta actitud, la de conservar el amor por las cosas. Si el concepto de profesión no integra ese valor, rechazo ese concepto. Creo que debe forzosa-mente integrarlo. Si no es así, se produce una visión tecnocrática de nuestro trabajo.

T.—¿Qué posibilidades de continuidad ves en tu profesión?

V. E.—Yo no veo más posibilidades que las de seguir trabajando. Intentar hacer otra película. Puedo asegurar que aunque tuviera que esperar años, esperarías. Esto es algo que he comprendido al hacer este film, y es que a veces el tiempo de espera, si uno está un poco despierto, si se preocupa de aprender y no se desalienta, puede ser muy útil. Uno no comprende el camino que ha recorrido hasta que ese camino se ha cumplido, hasta que se ha llegado a algo. A pesar de todas las fases de desaliento que se producen con frecuencia. En definitiva, hoy día me pregunto si acaso las cosas, de algún modo, no han tenido que suceder así para llegar a poder hacer «El espíritu de la colmena»... ■ Entrevista de DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: R. RODRIGUEZ.