

La vida como milagro: algunas claves interpretativas del cine de Víctor Erice

Life as miracle: some keys of Víctor Erice's filmography

Jorge Latorre¹

RESUMEN: A pesar de su escasa producción, Víctor Erice (1940) es uno de los directores españoles más reconocidos en el panorama internacional, como maestro de cineastas. Autor de culto, lento y obsesivo en sus temas, celoso de su soberanía de artista, hace un cine a contracorriente de las leyes del mercado, aunque sus tres grandes largometrajes recibieran importantes premios europeos. Dos de sus últimas obras cinematográficas, *Alumbramiento* (2002) y *La Morte Rourke* (2006), que no han sido estrenadas en circuito comercial español, han podido verse recientemente en la muestra *Erice-Kiarostami, Correspondencias*, que viaja en febrero al Centro Pompidou de París, tras recibir 73.000 visitas en Barcelona y Madrid. Se trata de un cine que, como las grandes obras de arte de todos los tiempos, habla sobre los temas universales del ser humano en clave de autor. Un cine contemplativo más apto para un museo que para exhibirse a través de los actuales cauces de la industria del espectáculo de masas.

Palabras clave: Cine de autor, documento-ficción, cine español, cinema du reel, autobiography

ABSTRACT: Despite his scarce productions, Victor Erice (1940) is one of Spain's most renowned teacher of film makers. Cult author, slow and obsessed in his themes, jealous of his sovereignty as an artist, he made a cinema counterclockwise the rules of the market, although his three productions received important European awards. It is a cinema that talks of universal human issues from the author's perspective. A film production more proper for a museum than for the mass entertainment circuit.

Key words: Author films, fictional documentary, Spanish cinema, cinema du reel, autobiographynegative stereotypes by mass media.

1 Doctor en Historia del Arte (1998) y Bachelor en Filosofía (1996) por la Universidad de Navarra. Fulbright Visiting Scholar de estudios artísticos y gestión cultural en el Department of Fine Arts de la New York University, durante el curso 2001-2002. Desde 1998 es profesor adjunto del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. Imparte la asignatura Fundamentos Culturales de la Comunicación II (Arte y fotografía), el seminario de Cultura de la imagen, y los cursos de doctorado *Crítica artística*, *Cultura visual contemporánea* y *Poética e iconología*. Sus líneas prioritarias de investigación son teoría y crítica de las artes visuales e historia de la fotografía y del cine. Es autor del reciente libro *Tres décadas de El espíritu de la colmena (Victor Erice)*, Eiunsa, Madrid, 2006. jlatorre@unav.es

Con la excepción de *El sol del membrillo*, las películas de Erice reflejan la infancia de su generación de niños de la posguerra. Y esto puede afirmarse no sólo de sus grandes filmes sino también de todos sus demás trabajos, desde el primero de sus cortos conservados, *Páginas de un diario perdido* (1962) hasta el más reciente de ellos, *La Morte Rouge* (2006). Hay, por tanto, una enorme coherencia en toda su obra, tanto temática como formal. Se trata de un cinema *di Poesía* -según la famosa acepción de Pasolini- que se expresa en primera persona y contempla el mundo desde una inspiración sustancialmente irracional.

De hecho, Víctor Erice suele definir sus películas como poemas históricos, que hablan de un tiempo cifrado, el de sus recuerdos infantiles, aunque lo hagan en directo, trabajando con la materia misma del presente e integrando los accidentes del rodaje en el relato de ficción. La dimensión documental, o si se prefiere de *cinéma du reel* (pues hasta el propio Grierson consideraba torpe el término inventado por él), se incorpora a la ficción con la finalidad de hacer más creíble, más viva y actual, esa memoria personal del pasado, porque -son palabras de Godard que Erice cita con frecuencia- “El cine autoriza a Orfeo a volver la mirada sin que Eurídice muera” (Erice, 1998, 4).

Por eso, no sólo en *El sol del membrillo*, sino también en *El espíritu de la colmena*, *El sur* y *Alumbramiento*, Erice sale al encuentro de la realidad, sobre la

marcha del rodaje, dejando que la vida impregne la misma materia temporal que da cuerpo al relato cinematográfico. Esta actitud verdaderamente realista, de respeto exquisito a la vida en su acontecer, pone en ocasiones a Erice en situaciones muy difíciles, en las que, como el pintor Antonio López en *El sol del membrillo*, experimenta los estrechos límites que separan la realidad de la ficción. Pero además, al trabajar con personas en el tiempo -es lo propio del cine y de la vida-, los problemas cruciales característicos del creador se multiplican al infinito. Como el doctor Víctor Frankenstein, Víctor Erice observa perplejo cómo se desenvuelven “emancipadas” sus criaturas. El presente artículo, que sintetiza algunas ideas fundamentales del reciente libro del mismo autor *Tres décadas de El espíritu de la colmena* (Víctor Erice), analiza paso a paso cómo es posible este tipo de cine que permite a Erice hacer el milagro de resucitar su pasado infantil, y las consecuencias que conlleva en el propio artista el poner en práctica semejante ambición creativa.

Poesía versus historia

La poética cinematográfica de Erice tiene mucho que ver con lo que el cine “clásico” aportaba a la historia de la creatividad artística de fotografía y tiempo, labor de registro de la realidad más que de recreación de ésta en el laboratorio, de grabación más que de montaje. Por eso sus encuadres insistentes que se prolongan más allá de la presencia de personajes en su interior

y funcionan destacando el plano en su pura y absoluta significación de cuadro. Por eso la inmovilidad de la cámara y la tendencia a que todos los planos funcionen como primeros planos, como acontece en el cine de Bresson. Y por eso también el empleo de los fundidos encadenados que, en *El espíritu de la colmena* son un elaborado trabajo de laboratorio que sólo Luis Cuadrado dominaba entonces en España, y en *El sur*, *El sol del membrillo*, *Alumbramiento* o *La Morte Rouge* son recursos fotográficos artesanales tan rudimentarios como eficaces.

En general, por mera cuestión de forma, Erice prefiere seleccionar la realidad en su acontecer más que recrearla en el estudio, o desde un guión en el que todo está preestablecido. Con palabras que hizo famosas Roland Barthes en *La Chambre Claire. Notes sur la Photographie*, es como si Erice no quisiera despojarse de la conciencia “espectatorial” propia de lo fotográfico -que lleva siempre el sello mecánico del “yo estuve allí”-, aunque se mueva en un medio dotado de la conciencia “ficcional” propia de las artes de la representación o la recreación. Y esta actitud estética condiciona también la

elección de los temas de sus películas, o la deriva temática de éstas.

Por ejemplo, en el origen del corto *Lifeline* (título de difícil traducción al español pero más adecuado, en mi opinión, que *Alumbramiento*), había una historia real que sus protagonistas tenían todavía muy presente (el peligro de muerte de un bebé recién nacido), por lo que Erice decidió trabajar con ellos en directo, pero enmascarando el relato actual de documento histórico, como es habitual en él. Lo que finalmente se nos muestra en blanco y negro es una escena de postparto en una casa de “indianos” asturianos, ambientada de modo costumbrista en la inmediata posguerra española. Esta ambientación histórica en el mismo año de su nacimiento, sirve a Erice para tratar simbólicamente sobre las grandes cuestiones de la existencia humana, sin dejar de reflexionar también sobre la fugacidad del tiempo (la misma materia cinematográfica), que es el *leitmotiv* del trabajo colectivo².

La confusión de la historia real con la evocada, del presente filmado con el pasado vivido y recordado que se da en *Alumbramiento* no es algo muy distinto de lo que ocurrió en *El espíritu de la colmena*.

2 En 2002, quince directores de reconocido prestigio, como Víctor Erice, Jean-Luc Godard, Wim Wenders y Aki Kaurismaki, participaron en el largometraje colectivo *Ten Minutes Older*, como homenaje a un hermoso cortometraje soviético realizado en 1978 por el cineasta letón Herz Frank, patriarca de la llamada Escuela del Documental Poético de Riga. Además de tomar su título, el largometraje, presentado en el Festival de Cannes, estaba dedicado a Chris Marker, Juris Podnieks y Herz Frank; éstos últimos, operador y director del mencionado cortometraje. Cada uno de los quince directores que aceptaron el reto de *Ten Minutes Older* disponía de diez minutos para reflexionar sobre el tiempo y la capacidad del cine para cifrarlo. Diez minutos es lo que, de modo convencional, dura una bobina de cine de 35 mm. Esto es, el tiempo que podría durar una toma sin cortes; lo que dura el único plano que conforma el documental *Diez minutos más viejo / Vecaks par 10 minutem* (URSS, 1978).

La trama principal de este primer largometraje de Erice es la historia de iniciación a la vida de Ana, un trasunto autobiográfico del descubrimiento del mundo y sus problemas a través del cine, tal como lo experimentó de niño el director y nos lo cuenta en la reciente obra *La Morte Rouge*. Los padres aparecen tan sólo como sombras de sus recuerdos de infancia, como esos mayores que estaban y a la vez no estaban, porque, en las terribles condiciones de la posguerra española, eran como muertos en vida:

“Me estoy refiriendo, claro está, a los vencidos; pero no sólo a los que lo fueron oficialmente, sino a toda clase de vencidos, incluidos aquellos que, independientemente del bando en que militaron, vivieron el conflicto en todas sus consecuencias sin tener una auténtica conciencia de las razones de sus actos, simplemente por una cuestión de supervivencia. Exiliados interiormente de sí mismos, la experiencia de estos últimos me parece también una experiencia de vencidos, llena de patetismo” (Erice, 1998, 146).

Pero el hecho de que el contexto histórico sea importante no significa que la película pueda interpretarse como una alegoría contra el franquismo, como ha defendido mayoritariamente la historiografía, y negado el propio director repetidas veces, diciendo que hubiera hecho lo mismo en otras

condiciones; y así lo ha demostrado en *Alumbramiento*. Poesía e historia se identifican plenamente en sus películas, y el mito de Frankenstein, lejos de ser un pretexto político, es una metáfora artística que sirve a Erice para hablar de las grandes cuestiones humanas universales.

Del mito a la vida

El mito tiende a aislar un episodio para sustraerlo al espacio y al tiempo, y poder atribuirle así las dimensiones y el significado de un drama cósmico, universal. Aunque se genere en un determinado contexto espacio-temporal, supone un conocimiento de carácter antropológico y poético, más que histórico y político. El mito tiene su peculiar forma, autónoma e inmediata de “revelar”, de poner de manifiesto su exploración ontológica, y como ya estudió Schelling, el alcance del mito es intraducible en un lenguaje filosófico ordinario (Lotito, 2003, 120). Paul Ricoeur se refiere al mito como algo trascendente, muy distinto de lo que entendemos por mitología, de perspectiva antropocéntrica, y susceptible de un análisis histórico-filosófico (Ricoeur, 1970, 249-250).

El mito sería entonces para Erice una forma artística de superar las contradicciones modernas entre historia y poesía. Pero además, Erice sabe hacer del mito vida, como defendía Aristóteles frente a la tradición mitológica anterior. Cito a este filósofo griego no sólo porque nos enseñó en la Poética a estudiar el

arte en relación con la vida sino también porque trató profundamente sobre las potencias del drama y de la imagen como forma de aproximarse a una verdad real, en resistencia a los intentos de controlarla, censurarla o desvalorizarla, característicos de nuestro tiempo³.

Queda así justificada esta metodología para estudiar la obra de alguien que, como Erice, concibe el cine como ventana al conocimiento del mundo; y que, con Kiarostami, no duda en afirmar que “lo más importante es cómo nos servimos de una serie de mentiras para alcanzar una verdad mayor”⁴. Por otro lado, la *Poética* -que no se titula el *Poema* o el *Poeta*- da por supuesto que el análisis de una obra de arte no puede partir de la obra misma (que, por tomar una famosa definición de Rilke, es como una ciudad amurallada, en la que uno sólo puede adentrarse por sus resquicios), ni de su autor (que ya ha puesto en la obra lo más importante que tenía que contar); el método más productivo es el que analiza el proceso mismo de su creación, el diálogo o *feedback* que el artista establece con la propia obra y con la realidad. Con la facilidad de exposición y el sentido

común que le caracterizan, Ernst H. Gombrich supo desentrañar las claves de todo proceso artístico, tan fundamental para entender el tipo de cine poético que hace Erice: no es el poema un síntoma externo del dolor o la alegría vividos por su autor -como opinaban los románticos-, sino que es el poema experimentado apasionadamente el que provoca esos sentimientos en el poeta, independientemente de que éste viva o no las experiencias que simboliza. En todas las artes se da una retroalimentación o *feedback*, por la interacción que se produce entre forma y sentimientos, medio y mensaje. Antes que la obra sea expuesta al público, el propio artista actúa como su primer crítico, tanteando con su medio y haciendo caso también a lo accidental (Gombrich, 1980, 4-22).

En *El espíritu de la colmena*, Erice recupera su infancia perdida en directo, de la mano de Ana Torrent, a la que no era necesario pedir que actuara, ya que no distinguía entre realidad y ficción, en esa etapa de madurez precoz que le hacía tan especial. Como el monstruo de Frankenstein, Ana Torrent desconocía su lugar en el mundo, y es durante el rodaje cuando intenta hallar una

3 El estructuralismo francés -al menos aquella mezcla de estructuralismo, marxismo y “muerte del hombre” que se impuso durante años en el mundo académico, cuyos líderes máximos son Roland Barthes, Christian Metz y Algirdas J. Greimas-, ha enfatizado de manera reiterada que las historias son esencialmente arbitrarias, una mentira que apenas tiene nada que ver con la vida. Por consiguiente, la única actividad interpretativa que vale la pena es la reconstructiva, la que muestra cómo se ensamblan las conexiones retóricas arbitrarias. Pero, contraviniendo sus propios puntos de partida, curiosamente sus poéticas sugieren que al declarar la esencia arbitraria de la obra de arte, llegaremos así a reconocer que el mundo es también arbitrario en sí mismo, sin sentido alguno (Bettetini y Fumagalli, 2001).

4 Declaraciones en el film de Jean Pierre Limosin, *Abbas Kiarostami: vérités et songes* (1994). Erice confirmó esta apreciación en el taller celebrado junto con el director iraní en Madrid el 3 de julio de 2006.

respuesta convincente a sus prematuras inquietudes, motivadas por la visualización completa, en directo, de la película de James Whale, como nos cuenta el propio director:

“Hay una imagen, sin duda, que creo tiene un evidente componente sagrado. Es la imagen de Ana Torrent en el cine improvisado, descubriendo a Frankenstein. Se alza de su silla, empujada por la curiosidad y por la emoción de la escena que está contemplando. La cámara está al acecho, y yo siento algo inconfortable acerca de mi presencia en semejante extraordinario momento de verdad. Esa escena es un documento. Tiene la entidad de un documento porque no se creó artificialmente. Evidentemente, es una de las más intensas imágenes de la película porque la niña estaba viviendo todo eso de una forma totalmente verdadera, sin distinguir entre realidad y ficción, y la cámara fue capaz de capturar eso”⁵.

La vida -el cine- como milagro

Erice se siente inconfortable porque fue él quien provocó en esa niña, la

primera a la que hizo el *casting* por los colegios de Madrid (él lo considera también un encuentro mágico), estas grandes cuestiones sobre el porqué del mal y de la muerte, y sobre la creencia en la inmortalidad de los espíritus. Por eso también, porque era lo que Ana quería y esperaba, propició el encuentro de Ana con el monstruo junto al río, aunque le costara un gran esfuerzo convencer al resto de los integrantes de su equipo de la pertinencia de rodar esta escena mágica que, según una lógica estructural, no podía grabarse, ya que supuestamente pertenecía al mundo imaginario de la niña. Ésta fue la crítica que se hizo ya en su estreno a la película, y continúa haciéndose todavía en nuestros días en España (Pérez Perucha, 2006, 170 y 408). El propio Erice ha salido al paso de estas observaciones, y lo ha hecho contando cómo fue en realidad el verdadero encuentro entre el monstruo y Ana Torrent, que no quiso filmar por pudor, pero del que fue testigo privilegiado.

Ana acudía al rodaje por primera vez sola, sin Isabel, y a una hora intempestiva para una niña de seis años. Se encontró con el bosque iluminado por los focos, como si fuera un cuento de hadas; todo en su mente parecía

5 “There’s one (image), without a doubt, that I relieve has a very evident sacred component. It’s the image of Ana Torrent in the theatre discovering Frankenstein. Ana stands up from her seat, drawn by her curiosity and by the emotion of the scene she is contemplating. The camera is in attendance there and I felt somewhat uncomfortable about my presence at such an extraordinary moment of truth. That scene is a document. It has the entity of a document because it wasn’t brought forth artificially. Evidently, it is one of the more intense images of the film because the little girl was living all of that in a totally truthful form, without distinguishing between reality and fiction, and the movie camera was capable of capturing it” (Ehrlich, 2000, 45).

presagiar al fin su añorado encuentro con el monstruo. Cuando entró por la puerta del barracón donde estaban cenando los integrantes del equipo de rodaje, incluido el monstruo de Frankenstein, se asustó y comenzó a llorar. El actor se acercó para intentar calmarla, para mostrarle que su aspecto era sólo un disfraz, y Ana lloró todavía más, por lo que animaron a Frankenstein a separarse de ella y seguir cenando. Una vez superada la crisis, Ana se fue acercando poco a poco a él y le preguntó cuándo había venido de América. “Frankenstein” le siguió el juego, diciéndole que había tenido buen viaje, y

“entonces, después de una pausa, Ana le hizo la pregunta de las preguntas: ‘Dime, ¿por qué mataste a la niña, y por qué luego te mataron a ti?’. El actor no supo qué responder, solamente sonrió con tristeza, encogiendo los hombros, como lamentando lo que había sucedido en la película americana. Ese encuentro real, para mí el más extraordinario de la experiencia que supuso rodar *El espíritu de la colmena*, no se hubiera producido de no haber tenido yo ese detalle de mal gusto del que habló Fernando Savater. O lo que es igual: de no haber tomado la decisión de que el monstruo de Frankenstein, recreado por el equipo de la película, se nos apareciese en la realidad” (Pérez Perucha, 2006, 467 y 468).

Lo que dijo exactamente Fernando Savater sobre el detalle de mal gusto de la aparición de Frankenstein, en el prólogo que acompañaba a la publicación del guión en 1976, fue que “sin él, quizá toda la película se hubiese desvinculado hacia la estampita ‘progre’”. Pero, afortunadamente, Erice es un creador, es decir, se siente tan capaz del buen gusto como del malo. Está dispuesto a confirmar que no ha tomado el nombre de monstruo en vano. Porque los monstruos son de mal gusto” (Savater, cit. en Erice y Fernández Santos, 1976, 25).

La ya vieja polémica española entre neorrealistas doctrinarios y defensores del *cinema di poesia* recuerda a la que se dio entre Manet y su maestro Courbet (que simplificaba excesivamente la doctrina del realismo con la frase “creo en lo que veo”) sobre la conveniencia o no de pintar ángeles. Es conocido que *La Olimpia* y el *Cristo con ángeles* (a los que Manet consideraba simples desnudos para experimentar formalmente, ya que se trataba de hacer pintura y el tema era algo secundario) se exhibieron a la vez, un cuadro encima del otro, provocando gran escándalo, porque el único pretexto para el desnudo autorizado en los Salones era la alegoría. La revolución conceptual de Manet hacia la pintura-pintura resultaba evidente sólo para los jóvenes artistas que darían con el tiempo lugar a la Vanguardia en la pintura: el Impresionismo. Como fue la pintura-pintura de Manet en el realismo-impresionismo finiseculares, lo sería Erice con su cine-cine en el panorama

de “realismo tímido” que ha caracterizado el cine español de la segunda mitad del siglo XX, con prolongaciones hasta nuestros días (Quintana, 2005, 11-31). No es extraño que, como ocurrió con Manet, la obra de Erice no deje a nadie indiferente, y esté inspirando *a posteriori* a toda una generación de directores “documentalistas” españoles, entre los que se encuentran figuras tan señeras como José Luis Guerín y Mercedes Álvarez.

Una versión doméstica del mito de Frankenstein

La película está ambientada en torno a 1940 porque Erice considera a su generación de nacidos en los 40, en un entorno histórico de transformaciones traumáticas tras la Guerra, como “real y simbólicamente huérfanos”: niños adoptados por el cine y nutridos por él para sobrevivir a las dificultades más ordinarias de la vida (Erice, 1998b, 3-4). Este contexto poético personal, tan presente en sus recuerdos de infancia, sirve a Erice para recrear -son sus palabras- una versión doméstica del mito de Frankenstein. Por eso también recurre Erice a un personaje como Fernando el apicultor, padre de criaturas a las que no sabe dar una

respuesta al sentido de su existencia, porque en su perplejidad intelectual y vital recuerda mucho a Miguel de Unamuno⁶.

Aunque este tema fuera al principio sólo un pretexto por motivos de producción (se trataba de un género, el de terror, de gran éxito popular en la España del momento), la difícil relación entre creador y criaturas que está en el trasfondo del mito de Frankenstein fue tomando cada vez más importancia, hasta constituir el contexto simbólico de las relaciones entre Fernando y Ana (algo que Erice volvería a explorar después con los personajes de Agustín y Estrella en *El sur*, que es, según los expertos, una prolongación inacabada de su primer largometraje). Tanto el título *El espíritu de la colmena* como las notas que su supuesto protagonista, Fernando el apicultor, escribe cada noche de insomnio en su despacho, están tomadas del libro de Maeterlinck, *La vida de las abejas*, un estudio de carácter existencial que hace de la apicultura su trabajo de campo para elucubrar sobre las modernas sociedades humanas.

El personaje de Fernando se nos presenta como un intelectual perplejo (un “misántropo” le llama Teresa en el

6 La asociación de Fernando con Unamuno ha sido analizada por Greiner y Gille, que lo identifican con el personaje de don Fulgencio en *Amor y Pedagogía*, en el que hay también un interés por la observación de las celdillas de abejas y la cocotología (como Unamuno llamaba a la papiroflexia). (Greiner y Gille, 1989). Los últimos días de Unamuno, encerrado en su casa y disgustado contra el régimen militar que él mismo había apoyado, son de absoluta soledad. A estas ideas, Jaime Pena añade que, casualidad o no, el propio título de la película *El espíritu de la colmena* aparece prefigurado en la unamuniana *Tía Tula*, cuya versión cinematográfica Erice comentó en Nuestro Cine (Pena, 2004, 60 y ss).

álbum familiar que curioseaba Ana), sin respuestas a las grandes preguntas sobre el sentido de la vida humana, las mismas que escucha desde el balcón en labios del doctor Frankenstein de la película de Whale: “Ahora, que si yo pudiera descubrir algunas de estas cuestiones...”. Ante la falta de respuestas en labios de su “creador”, exiliado interiormente también de sí mismo, Ana buscará en solitario la solución a las grandes cuestiones sobre el sentido de su existencia, con los peligros que este conocimiento por experiencia significa para alguien que carece de toda experiencia; un monstruo recién creado en la versión de Mary Shelley o de James Whale o una niña de seis años, en este caso.

La obra abierta

“Es posible hablar de esta aventura en términos de iniciación, de conocimiento, de renacimiento incluso; aunque creo que, en sus últimas consecuencias, si algo la caracteriza es una suerte de misterio; algo que a nosotros, espectadores al fin y al cabo, quizás sin remedio se nos escapa” (Rubio, Oliver, Matji, cit. en Erice y Fernández Santos, 1976, 148).

El director se sitúa en el lugar del espectador porque él es el primer sorprendido por los hallazgos imprevistos durante el rodaje. Esta inintencionalidad suya ha servido para justificar todo tipo de lecturas alegóricas y semiológicas de la película, algunas de ellas contrapuestas. Opino que no toda interpretación es equivalente, sino sólo aquellas que se que atienen al proceso mismo de creación de la obra de arte en su contexto⁷. Aunque el azar es fundamental en el cine que hace Erice, requiere siempre del permiso del cineasta o, al menos, de su visto bueno. Pues, como suele decir Erice en homenaje a Rossellini y Orson Welles, el buen director es aquel que sabe integrar los accidentes en beneficio del relato.

Retomemos el caso de *El espíritu de la colmena*. El hecho de trabajar con niños motivó un cambio radical de dirección con respecto al guión y la idea inicial del relato, que estaba pensado en clave literaria, y contado en *flash back*, de modo similar a lo que ocurre en *El sur*. En la entrevista que acompañaba a la publicación del guión en 1976, Erice hablaba de las consecuencias de ese cambio: al situar la historia dentro de una única dimensión temporal, la forma cinematográfica se hacía más transparente y fiel a los márgenes

7 Sobre el contenido profundo, y el significado de la obra en su contexto trata de modo claro y pionero el historiador y teórico de las artes Edwin Panofsky, creador del método iconológico que tanto ha influido en los estudios semióticos. El propio Erwin Panofsky adivinó las trampas en las que un mal uso de la iconología podía caer, por descuido de la investigación histórico-fenomenológica: dijo que podría terminar siendo a la iconografía -que se atiene sólo a los fenómenos demostrables- algo así como la astrología (ciencia ficción) lo es con respecto a la astronomía (Panofsky, 1996, 42). Cf. la versión española *Estudios sobre Iconografía*, Alianza, Madrid, 1972 (un interesante prólogo de Enrique Lafuente Ferrari resume todo el método).

temporales establecidos; pero -son sus palabras- “utilizar un orden metafórico, una cierta forma de elipsis, entrañaba igualmente numerosos riesgos; entre otros, el de una posible redundancia, el de ser poetizante. La metáfora tenía su razón primordial de ser en la infancia” (Rubio, Oliver y Matji, cit. en Erice y Fernández Santos, 1976, 144).

No obedecía, por tanto, esta nueva dimensión narrativa directa y mágica, característica de los cuentos infantiles (evidente desde los mismos créditos dibujados por las niñas), a unas intenciones previas del director -o coguionista-, sino que fue provocada por las niñas. Por eso el rodaje se hizo siempre hablando en susurros, con sólo dos personas junto a las niñas, para mantener una atmósfera de suspense adecuada. Ana especialmente se movía entre la atracción y el rechazo por todo lo que el monstruo significa, y vivía cuanto acontecía en la película como una experiencia personal de iniciación a la vida.

En conclusión, toda la trama de *El espíritu de la colmena* estaba orientada hacia el encuentro de la niña con Frankenstein, por lo que pretender suprimir la escena es no entender adecuadamente la película. En primer lugar, porque un fotograma de *El doctor Frankenstein* de Whale, que muestra a los dos personajes (el encarnado por Boris Karloff y la niña María) junto al lago le había inspirado la derivación poética de la película tal como hoy la conocemos, en la que Ana cobra todo el

protagonismo en detrimento de su padre el apicultor (que daba título a la película ya en los primeros momentos del proyecto). Y, en segundo lugar, porque esa aparición se la debía Erice a la fe de Ana Torrent:

“(…) la verdad es que si decidí finalmente mostrar a Frankenstein fue por Ana Torrent, recordando la conversación que sobre el monstruo había tenido con ella el día en que la conocí. Recordando su fe tan conmovedora, y a modo de recompensa, Ana merecía sin duda que el monstruo acudiera a su llamada” (Pérez Perucha, 2006, 466).

Esta actitud recuerda mucho a películas en las que los milagros son posibles, como por ejemplo *Ordet* (*La Palabra*, Theodor Dreyer, 1955), donde asistimos a la resurrección de una madre producida por un “loco” que se cree Jesucristo, gracias a la fe de la hija más pequeña. La muerte no tiene la última palabra en la película de Dreyer -de la que Víctor reconoce muchas influencias-, y tampoco la tiene en *El espíritu de la colmena*, porque el monstruo no ha matado a la niña y él mismo sigue vivo, ya que Ana continúa invocándole al final en el balcón de su casa.

Por supuesto, la solución de si esta inmortalidad de los espíritus, el triunfo de la fe y del amor sobre la muerte, sólo se da en la mente mítica de una niña (Ana Torrent en este caso), en una edad en la que aún se cree en Papá Noél, o

hay algo más, supera la propuesta del director, y queda para el espectador. Con palabras de Fellini que Erice hace suyas: “Creo que es inmoral (...) contar una historia que tenga una conclusión, porque en el momento en que se presenta una solución en la pantalla, se está marginando al público” (cit. en Krakauer, 1989, 333). O con palabras de Tarkovski, que atinan en mi opinión con la clave de este asunto:

“Un realizador nunca ha de intentar transferir su idea a la audiencia: eso es una tarea desagradecida y sin sentido. Que muestre sencillamente la vida, y los espectadores encontrarán dentro de sí mismos los medios para afirmarla y para apreciarla. No podemos reducir, pues, nuestro trabajo a explicar al espectador las circunstancias de la historia que contamos, como hacen muchos filmes contemporáneos. En el cine, uno no debe explicar nada, sino actuar directamente sobre las emociones del espectador, pues es la emoción que se ha despertado en él la que pondrá en marcha su pensamiento” (cit. en Llano, 2003, 314).

La vida condiciona el relato

Aunque especial, no es el de Ana un caso aislado. Teresa Gimpera ni siquiera sabía a quién iba dirigida la carta que escribía, y cuando hubo de poner la dirección (en el guión no

estaba previsto el detalle de quemar la carta, sino que esta escena se introdujo durante el rodaje por deseo del director, como un sacrificio a favor de la curación de Ana), Erice le dejó escoger a la persona que más quería: su hijo Jordi Sarranedes. Y Fernando Fernán Gómez, que apenas entendía la trama de la película, afirma que está de acuerdo con Erice completamente en este modo de hacer, porque “es un reflejo de lo que es la realidad de la vida. Creo que esta ignorancia que todos tenemos de lo que fue el ayer y, sobre todo, de lo que va a ser el futuro, contribuye a esa sensación de misterio e irrealidad que tiene la película” (VV. AA., 1993, 234).

Recurriendo a la combinación de actores profesionales con aficionados -o con niños, que no están actuando-, Erice intenta llevar a la práctica el “quiero que los actores sean” de Carl Dreyer. Esta táctica, que exige una constante apertura a la improvisación por parte del director, ayuda a los primeros a comportarse de modo más natural; pero, sobre todo, constituye un principio narrativo esencial, según la visión poética del medio que tiene Erice: se trata de seleccionar la realidad en su acontecer más que inventarla desde la nada, o desde un guión en el que todo está blindado.

Recordemos que los protagonistas de *Alumbramiento* no son actores profesionales sino protagonistas, con lo que Erice consigue así dar un paso más en la implicación vital de los actores que

defendía Dreyer. Por eso la sensación de enorme realismo, casi documental, que produce el cortometraje. Siguiendo con este tipo de comparaciones, cabe señalar que en *Ordet* (1954), Dreyer se valió de los auténticos gemidos prenatales de la actriz que hace de madre, para mostrarnos en vivo el fallido parto que provoca su muerte ficticia. Y todavía más: en el rodaje de esta escena, inspirándose en los escritos del diario de Soren Kierkegaard, Dreyer evocó en cuerpo y alma la tragedia sufrida por su propia madre, Josefine Nilsson, que murió con una criatura prematura en sus entrañas: intentaba contraer con el tiempo cinematográfico el intervalo que transcurre entre el grito del nacimiento y el estertor de la muerte (Dulce, 1997, 17).

Éste es el tema fundamental de *Alumbramiento*, un corto centrado en esos diez primeros minutos de vida frágil de un recién nacido en una época -la del nacimiento del propio Erice- de enorme mortandad infantil por ombligos mal cerrados. Como en *El espíritu de la colmena*, en *Alumbramiento* se da una mezcla de *story* y *history*, de poesía e historia, y también -pues así es el cine poético- el aprovechamiento del presente cinematográfico, en directo, para estos mismos fines. Si en *El espíritu de la colmena* Erice recupera de la mano de Ana Torrent sus primeras experiencias cinematográficas, con las vivencias reales de la familia de *Alumbramiento*, intenta recrear cinematográficamente su propio nacimiento -el periódico que sirve como referencia lleva esta fecha- enmascarado

con otro nombre y otro contexto geográfico (aunque no muy distinto de su ambiente de infancia en las Encartaciones de Vizcaya).

El retorno al origen es en Erice una búsqueda de las fuentes primarias de inspiración poética. Su guión para la fallida propuesta sobre *El embrujo de Shanghai* recoge al final las palabras que Joan Marsé ponía en su novela en labios del protagonista: “Porque entonces yo aún no sabía que, a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento” (Erice, 2001, 293). Y en un apunte autobiográfico, Víctor Erice describe sus recuerdos de infancia como esas fotos familiares de una caja de cartón en la que un niño buscaba la clave del misterio de su pasado e, indirectamente, del mismo paso del tiempo; “estas fotografías tan queridas por cercanas, susceptibles de una contemplación detenida, son el origen mismo de un ritual de preguntas y respuestas que, inconscientemente, simbolizan las luces y sombras de cuanto la vida le tenía reservado; son las primeras huellas de su futuro destino de hombre” (Erice, 1989, 114).

También *El espíritu de la colmena*, aunque tiene un lugar y un tiempo determinados (tanto diegético como de rodaje), habla de la experiencia mítica del anhelo de vuelta a la casa común de la infancia. Un retorno a los orígenes que experimentamos a través de la mirada de Ana Torrent, una mirada limpia, abierta al arcano, crédula si se

quiere; y, lo que es más importante, capaz de sorprenderse por todo, de contemplar. Por eso el final de la película -concluye Linda Ehrlich en *An Open Window*- es tan abierto como el balcón al que se asoma la niña: “Cuando Ana mira hacia fuera por la ventana y pronuncia su nombre, no podemos sino preguntarnos, ¿Quién es ella?, quizá la única respuesta sean esos momentos en los que los monstruos que se levantan frente a nosotros pasan a ser parte de nuestro propio nombre” (Ehrlich, 2000, 14).

El artista como Dr. Frankenstein

Aunque Ana seguía su propia iniciativa, detrás estaba el director orientándola y dejándola hacer a la vez. Respetuosamente, pero en la dirección que a él, otro doctor Frankenstein, le convenía, según sus propios recuerdos y experiencias de artista. ¿Qué es primero? Pienso que no es relevante; ni siquiera fácil de establecer en este tipo de cine poético. Nos basta con que Erice se comporte como un enamorado de ese ente real e irreal al mismo tiempo que es el cine, que le permite recrear en directo, como si fuera la primera vez, sus propias vivencias de iniciación al mundo.

No parece circunstancial tampoco, aunque se trate de un trabajo colectivo y condicionado, que Erice haya dedicado a reflexionar sobre el tiempo un corto que, como *Alumbramiento*, sirve al cineasta para reflexionar sobre su propio lugar en el mundo. El niño del desván parece ser un simple recuerdo de Erice

(que, jugando con un cronómetro dibujado en su muñeca, soñaba ya de niño con poder controlar el tiempo -las vidas- de los otros), pero podría también simbolizar el “gran relojero” universal que rige los destinos de los hombres. Quizás simplemente se trate de la memoria infantil convertida en poesía fílmica, porque es inevitable no recordar al verlo que, en los títulos de crédito de *El espíritu de la colmena*, el nombre del director acompaña al dibujo del reloj de cuerda de Fernando el apicultor.

Como el péndulo de Agustín en *El sur*, el reloj de Fernando era un símbolo de autoridad, que pasa de mano en mano, y causa indirectamente la muerte del fugitivo, que en la imaginación de Ana era la encarnación del espíritu inmortal. El que controla realmente el tiempo de la narración, el ritmo de la historia, no es Fernando, tan caótico en sus horarios, ni el fugitivo, otro monstruo desamparado y perdido en la colmena, como Ana. El verdadero Víctor Frankenstein de la película es Erice, pues a él le corresponde dar la vida a nuevas criaturas con su trabajo de “escultor con el tiempo”.

Como Tarkovski, Erice sabe que el tiempo es la misma materia con la que trabaja el cineasta (Ehrlich, 2000, 14). Por eso su preferencia por las estrategias formales del cine primitivo (recurso al blanco y negro, utilización de fundidos encadenados, etc.), al que considera la edad de oro del cine. Está convencido de que el factor de registro, el respeto a la naturaleza tecnológica del cine, es un requisito que dignifica al medio,

también en la era digital. Entre otras cosas, porque compromete enormemente al cineasta con la realidad, para lo bueno y lo malo:

“El escritor es un demiurgo, posee toda la libertad de crear. El cineasta, en una primera instancia, está condenado a reproducir lo real. Y Pier Paolo Pasolini, escritor y cineasta, expresó muy bien este sentimiento cuando, mediante una imagen, dio una de las definiciones del cine más hermosas que conozco. Dijo: ‘Hacer cine es escribir sobre un papel que arde’ (Erice, 1998a, 119).

Erice experimenta constantemente la paradójica propiedad táctil del cine, que se pega a las cosas como una segunda piel, como una tenaza; y al mismo tiempo, como solía decir André Bazin, embalsama la realidad de la que se nutre (Ehrlich, 2000, 45). Pero sobre todo, lo que Erice experimenta al hacer cine es el toparse con el misterio mismo de la creación; un tipo de endiosamiento que permite al cineasta intervenir peligrosamente en las vidas de los otros sin saber dar respuesta a las inquietudes de sus criaturas, como les ocurre al doctor Frankenstein de Mary Shelley, o al apicultor de *El espíritu de la colmena*.

Alumbramiento de la metáfora

Algunos temas simbólicos de *Alumbramiento* son característicos de su producción anterior, y se remontan a sus

primeros trabajos de estudiante en la Escuela Oficial de Cine, como por ejemplo *Páginas de un diario perdido*, hecho también en clave documental, mudo e intimista, sobre tres mujeres en una habitación, que formalmente recuerda a aun cuadro de Vermeer de Delft. Comienza con dos mujeres en una habitación bañadas por la luz de una ventana; una señora mayor, adormecida, y otra en edad madura, cosiendo. Entra a continuación una tercera mujer, más joven, que toma un álbum de fotos del armario y se lo enseña a la “abuela”, que despierta y lo ojea, mientras la cámara señala el retrato de un hombre, supuesto amante de su juventud o marido ya muerto. La segunda parte del corto prosigue en una línea intimista similar: la chica más joven toca el piano, la madura mira por la ventana y la señora mayor continúa con el álbum en las manos, sumida en sus recuerdos. En la tercera parte del corto, la joven, más inquieta, atormenta al gato hasta hacerle enfurecer, y al sangrar del dedo se pinta los labios de rojo. Una escena que volverá a aparecer en *El espíritu de la colmena*, aunque en un contexto diferente, como veremos.

Otros elementos metafóricos que aparecían en el primer largometraje de Erice y vuelven a aparecer en *Alumbramiento* son las fotografías de época como recurso para hablar del pasado de los personajes, la figura del espantapájaros (un personaje inanimado como don José, que es la imagen misma de la muerte), el mutilado con uniforme de militar que, como el fugitivo de *El*

espíritu de la colmena, remite a la inmediata posguerra. En ambos casos, se nos muestra una España que se relame las cicatrices de la guerra y mira nostálgicamente al paraíso perdido (simbolizado en este caso por las Colonias más que por la República). Y en ambos casos se trata de una memoria-reconstrucción de la historia que se configura reflejada en el espejo del mito, que sirve de pretexto para ocuparse de los grandes temas sobre el misterio de la vida y de la muerte, o sobre los mecanismos de la desgracia y de la culpa. Con palabra de Erice:

“Entre el hombre y aquello que toca hay una zona de irrealidad: el mal. Pero no se trata aquí de un mal de características exclusivamente sociales (...) sino que al mismo tiempo surge, en una dimensión más amplia, como reflejo de una caída y una culpa míticas” (Erice y Oliver, 1985, 36-37).

Sobre estos temas trata el mito de Frankenstein, monstruo a su pesar, que mata sin querer y sin saber porqué, ya que ni siquiera conoce su lugar en el mundo. Estamos hablando metafóricamente de la culpa universal o hereditaria que acompaña a la condición del mortal, tal como aparece descrito en el libro del Génesis. *El espíritu de la colmena* evoca algunos momentos descritos en este primer libro de la Biblia, como es por ejemplo la escena del bosque de setas, con la amenaza de muerte de Fernando a quien se atreva a probar la

seta prohibida. La preocupación por estos temas está también muy presente en *El sur*, que se ocupa fundamentalmente de la incomunicación entre padre e hija, de la culpa y de la muerte; e incluso *El sol del membrillo* trata simbólicamente del sueño de la muerte, de la luz que se extinguirá al final de una vida. No olvidemos que el membrillo es una fruta tardía, iluminada por la última luz de septiembre, en el otoño del año.

También en *Alumbramiento*, la idea sobre la fugacidad de la vida del “mortal” (*Lifeline* podría traducirse como la delgada línea que separa la vida de la muerte) se remarca con algunos símbolos tomados de la tradición judeocristiana (la guadaña, la manzana y la serpiente, etc.), que remiten a los mismos significados existenciales sobre el tiempo, la libertad, el mal y la muerte inexorable, tal como aparece narrado en el Génesis. Por último, en *La Morte Rouge*, Erice nos dice lo siguiente de la *Garra Escarlata*, la primera película que vio de niño, y cuya experiencia personal recupera de la mano en *El espíritu de la colmena* con la ayuda de Ana Torrent y el filme de Whale: “si Pott podía ser todo el mundo, también todo el mundo podía ser Pott”. Estamos de nuevo hablando del descubrimiento infantil de la experiencia del mal y de la culpa. Como el cartero Pott, que se disfraza para matar, el monstruo con el que Ana se identifica encarna en la imaginación de la niña el atractivo de lo prohibido; la tentación del abismo: “Hay algo hermoso, y quizás también autodestructor, en Ana: su necesidad absoluta de saber”, nos dice

de ella el director (Rubio, Oliver y Matji, cit. en Erice y Fernández Santos, 1976, 149)⁸.

Según la narración del *Génesis*, la muerte fue consecuencia de una opción experimental de Adán y Eva (que significan hombre y mujer en hebreo) por el árbol del conocimiento del bien y del mal; opción que es irreversible, pues se pasa de la plenitud de un conocimiento divino -por fe- a la desconfianza en el Creador como Padre, y a la necesidad de conocer por propia experiencia. Conocimiento por experiencia que no es nunca neutral; tanto el bien como el mal experimentados pasan a formar parte de la propia naturaleza, que se perfecciona o se malogra así, según las distintas opciones personales. Con palabras de Joseph Ratzinger, las falsas promesas de la serpiente “seréis como dioses; no moriréis” se repiten en cada hombre, como un anhelo de endiosamiento y de abismo a la vez, puesto que se enfrentan a la palabra de Dios: “Si coméis de él, entonces moriréis” (Génesis 3,3) (Ratzinger, 1992, 93)⁹.

La muerte aquí significa que “el hombre que niega los límites del bien y el mal, la

medida interna de la Creación, niega y rehúsa la verdad. Vive en la falsedad, en la irrealidad. Su vida será pura apariencia; se encuentra bajo el dominio de la muerte (...) El hombre en su evolución es como la historia de tomar conciencia de esta realidad; hay una mejora técnica, con lagunas de conciencia moral, que son los momentos de mayor ‘autosuficiencia’ de la humanidad, en los que la experiencia se vuelve contra el propio hombre y sólo trae consecuencias terribles” (Ratzinger, 1992). De estas consecuencias terribles que pueden tener las ambiciones del conocimiento ilimitado nos previene *El Moderno Prometeo* de Mary Shelley, en el que se inspira el primer largometraje de Erice.

El humus hispánico de Víctor Erice

La problemática sobre los límites del propio trabajo de creación en relación con el tiempo inexorable que plantea *El sol del membrillo*, vuelve a aparecer en la exposición Correspondencias, en diálogo con Kiarostami (un diálogo universal pero hecho desde las profundas raíces culturales y artísticas de ambos cineastas)¹⁰. Pero es también un

8 He estudiado en profundidad este aspecto en Latorre, 2006b.

9 Literalmente dice “moriréis la muerte”, que podría traducirse como una exclamación enfática, “ciertamente moriréis”, pues habla de la muerte del alma que, como escribió Filón de Alejandría, judío contemporáneo de Jesús, “es la corrupción de la virtud y la entrada de la maldad”. Filón, cit. por Kolarcick, 1991, 77.

10 Desafiar el tiempo y la luz es lo que intentaba Erice y también Antonio López al pintar su membrillo. La muestra *Correspondencias Kiarostami-Erice* (celebrada en el CCCB, del 10 de febrero al 21 de mayo) da a esta labor un protagonismo fundamental, mostrando la fragilidad de quien se atreve a plantearse metas semejantes. Puestos en el lugar del pintor, comprendemos la imposibilidad de tal empeño, y que los cuadros de Antonio López sean inacabados, necesariamente interrumpidos.

tema que estaba ya presente en *El espíritu de la colmena*: La Vanitas del cuadro de San Jerónimo meditando con la calavera, que en *El espíritu de la colmena* decora el estudio de Fernando, está asociada a la escritura (San Jerónimo se nos muestra en su labor de traductor de la Biblia), que Fernando -trasunto del doctor Frankenstein, es decir del intelectual que se plantea las “grandes cuestiones”- es incapaz de completar.

Erice es heredero de una larga tradición española que se remonta al siglo de Oro, con esa atmósfera mística o de quietismo dominante en *El espíritu de la colmena* y los contrastes entre sombra y luz que recuerda a los cuadros de Zurbarán; y, en general, por la utilización de algunos de sus elementos sustanciales en términos estéticos: la noche oscura, el viaje interior, la progresiva disolución del lenguaje, la renuncia y la inmovilidad (Zunzunegui, 1994, 42-70; Zunzunegui, 1998, 328-329 y Latorre, 2006a, 77-87). Otros temas que Erice hereda del barroco español son la preocupación por la fugacidad de la vida y por la libertad y la responsabilidad frente al destino; la confusión entre vigilia y sueño, realidad y representación...

No nos debe extrañar, por tanto, la secuencia en la que Isabel se pinta los labios coqueta unos instantes antes de que la cámara nos señale en detalle el cráneo del cuadro de San Jerónimo; un *Memento Mori* barroco que alude a lo efímero de esa rosa de juventud que se marchitará con el tiempo. Como la sangre del dedo de Isabel, la derramada

sobre un paño blanco en *Alumbramiento* simboliza a la vez futuro y pasado fundidos en la dimensión sexual-procreativa del ser humano.

La sangre significa a un tiempo muerte y vida; en general, los símbolos suelen ser paradójicos, especialmente en la tradición barroca en la que se inspira Erice, que, a pesar de su obsesión con la muerte, suele concluir en una reflexión existencial de carácter esperanzado, abierto. Hemos visto que así es el final de *El espíritu de la colmena*, y así lo hubieran sido los finales de *El sur* y *La Promesa de Shanghai* si se hubieran llevado a cabo como estaban previstos. También en *Alumbramiento*, a pesar del inexorable paso del tiempo, del avance de las guadañas y de la extensión creciente de la mancha de sangre, el niño se salva por “casualidad”. El gato, que al entrar en la habitación, parecía presagiar la misma muerte, es el instrumento salvador elegido por el destino para mecer la cuna y provocar el llanto que posibilita curarle a tiempo.

“Agora no”, dice la canción asturiana del final; todo a su tiempo. Una imagen de la Virgen vela en la mesilla el sueño intranquilo de la madre y a ese niño que las casualidades -¿azar o providencia?- dejaron seguir viviendo. ¿Es de Erice esta propuesta o, como ocurría en *El espíritu de la colmena* con la fe de Ana Torrent, es una solución provocada por la misma realidad filmada? No lo sabemos. Como las grandes preguntas de la vida, que sólo pueden responderse sobre la marcha, también las del arte -por qué pintar, por qué filmar- sólo se

resuelven en el diálogo creativo del artista con la realidad y la misma obra. Y entre ambos extremos quedan incluidos también la vida de los actores o aficionados protagonistas, y también los *objects trouvés*: tanto el cuadro de San Jerónimo penitente como las imágenes religiosas de *Alumbramiento* estaban ya en las respectivas casas donde se filma. Para que cada espectador saque de la realidad las conclusiones que más le interesen. Erice sólo sabe decirnos lo siguiente:

“En un cierto sentido, el cine es más cercano a la vida que una novela, obra de teatro o un poema, porque tiene una mayor capacidad de capturar la apariencia exterior de la realidad. Podemos captar la presencia física de una persona, el volumen de los objetos, e incluso el paso del tiempo” (Ehrlich, 2000, 37-38).

Esculpir -con la vida- en el tiempo

No hay pequeños y grandes temas para Erice: desde lo no esencial de la vida, surge lo esencial del arte; lo universal desde lo singular (Bergala, 2006, 84-88). Sabe con Kiarostami que la vida continúa pese a toda desgracia; que soñar es algo absolutamente necesario para el ser humano, más necesario incluso que ver:

“Si algún día me dijeran; ¿Tienes que escoger entre soñar o ver?,

escogería soñar, sin dudarlo. Creo que con la imaginación y los sueños se puede soportar la ceguera. Sin sueños, la vida sería insoportable. ¡Vivan, pues, los sueños! Por eso mismo, el cine es una forma de aproximación a los sueños de los seres humanos y, por eso, el cine merece ser adorado”¹¹.

No debe extrañarnos que Erice decida utilizar el cine para que Ana Torrent conserve sus ilusiones de niña, o que en *La Morte Rouge*, concluya del modo siguiente la narración de su traumática experiencia cinematográfica infantil, muy similar a la que pasó Ana Torrent:

“Durante semanas, el niño vivió a fondo esta pesadilla. Hasta que fue el propio cine quien vino en su ayuda: si una película le había, en cierto modo, trastornado, pronto hubo otras que, poco a poco, fueron poniendo un bálsamo en la herida, dando así alivio a su orfandad. Este doble juego de herida y consuelo que le llegaba desde la pantalla fundó su relación contradictoria con las imágenes en movimiento” (Bergala y Balló, 2006, 92).

Esta relación contradictoria de la que habla Erice en *La Morte Rouge* es por un lado la de su generación de niños nacidos en 1940, para los que se confunden constantemente cine y

11 Kiarostami, Abbas, “¡Qué vivan los sueños!. Comentarios a su película *A través de los olivos* (1994), DVD colección Divisa.

realidad, como afirma Molina Foix¹²; pero sobre todo, se trata de la experiencia personal de cineasta que se siente a la vez monstruo y creador de monstruos. Erice es consciente de que el cine provoca mágicamente en el espectador el espejismo de vivir otros mundos y otras vidas, porque sabe que el tiempo habla a la vez de la transitoriedad y de la permanencia y, por su propia naturaleza, el cine está construido sobre la paradoja humana de ser en el tiempo anhelando trascenderlo. Conoce, por último, cómo explotar la materia cinematográfica que es el tiempo del modo más artístico y respetuoso con el espectador implicado, dejando que la esperanza sea al menos tan real como el dolor y la muerte.

Por eso Erice se permite detalles de “mal gusto” como superar el fatalismo de los mitos y hacer resucitar al monstruo, o prolongar la vida de un recién nacido cuando su muerte parecía inexorable. Es entonces cuando se produce la catarsis, que compartimos con Ana en la escena final del balcón en *El espíritu de la colmena*, o con esas miradas complacientes que representan a varias generaciones de un enraizado clan familiar de nuevos ricos que han hecho fortuna en “las Américas”. Esos rostros son personas reales más que personajes, pero simbolizan también las edades de la vida. Nos muestran en directo cómo

todas sus esperanzas estaban puestas en ese niño protagonista del corto, el primogénito y heredero de todos los esfuerzos que el clan familiar venía haciendo durante varias generaciones.

El nombre Luisín (se supone así que Luis es su padre) sólo se nos descubre al final, después de pronunciado por la madre junto a esa pregunta clave que no espera respuesta: “¿por qué te querías ir antes de tiempo?”. Las Parcas tejedoras han decidido que, por ahora, el hilo de la vida siga sin cortarse. O ha sido cortado y rehecho milagrosamente por designios misteriosos del destino (simbolizado por ese niño-demiurgo del desván que juega ausente de lo que ocurre en el resto de la casa). Las enormes manos de la matrona muestran al atar el ombligo abierto primero, y luego al alzar al niño en alto, toda la delicadeza de la que son capaces pese al duro trabajo del hogar que las ha deformado. Así de paradójicas son las lecturas de los símbolos; complejas como la vida misma, y abiertas como todas las grandes obras de arte:

“La consumada ruptura de la tradición abre hoy una época en la cual no parece existir socialmente un vínculo entre lo viejo y lo nuevo. Sólo el arte aparece como posibilidad de establecer un lazo capaz de unir a la humanidad con su pasado. Pero

12 “La volición de la ficción aboca a la ficción -es el planteamiento de Erice-, el cine o el imaginario filmico se superpone a la propia vida, la conduce o reforma, llegando a cobrar mayor vigencia que lo vivido” (Molina Foix, 1985, 118).

el hombre contemporáneo, desposeído de la tradición y la experiencia del tiempo cíclico -no cifrado- inherente a ella, se expropia y se anega en el tiempo lineal que corresponde a la Historia” (Erice, 2003, 13).

La resurrección del autor

Hemos visto como, en *El espíritu de la colmena*, el pretexto inicial del mito de Frankenstein, fue transformándose, por el imperativo documental, en una ventana abierta a las grandes cuestiones existenciales sobre la incomunicación, la violencia y la muerte. Todo esto, sin dejar de hacer cine histórico y biográfico a la vez, centrado en la infancia que Erice evocaba. “Madame Bovary c’est moi!”, solía afirmar Flaubert, refiriéndose a la novela completa y no sólo al personaje principal. También el monstruo de Frankenstein con el que Ana se identifica es un *alter ego* de Erice, porque conserva la explicación mítica, la inocencia que anhela recuperar artísticamente, en directo -así es el cine poético de Erice-, ese doctor Frankenstein que todo artista (creador de criaturas con autonomía propia) lleva dentro.

Quizás se entienda esta idea mejor con otro ejemplo más conocido. Es conocido

que Picasso en la *Minotauromaquia* se identifica a la vez con el minotauro y con la niña que lo salva del laberinto; en realidad, los distintos personajes del grabado, representan las facetas contradictorias del propio artista -sus yoes- en un momento de crisis existencial y de dudas terribles inmediatamente antes de romper su relación con Marie-Thérèse Walter (Latorre, 2004, 57-70)¹³. La simbología clásica del mito de Minotauro, que sirve a Picasso para investigar en su vivencia personal sobre las pasiones incontroladas y la muerte, encuentra en *El espíritu de la colmena* su equivalente en el relato filmico de Frankenstein, otro monstruo a su pesar. Como Picasso, Erice aspira en *El espíritu de la colmena* a salvar al monstruo de Frankenstein del destino inevitable que le asignaban los mitos; y, en ambos casos, la criatura inocente es un trasunto simbólico del deseo del artista, que gracias a la magia del arte -pintura o cine- puede hacerse realidad, con lo que esto supone de recuperación del paraíso perdido de la infancia.

Leído de este modo, como una mirada al paraíso perdido de la infancia, se entiende mejor la ambición de *Alumbramiento* de convocar ese momento inicial que sintetiza todos los demás momentos de una vida, según Erice¹⁴.

13 En este ensayo expongo la vuelta a la infancia, en clave psicoanalítica, que supuso para Picasso la realización de su famoso grabado la *Minotauromaquia*, que sirvió de precedente al mural *El Guernica*, como analizan también los trabajos más clásicos sobre esta magna obra.

14 “El tiempo pasado y el tiempo futuro/ Lo que podría haber sido y lo que ha sido/ Apuntan a un fin único, el siempre” (Balló, 2003, 2 y ss.) Sobre el tema de la identidad he tratado más en profundidad en Latorre, 2006b.

Se entiende también esa duplicidad entre el niño del desván con el reloj pintado en la muñeca (del brazo), y el protagonista nacido en el mismo mes y año que nació Erice, que no es sino la duplicidad que existe en todo artista entre lo que hay de creador y criatura, de doctor Frankenstein y de monstruo sin nombre. La experiencia evocada por el propio Erice con una familia que había experimentado recientemente el mismo episodio narrado, se desdobra en diferentes personajes, porque no puede haber memoria del propio nacimiento; pero sí puede Erice, gracias al cine de ficción histórica, recuperar la memoria de ese niño que juega en el desván a ser dios-relojero. Y sacar, de estos recuerdos,

inspiración para hacer poesía -algo más verdadero que verosímil- del presente cinematográfico.

No son muy diferentes, por tanto, el significado profundo de *El espíritu de la colmena* y *Alumbramiento*; y tampoco la reciente autobiográfica, *La Morte Rouge* se distancia mucho de estas mismas preocupaciones sobre la identidad del creador en diálogo con su obra, con esa voz en *off* del propio Erice cambiando constantemente de la primera a la tercera personas: “Inevitable vaivén que en este trance da cuenta de la inconsistencia del sujeto. Porque -concluye el cineasta- ¿quién es el que recuerda?”¹⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BALLÓ, J. (2003). “Encuentro con Víctor Erice”, en *Culturas (La Vanguardia)* núm. 74, 19 de noviembre.

BERGALA, A. (2006). “Kiarostami-Erice: Les chemins parallèles de la création”, en *Cahiers du Cinéma*, Février, pp. 84-88.

BERGALA, A. y BALLÓ, J. (comisarios) (2006). *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, catálogo de la exposición, Barcelona-Madrid.

BETTETINI, G. y FUMAGALLI, A. (2001). *Lo que queda de los medios*. Pamplona: Eunsa.

DULCE, J.A. (1997). “Ordet”, en *Nickel Odeon*, núm. 8, pp. 39-42.

EHRlich, L.C. (2000). *An Open Window. The Cinema of Víctor Erice*. London: The Scarecrow Press.

15 Presentación de Víctor Erice del texto de *La Morte Rouge*, en Bergala y Balló, 2006, 86.

- ERICE, V. (1989). “A una sombra”, en *Cinema 2002*, núms. 61-62, marzo-abril.
- (1998a). “Literatura y cine”, en *Banda Aparte*, núms. 9-10, enero.
- (1998b). “Escribir de cine, pensar el cine...”, en *Banda aparte*, núms. 9-10, enero, pp. 3-4.
- (2001). *La promesa de Shanghai, guión cinematográfico*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2003). “A modo de prólogo”, en LLANO, R. *Andréi Tarkovski*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, v. I, pp. 4-18.
- ERICE, V. y OLIVER J. (1985). *Nicholas Ray y su tiempo*. Madrid: Filmoteca Española.
- GOMBRICH, E.H. (1980). “Four Theories of Artistic Expression”, en *The Architectural Association Quarterly*, vol. XII, pp. 4-22.
- (1992). “Cuatro teorías sobre la expresión artística”, en *Atlántida*, V. III, núm. 9, pp. 4-22.
- GREINER, H. y GILLE, B. (1989). *El espíritu de la colmena (découpage)*. París: Editions Hispaniques.
- KIAROSTAMI, A. (1994). “¡Qué vivan los sueños!”, Comentarios a su película *A través de los olivos*. DVD colección Divisa.
- KOLARCICK, M. (1991). *The Ambiguity of Death in the Book of Wisdom, 1-6*. Roma: Pontifical Biblical Institute.
- KRAKAUER, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Ed. Paidós Estética.
- LATORRE, J. (2004). “Salvar al Minotauro. Un estudio iconológico de la portadora de luz en la obra de Picasso”, en *Actas del XIV Congreso del CEHA*, Málaga, V. 2, pp. 57-70.
- (2006a). “El Humus hispánico del realismo poético de Erice”, en *¿Sabía Nutricia? El lugar del realismo en el cine español*, *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía, pp. 77-87.

——— (2006b). “La forja de la identidad en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice)”, en *Personaje, acción, identidad*. Pamplona: Eunsa, pp. 111-142.

LOTITO, L. (ed.) (2003). *Il mito e la filosofia*. Milano: Mondadori.

LLANO, R. (2003). *Andréi Tarkovski*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, v. I.

MOLINA FOIX, V. (1985). “La Guerra detrás de la ventana: Notas de lectura de *El espíritu de la colmena*”, en *Revista de Occidente*, núm. 53, octubre, pp. 117-120.

PANOFSKY, E. (1972). *Estudios sobre Iconografía*. Madrid: Alianza.

——— (1996). *Iconographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*. Köln: Dumont.

PENA, J. (2004). *El espíritu de la colmena: Víctor Erice*. Barcelona: Paidós.

PÉREZ PERUCHA, J. (ed.) (2006). *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia, IVAC-Filmoteca.

QUINTANA, A. (2005). “Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político”, en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 49, pp. 11-31.

RATZINGER, J. (1992). *Creación y Pecado*. Pamplona: Eunsa.

RICOEUR, P. (1970). *Finitudine e colpa*. Bologna: Mulino.

RUBIO, M. OLIVER, J. y MATJI, M. (1976). “Entrevista con Víctor Erice”, en ERICE, V. y FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. *El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones Querejeta.

SAVATER, F. (1976). “Riesgos de la iniciación al espíritu”, en ERICE, V. y FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. *El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones Querejeta.

TARKOVSKI, A. (1991). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.

UNAMUNO, M. (1999). *La Tía Tula*. Madrid: Alianza.

VVAA. (1993). *Fernando Fernán Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián.

ZUNZUNEGUI, S. (1994). “Entre la historia y el sueño: Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la colmena*”, en ZUNZUNEGUI, S. (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, pp. 42-70.

——— (1998). “El espíritu de la colmena”, en BORAU, J.L. (comp.), *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 328-329.

Copyright of Revista de Comunicacion is the property of Revista de Comunicacion-Universidad de Piura and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.