

**«EL CINE COMO FORMA QUE PIENSA:  
LA MORTE ROUGE DE VÍCTOR ERICE»**

Begoña González Cuesta  
Universidad SEK  
begogc@sekmail.com

**Resumen**

*El cine puede construir por medio de sus materias propias una obra ensayística, y generar filmicamente un pensamiento. En este artículo se analiza una manifestación concreta del ensayo fílmico: la película de Víctor Erice La Morte Rouge en el contexto de la exposición en que se enmarca titulada Erice-Kiarostami. Correspondencias.*

**Palabras clave:** Cine, Pensamiento, Ensayo fílmico, Poética, Creación audiovisual.

**Summary**

*Cinema can build with its own elements an essay, creating a filmic thought. This article studies a particular film-essay: Víctor Erice's film: La Morte Rouge in the context of the exhibition in which it has been shown: Erice-Kiarostami. Correspondencias.*

**Key Words:** Cinema, Thinking, Film-essay, Poetics, Audiovisual creation.

\* \* \* \* \*

En el marco de una investigación más amplia sobre las escrituras del pensamiento en el cine y la literatura contemporáneos, pretendo en estas páginas desarrollar una reflexión sobre un caso concreto. Analizaré una obra en la que se pone de manifiesto con fuerza la potencialidad del cine como generador de pensamiento y como sustrato en que éste se desarrolla. Partiendo de la famosa expresión de Godard en la que señalaba para el cine el objetivo de pensar en y desde sus formas, este estudio abordará la siguiente cuestión: la dimensión ensayística en la obra de Víctor Erice *La Morte Rouge*.

Jean-Luc Godard acuñó y empleó con frecuencia para referirse al cine la expresión “une forme qui pense”; esta manera de referirse a un cierto tipo de cine parece especialmente adecuada para exponer el núcleo de la cuestión que aquí tratamos. El cine puede ser una creación, una configuración material que, en su construcción, en sus formas concretas, ponga en pie un pensamiento, lo vehicule, lo conforme, le dé vida. El cine puede crear un discurso reflexivo sobre la realidad; pero no se trata sin más de superponer imágenes o sonidos a un pensamiento, no consiste en ilustrar una idea previa, sino en construir filmicamente la reflexión. Marguerite Duras se preguntaba: “¿Por qué no hacer una película de lo que se desconoce, de lo que aún se desconoce?”.

Planteaba el teórico francés Jean-Pierre Richard que en un adjetivo se encarna la aventura espiritual de una persona, poniendo así de manifiesto el valor de la encarnación material de la dimensión existencial más profunda en las palabras literarias; pues algo semejante puede suceder en el cine. En un plano secuencia puede encarnarse una búsqueda existencial o en un encuadre se puede construir un modo de concebir la vida. Las materias son trabajadas por el artista y éste imprime en ellas su espíritu y su libertad.

A lo largo del pasado curso, gracias a un proyecto de investigación financiado por la Universidad Sek, hemos tenido ocasión de abordar una aproximación al modo en que el cine no ficcional contemporáneo ha trabajado sobre la representación de la historia y ha reflexionado en y sobre esa representación -en esto entronca con la cuestión central de estas páginas-. La reflexión sobre la memoria personal y colectiva se manifiesta en el cine contemporáneo como un modo de encuentro con lo real y como una forma de construcción de una mirada subversiva frente al poder y sus representaciones del pasado. Casos muy potentes podemos encontrarlos en la obra de autores como Alain Resnais, Claude Lanzmann, Jean-Luc Godard, Basilio Martín Patino, Harun Farocki, Chris Marker, Chantal Akerman, Agnès Varda, Víctor Erice, José Luis Guerín o Joaquín Jordá.

En este sentido, parece interesante y necesario mostrar cómo la imagen de cierto cine no ficcional se sitúa fuera del sistema de los medios de comunicación y de sus formas de acceder a lo real; un cine que se construye subversivamente frente al poder establecido. Consideramos necesario realizar un análisis de estas obras que busque encontrar su sentido profundo y estudiar la forma en que se inserta dentro de los discursos sobre el mundo que construyen culturalmente nuestro tiempo. Conviene profundizar tanto en los fundamentos como en las manifestaciones concretas de la construcción de la imagen. Y hacerlo en la medida en que ésta afronta una profunda reflexión sobre lo real y se configura de forma compleja, construyendo universos imaginarios que abren nuevas vías de conocimiento de lo real.

Teniendo este marco de referencia, paso a referirme al caso concreto de análisis. La obra de Víctor Erice *La Morte Rouge* es su último trabajo dado a conocer. Se trata de un mediodmetraje que forma parte de la exposición titulada *Erice-Kiarostami. Correspondencias*. Con el objetivo de que se comprenda mejor el contexto en que se inserta esta pieza de Erice considero necesario describir brevemente la exposición ya que *La Morte Rouge* es una obra concebida y realizada expresamente para ser incorporada al conjunto de la muestra.

*Erice-Kiarostami. Correspondencias* es una muestra exhibida en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y en La Casa Encendida de Madrid a lo largo de este año 2006; próximamente seguirá su viaje, presentándose en el Centro Pompidou de París. Se trata de un proyecto impulsado y comisariado por el analista cinematográfico Alain Bergala y el profesor y jefe de exposiciones del CCCB Jordi Balló.

Tomando como punto de partida la coincidencia en el año de nacimiento de ambos cineastas, se buscó la forma de ponerlos en contacto y de realizar una exposición con sus obras precedentes y con las que se generaran expresamente para esta muestra. Personalmente apenas se conocían; su trato había sido a través de sus creaciones. Y sin embargo, los comisarios ven importantes similitudes entre ellos. La primera semejanza es que no se han sometido a los dictados del cine industrial y comercial sino que realizan sus obras con la libertad del creador. Otra similitud importante es la vinculación de su creación audiovisual con la infancia; vinculación que puede entenderse de dos formas simétricas, y que se pone de manifiesto en la exposición con dos montajes de retales de sus obras concebidos por Alain Bergala titulados: “El cine de la infancia” y “La infancia del cine”. La infancia como tema y como forma de

relacionarse con la vida está en el centro de sus obras; y también se caracteriza su cine por la continua inspiración en los orígenes, en la pureza del cine de los inicios. En concreto, ambos tienen a la infancia como el campo base de su cine, a partir del cual pueden explorar el resto del mundo. Por otro lado, sus ficciones sólo se pueden construir sobre la base documental del cine de los orígenes; se pone el acento en su afán por situar la cámara frente a las cosas y los seres que han decidido filmar y registrarlos con atención y respeto, siendo cineastas del plano más que de la narración

En este sentido, Alain Bergala señala en uno de sus textos escritos para el catálogo: “[...] ambos cineastas han tomado en el curso de su trayectoria una misma decisión fundamental: la de no someterse jamás a las leyes del cine entendido como industria y como mercado, la de mantenerse rotundamente al margen de cualquier objetivo de éxito profesional para llevar a cabo su obra con la soberanía propia del artista [...] en ningún momento renuncian a su deseo de creación. [...] la primera similitud entre ambos, por tanto, tiene que ver con su moral intransigente de la creación artística. En sus películas esta semejanza se traduce en una ética de la forma que confiere a sus respectivas obras un parentesco estético evidente”<sup>1</sup>.

Concebido el montaje de la exposición en un espacio simétrico y reversible tenemos por un lado los trabajos de Abbas Kiarostami -instalación audiovisual de un bosque de árboles fotografiados, instalación videográfica de unos durmientes, pieza de un niño durmiendo realizada para la película colectiva *Ten minutes older*, exposiciones fotográficas, instalación de su obra *Five*- y de Víctor Erice -la pieza *Alumbramiento* realizada también para *Ten minutes older*, la instalación audiovisual “Fragor del mundo. Silencio de la pintura”, los apuntes videográficos previos a la realización de *El sol del membrillo*, y el mediometrage creado expresamente para la exposición *La Morte Rouge*-. En el centro y como eje de la exposición está la “correspondencia”, la correspondencia literal, el intercambio de cartas grabadas en mini DV que se puso en marcha para la exposición y que todavía sigue abierto a más desarrollos -de momento se exponen cinco cartas-. Algunos precedentes de cartas de cineastas, en esos casos sin respuestas serían las obras de Chris Marker *Lettre de Sibérie* (1972) o de Jean-Luc Godard *Lettre a Freddy Buache* (1982).

---

<sup>1</sup> BERGALA, Alain en AA.VV. (2006), pp. 12-13.

Las distintas obras que conforman la exposición se configuran como construcciones subversivas con las imágenes y los sonidos; formas de trabajar con esas materias que sitúan a estas creaciones en los márgenes del universo audiovisual, especialmente en los márgenes de la industria. De alguna manera me resisto a utilizar la expresión “audiovisual” para referirme a estas piezas debido al rechazo que el propio Víctor Erice siente por esa palabra: la identifica con una forma de entender el trabajo con la imagen y el sonido cercano a lo comercial, vendido a las exigencias de la industria, una forma de trabajar que ha alejado al cine de su auténtico ser. Sin embargo, aquí voy a emplear esa palabra pretendiendo limpiarla de esa contaminación y de ese uso concreto. Audiovisual: la obra que trabaja con las imágenes y los sonidos como sus materias para la creación artística. Creo que además el carácter audiovisual y no exclusivamente fílmico de los materiales que configuran esta exposición acentúa esa capacidad de la obra “audiovisual” para construirse como creación artística. Son varios los soportes presentes en la exposición: fotografía, vídeo, cine, instalación de imagen y sonido, etc.

En esta muestra, nos encontramos ante unas nuevas formas de mostración y de recepción de la imagen, formas que están cobrando fuerza en los últimos años y que ya empiezan a ser analizadas en los ámbitos académicos. El cine en el museo, el cine en exposición. No se trata, no nos confundamos, de meras proyecciones cinematográficas en espacios museísticos -cuestión que también es interesante para tener en cuenta-, ni de exposiciones sobre el cine. Es el cine que se configura para ser expuesto; es el trabajo de los cineastas que piensan sus obras configuradas ahora de un modo híbrido, para ser vistas en forma de exposición.

Cine y exposición. Estamos ante una nueva forma de convergencia del cine y las artes plásticas que puede resultar muy fructífera. No se trata de realizar sin más una suma de dos formas de representación sino de generar nuevas vías de enunciación y de recepción de las obras audiovisuales. Nuevos medios que implican nuevos modos de construir la forma y el contenido de las obras y nuevos modos de entrar en contacto con ellas por parte del espectador. El cineasta, en estas obras, se apropia de un espacio para construir en él su creación en imágenes y sonidos; el cine quiere seguir reconstruyendo y creando sus visiones sobre la realidad por nuevos medios. Son recientes los trabajos de Jean-Luc Godard -*Voyage(s) en utopie*-, o de Chantal Akerman -*De l'autre côté*- y especialmente rico en cuanto concepción y construcción es el maravilloso

trabajo de Agnès Varda *L'île et elle*, expuesto en la Fundación Cartier de París. Curiosamente en ellos es un tema central el duelo, la muerte, como ha señalado Jean-Michel Frodon en los *Cahiers du cinéma*, así como lo es en las piezas de Erice para la exposición que aquí tratamos.

Señalaba a este respecto recientemente Ángel Quintana: “La exposición puede privilegiar una propuesta estética de fragmentación, de rehabilitación de la figura del esbozo o de exploración de formatos narrativos que la dictadura de los programas cinematográficos ha marginado. La existencia de una correspondencia entre dos cineastas permite un intercambio de miradas y supone la materialización de un juego narrativo que ha estado muchas veces presente en la literatura y que el cine había rechazado. La galería puede ser el terreno clave que permita avanzar el cine hacia el ensayo, mientras que la irrupción de cineastas en el museo no hace más que introducir nuevos dilemas al debate sobre el fin del arte”<sup>2</sup>.

El estudio de estas formas de exposición de las imágenes y los sonidos debería afrontarse, como plantea Jean-Christophe Royoux, en el “contexto de una historia de las transformaciones de la figura del espectador, y por otra, en tanto que dispositivo de construcción de una relación con la obra, debería inscribirse en el contexto de una historia antropológica de las formas como aquellos dispositivos mediante los cuales los hombres han proyectado alternativamente la regulación y la construcción de su identidad”<sup>3</sup>.

A pesar de la importancia de esta cuestión no quiero insistir ahora sobre ello, precisamente porque la pieza en que me voy a detener para su consideración es la que más se aleja de una concepción de exposición y más se acerca a la experiencia tradicional cinematográfica. El propio Erice ha manifestado que considera a Kiarostami más involucrado en el planteamiento de la imagen en el museo; dice de sí mismo que es un cineasta y no un artista multimedia y cree todavía que la sala cinematográfica sigue siendo el lugar ideal para la contemplación de una obra fílmica. Sin embargo, Víctor Erice ya se ha mostrado partidario de las nuevas tecnologías; considera que hay un cine que ha muerto y otro que está naciendo.

Se podría decir que los trabajos presentados por Kiarostami trabajan de una forma muy original y expresiva la forma de la instalación o de la imagen

---

<sup>2</sup> QUINTANA, Ángel (2006).

<sup>3</sup> ROYOUX, Jean-Cristophe (2000).

en exposición: el bosque, las pantallas en el suelo de los durmientes, etc.; Erice, menos... Pero sí que se apunta en ese sentido un trabajo interesante: la pieza titulada “Fragor del mundo. Silencio de la pintura”, en que se trabaja con el sonido y la imagen de un dibujo y un óleo apareciendo y desapareciendo. Ahí encontramos una excelente forma de trabajar audiovisualmente -en el sentido más auténtico y rico del término- y de construir una obra creativamente en los márgenes y las fronteras del cine.

Pero, también nos podemos plantear en última instancia ¿por qué no seguir manteniendo la experiencia propiamente fílmica en el marco de la imagen en exposición? No creo que, en estas nuevas posibilidades que se están abriendo, el camino sea la exclusión, sino más bien la inclusión y el mutuo enriquecimiento. Se trataría de saber realizar un auténtico mestizaje. Y sin embargo, centrando la cuestión, *La Morte Rouge* fue concebida para la exposición y está en ella; y todo ese contexto contagia, modifica, contamina y trabaja sobre esa obra; ahí hemos de verla y analizarla.

En este sentido, es clara la apuesta de Víctor Erice por incorporar al lenguaje del cine nuevas o viejas formas desarrolladas en otras artes que pueden enriquecerlo enormemente. Trataba esta cuestión en una entrevista publicada recientemente: “Más que de una creación experimental, cabe hablar, insisto, de una forma de establecer una relación, un intercambio a través de las palabras, las imágenes y los sonidos. Por motivos más o menos obvios, el cine ha quedado durante demasiado tiempo al margen de algunas formas de escritura que otros lenguajes han practicado desde siempre. La escritura de cartas es una de ellas, pero hay otras; por ejemplo, y en relación a la pintura, lo que suponen los autorretrato.”<sup>4</sup>

Paso ahora a describir en líneas generales la película, haciendo referencia, al hilo de la descripción, a algunas cuestiones que considero cruciales en ella y que serán desarrolladas posteriormente.

Para comenzar, reproduzco íntegramente, la reflexión de Víctor Erice que enmarca su obra *La Morte Rouge*; se trata de un texto escrito, expuesto en un cartel situado en la pared que da entrada a la sala en que se proyecta la película. Considero que el análisis de la obra audiovisual ha de incorporar todos los elementos que la componen: en este sentido puede ser especialmente inte-

<sup>4</sup> ERICE, Víctor (2006).

resante la presencia de paratextos -en este caso una especie de prólogo-pórtico escrito- pues en ellos se manifiesta la poética del autor, su concepción teórica de cómo es su obra o cómo quiere que sea. En el caso concreto que tratamos en este análisis resulta especialmente significativo el texto introductorio, recogido en el catálogo de la exposición. Texto sobre el que citaré, aunque en ocasiones se aparta ligeramente del texto dicho en off en la película:

“Al encuentro de los fantasmas. Pórtico a *La Morte Rouge*

*La Morte Rouge* es un intento de relatar algunos pormenores de la experiencia cinematográfica de un niño. Dados los condicionamientos propios del medio donde se va a dar a conocer públicamente, y en la medida que se sitúa fuera de los márgenes convencionales de la ficción, dicho intento posee, dentro de su brevedad, un carácter inevitable de esbozo; está más o menos condenado, por su propia naturaleza, a fracasar en la recuperación documental de los hechos.

Y está bien que así sea. Porque aquí se trataría de otra cosa distinta al registro de los sucesos, esa pulsión tan moderna que convierte, mediante el uso y el abuso de las nuevas tecnologías, la experiencia humana en archivo. Se trataría más bien, de hacer de este fracaso primordial algo evocador, capaz de develar lo que puede haber detrás de esos agujeros que la acción del tiempo va abriendo tanto en la memoria personal como en las actas de la Historia. En definitiva, poner en evidencia la otra cara de aquello que se nos vende como realidad; o lo que es igual, mostrar la otra escena.

Como dijo el Inspector de Almas, Sigmund Freud, nada se olvida del todo. Y sólo desde esa forma de recuerdo se puede dar luz nuevamente a lo pasado. De ahí el debate, y la contradicción contenidas en el texto, aquél que encarna la voz del narrador en *La Morte Rouge*, que se ciñe a las imágenes o las sobrevuela, según los momentos, fluctuando entre la primera y la tercera persona. Inevitable vaivén que en este trance da cuenta de la inconsistencia del sujeto. Porque, ¿quién es el que recuerda?”<sup>5</sup>.

Pasando ya propiamente a la proyección de la película, aparecen los títulos de inicio en letras blancas sobre fondo negro. Concretamente se abre con el título de la misma y el significativo subtítulo, muy definidor:

“La Morte Rouge  
(Soliloquio)”

---

<sup>5</sup> ERICE, Víctor en AA.VV. (2006), p. 86.

Es importante esta definición que Erice inscribe en el arranque mismo de su obra. Es ese carácter de reflexión personal en la que el sujeto está en el mismo centro y origen de la obra. El yo; un yo que habla consigo mismo, en una obra destinada desde su misma concepción a ser expuesta y contemplada por otros.

Imágenes en color del mar, sus olas y el cielo, registradas frontalmente; de fondo el sonido de las gaviotas. Ambiente otoñal, grisáceo, azul oscuro. Una persona camina por la orilla. El plano se va abriendo y vemos que estamos en San Sebastián. Lugar en el que vivió Erice su infancia y adolescencia; aunque nacido en Carranza, Vizcaya, desde los primeros meses de vida, su familia se instala en Donosti.

Entra una voz, que sabemos que es del propio autor; y si no lo sabemos, se dirá al final en los créditos: “Narrador. Víctor Erice”. La voz dice, en un tono pausado, casi susurrante, algo inquietante, que se mantendrá a lo largo de toda la película: “El mar... Se diría que sólo el mar permanece. El resto es distinto o se ha borrado con el tiempo, como las huellas de unos pasos en la arena.”

Huellas de unas pisadas en la arena. De zapatos, no de la persona que se vio antes que iba descalza. En un movimiento de la cámara a la izquierda entra en plano el actual y moderno edificio del Kursaal. Lo vemos en unas fotos en las que se pone de manifiesto básicamente una impresión de quietud. Seguidamente el color de las fotografías gira al blanco y negro: nos vamos al pasado.

Se muestran fotografías de archivo del edificio por dentro. En ellas se pone el acento en cierto carácter fantasmagórico, en las presencias que parecen guardar esos espacios lejanos ya en el tiempo. Dice la voz: “Me pregunto qué habrá sido de aquellos fantasmas que más de uno creímos ver alguna vez en la noche, vagando por los alrededores del casino. Los fantasmas de jugadores y crupieres, de camareros y cocineros, de músicos y artistas de variedades; muertos anónimos en su mayoría, desvanecidos en la nada, como el edificio monumental que un día habitaron.” El edificio del Kursaal fue en tiempos utilizado como casino, el Casino Gran Kursaal; se muestran imágenes fotográficas de la vida de la burguesía, en sus fiestas, en los años diez y veinte.

Los cortes entre las imágenes se realizan generalmente por medio del fundido encadenado; sistema de puntuar que va a ser predominante en toda la película y que comentaré más adelante. Se construye una recreación del ambiente también por medio de algunas imágenes en movimiento, como por

ejemplo la imagen de una ruleta; imágenes creadas expresamente para esta película, en blanco y negro, buscando recrear el ambiente de la época. Alternan con fluidez las imágenes fijas y las imágenes en movimiento; es frecuente que, para dar un mayor dinamismo, la cámara se mueva de izquierda a derecha sobre las fotos fijas antiguas. Aparece también un cartel en color, anunciador de espectáculos de la época o imágenes de archivo en movimiento.

Vuelta a la imagen del edificio del Kursaal, iluminado, en la noche. El texto habla de fantasmas. Foto de archivo del cartel de “El signo del zorro”. El Kursaal sobrevivirá en los años cuarenta gracias al cine. Fundido a negro.

En perfiles, en claroscuro muy contrastado, se muestran las imágenes de Sherlock Holmes y del doctor Watson. En el Kursaal también se realizaron proyecciones cinematográficas, y fue allí donde el niño Víctor Erice asistió con su hermana mayor a su primera experiencia cinematográfica: la película *La garra escarlata*, de Roy William Neill; película ambientada en un imaginario lugar llamado “la Morte Rouge”, situado vagamente en Canadá, cerca de Quebec. “Ese era el nombre del lugar”, mientras se muestra un mapa de Canadá, con la referencia de Quebec, pero sin que haya rastro de ese otro lugar imaginario.

Dice el narrador: “*La garra escarlata*, la primera película que él recordaba haber visto jamás. Tenía el niño entonces cinco años y fue una tarde de invierno. Durante mucho tiempo, evitó poner fecha a esa experiencia crucial, que permaneció así en un punto indefinido del territorio salvaje de la primera infancia.” Aparece entonces una fotografía del niño Víctor Erice que va a reaparecer varias veces en la película y que desempeña una importante función estructural y narrativa. Es en los momentos en que vemos esa imagen cuando de una forma más clara y radical, el narrador de la voz en off, se instala en el uso de la tercera persona -que en el film se alterna con la primera-. Se comentará más adelante cómo se encuentra aquí construida formalmente, audiovisualmente, la búsqueda de sí mismo y de su otro yo, de su identidad completa, en el pasado desde el presente. Es esta película una forma de buscarse a sí mismo y a su tiempo; una búsqueda para comprender.

Fotografías del puerto de San Sebastián nevado. La voz cuenta que el cineasta, con el paso de los años, acude a los archivos de la Biblioteca Municipal para documentar y fechar esa experiencia crucial de la infancia, experiencia relacionada vitalmente con su trabajo como cineasta y con su forma de relacionarse con la vida y consigo mismo. La fecha aparece clara en un periódico de la época: 24 de enero de 1946.

Se describe la película *La garra escarlata* y se muestran fragmentos de ella. Una película de miedo, de asesinatos. “Sólo que en este caso el miedo se desplegaba más allá de la pantalla, prolongando su eco en el ambiente de una sociedad devastada.” Sobre imágenes de Franco, de un militar sobre unas ruinas, de un campo de concentración, de una mujer llorosa, de ciudades devastadas por los bombardeos de la guerra, de niños hacinados mirando la pantalla del cine...

Sobre la imagen del niño Erice: “Este dolor universal, ¿pesaba de algún modo en el corazón del niño [...]? Es difícil saberlo.” Fotografías de un cine vacío y ruidos de fondo, conversaciones, timbre del inicio de la sesión. Recreación del inicio de la película con su NO-DO. Vemos la cabecera: “NODO nº 159 B Año IV”. Altos mandatarios repartiendo unas pesetas a los pobres. “Sería el sustrato de realidad sobre el que se asentará la ficción. Pero el niño no lo sabía... Para él, ficción y realidad eran aún la misma cosa.” Y sobre ello se va a desarrollar el miedo y la experiencia vital fruto de su experiencia cinematográfica.

Siguen imágenes en movimiento de *La garra escarlata*. Niebla, campanas. La campana de la iglesia doblaba a deshora. Entra el cartero en el bar. “¿quién puede tocar la campana de la iglesia? ¿Un algo?” Se descubre que era una mujer la que sostenía la cuerda y que es encontrada por el párroco, muerta, violentamente asesinada. Una garra metálica la ha dañado, como si se tratase de un animal salvaje.

El niño Erice descubre que las personas podían morir, que los hombres podían dar muerte a otros hombres. El descubrimiento de estas tremendas verdades se realiza en mitad de un entretenimiento cinematográfico. “Fue así, en medio de lo que la mayoría de la gente consideraba un pasatiempo, como el niño descubrió que las personas morían; es más, que los hombre podían matar a otros hombres.” Recreación en imágenes en movimiento de los rostros de los espectadores; rostros que no se conmueven como lo está haciendo el niño. Se trata de una circunstancia que acrecienta su desconcierto y su sensación de soledad, de estar al margen de lo que le rodea. Al percibir en los otros una actitud unánime, el niño sospecha que hay un pacto de callar y seguir mirando. Estas reflexiones se superponen sobre una imagen recurrente en el cine de Erice: los espectadores del cine mirando a la pantalla. Pero... la situación es muy distinta de la de otros filmes: es importante la diferencia entre estos adultos ajenos y la fascinación de los niños en la emblemática escena de *El espíritu de la colmena*.

Desde entonces, el niño vive obsesionado con esa experiencia. “Este hecho despertó en él una sospecha: la actitud unánime de los adultos debía ser la consecuencia de un pacto que todos habían aceptado, consistente en callar y seguir mirando. Porque todos ellos poseían un rasgo común: sabían algo que él desconocía, un secreto que lo explicaba todo. Desvelarlo fue, desde ese momento, la aventura turbadora a la que se sintió arrastrado por una fuerza superior a su voluntad, la que le hizo percibir la otra cara de la ficción: un agujero negro en la trama de la realidad, un sumidero por el que se había ido toda la inocencia del mundo.”

Vuelve la imagen del perfil de Sherlock Holmes. Se descubre en la película que el asesino es Pots, el cartero; en realidad, Alister Ramson, actor resentido y vengativo. Sobre una foto del cartero se desarrolla una reflexión sobre qué es un actor: alguien que no tenía alma propia, que podía elegir identidad a su antojo. Pots podía ser todo el mundo y, por tanto, también todo el mundo podía ser el malvado Pots.

Sobre una fotografía del Kursaal antiguo, en la noche, iluminado, sobre las imágenes del río, también iluminadas, moviéndose la luz que se refleja sobre sus aguas, sobre estas imágenes se superponen de forma borrosa la fotografía de los dos hermanos. Y se cuenta que su hermana quería jugar al “Veo, veo”. Pero el niño, impresionado, se había encerrado en sí mismo, en su silencio, en su miedo.

Tras un fundido negro se recrean las imágenes y las sensaciones del miedo del niño. Los sobres, los carteros, “las cartas fueron para el niño un emblema de muerte”. La hermana azuzaba ese miedo, repitiéndole: “Que viene el cartero, que viene el cartero...” Con ello quizás su hermana no hacía otra cosa que exorcizar su propio miedo, miedo de una niña que pocos años atrás había vivido la terrible experiencia de la guerra en el Madrid de la guerra civil. Imágenes de archivo del Madrid sitiado, de niños vestidos de enfermeros y enfermeras, y de fondo el sonido de las sirenas de aviso de bombardeos. Aparece en este momento una imagen fotográfica, con la cámara de Erice en zoom in, de una niña muy expresiva, volviendo la cara hacia atrás en medio del horror de la guerra. La secuencia se cierra con otro largo fundido en negro, mientras la voz dice: “¡Que viene el cartero!”.

Aparece recreado en imágenes en movimiento el cuarto del niño en la noche, el espacio y el tiempo en que se acrecentaban sus temores. Vemos los visillos, la luz grisácea, el techo, la ropa en el perchero, el reloj, los visillos, un

tren y un coche reflejando su sombra sobre los visillos de la ventana, un payaso, el cuadro de un ángel que cobija bajo sus grandes alas a unos niños. De fondo, el sonido de unas campanas que remitían a aquellas que antecedían a la muerte en *La garra escarlata*. En el piso de arriba alguien toca un piano; se oye la música sobre la imagen del techo de la habitación, sobre imágenes del cuarto y sobre imágenes de unas manos anónimas tocando el piano. Se visualiza también la imagen creada por el miedo del niño, la sombra de un cartero proyectada sobre el techo del cuarto del niño extendiendo su mano-garra asesina. “Hacerse el muerto era la única manera de que la muerte no reparara en él, como si se tratara de una víctima ya cobrada, y así pasara de largo, en busca de otros cuerpos dormidos.”

Tras otro fundido en negro, cambia la música haciéndose más orquestada. “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.” Y ello nuevamente sobre la imagen de Erice niño.

Funde la foto del niño con la luz del proyector cinematográfico. “Siempre he querido saber algo más del director de la película”. Sobre imágenes de enciclopedias de cine, concluye que posiblemente el nombre del director también era una invención. Se ven fotografías del director de *La garra escarlata*. También imágenes del mar en blanco y negro y de un barco de vapor, mientras cuenta su vida y su venida al mundo en alta mar, en un barco capitaneado por su padre, frente a las costas de Irlanda. Aparece un mapa de Irlanda y seguidamente otro mapa en que aparece la referencia a la Morte Rouge. Funde la imagen hacia una proyección de cine, mientras dice “Inventó un lugar, *La Morte Rouge*, perteneciente a un país que no figura en los mapas, llamado cine.”

Funde al nuevo Kursaal. Volvemos a la playa, reenlazando con las imágenes del inicio. Huellas, olas que las borran... Olas vistas frontalmente y el cielo de fondo. Se cierra la película con un gran fundido en negro. Van apareciendo los títulos de crédito, de abajo arriba. Escrita y dirigida por Víctor Erice. Rodada en San Sebastián y Madrid en diciembre de 2005.

*La Morte Rouge* es un mediometraje, de 32 minutos de duración. Según

su autor se trata de un esbozo, algo apuntado pero no un texto cerrado completamente. Con ello se pone de manifiesto que este film incorpora una de las características cruciales de la obra ensayística. Su autor llega a calificarla de fracaso; pero de buen fracaso. Precisamente en el incumplimiento de lo que se suele pedir al cine, encuentra Erice su logro. No le interesaba crear una obra cerrada o registrar y convertir en archivo las vivencias del pasado.

Se trata de hacer trabajar a la auténtica memoria, la creativa. No interesa un rescate de los hechos en su literal dimensión de documentos; no interesa lo que para muchos es la única vía del cine no ficcional. No quiere que el sonido y la imagen registren unos sucesos, no busca convertir en archivo su experiencia. Le interesa el trabajo sobre las imágenes y los sonidos, en colaboración con el trabajo de la memoria sobre ellos; un trabajo que desarrolla y pone en marcha sus capacidades para evocar, para rescatar lo que ha quedado oculto en los agujeros que el tiempo va generando en su historia y en la Historia.

Concepción, por tanto, de la memoria no como un receptáculo que conserva un pasado inmóvil, sino como algo vivo y orgánico que se alcanza desde el presente y que se reconfigura desde él.

Se trata aquí de adentrarse en el conocimiento y vivencia de la realidad, profundizando en lo que no se muestra con la imagen de archivo, en la imagen ofrecida por la interpretación establecida del pasado, por el statu quo. Consiste en hacer trabajar a la memoria, a la imagen, al sonido, a la construcción filmica para desvelar “la otra escena”, la auténtica y profunda realidad. Si es necesario hay que olvidar, hay que fracasar, renunciar al documento para acceder a la experiencia y a la verdad, a la mirada estética sobre la propia vida. Concepción pues de la creación como la labor de hacer surgir lo que había y también de hacer aparecer lo que ahora se está creando. Como decía Rimbaud, “je suis un autre”. Estamos ante la poética del creador moderno occidental, una poética cuyo rasgo crucial es, en palabras de Javier del Prado, la frontera interior, el creador como ser en exilio, huérfano, añorante de una verdadera vida que está ausente. Ese sujeto, ese yo que no se ha atrevido a buscar en el otro esa verdadera vida, que la busca en su interior, en soliloquio.

Subyace en dicha poética una concepción de la vida como *work in progress*, como trabajo en marcha, como un río que viene de atrás y que todavía no ha llegado a su fin o cumplimiento. El film de Erice es un intento de conocer y entender, desde el hoy y desde el yo, su pasado, su presente y su futuro, su vida como tránsito.

La imagen puede ser estudiada como testimonio de un tiempo: de un tiempo histórico, vivido por una sociedad o por un individuo. Es la forma más frecuente de trabajar sobre la imagen de los historiadores. En este caso, Erice concretamente desea apartarse de esa consideración testimonial de la imagen para llevarla al ámbito de lo creativo, de la reflexión estética y de la búsqueda personal de los estratos más profundos del sujeto. Se trata de buscar a través de algunas imágenes y de algunos textos el sujeto que se ha ido construyendo con el tiempo. Se trata de otra forma de entender el trabajo “simbólico” con las materias artísticas... Lo que está latiendo de fondo, como el corazón de la cuestión, es una poética del cine, una forma de concebir la creación filmica.

Apartar a la imagen del carácter testimonial no la lleva al ámbito del simulacro y del escepticismo sobre las potencialidades del cine o de la fotografía para alcanzar lo real; ámbito, el del simulacro, tan frecuentado y tan utilizado para el regodeo postmoderno en la imposibilidad de pensar el mundo. No, Erice cree en la imagen como vía para pensar el mundo, pero no le interesa la utilización de esas imágenes como testimonios, sino como puntos de apoyo para la reflexión y para la búsqueda de lo que en ellas, a primera vista, no está.

Puede resultar paradójica la utilización de materiales de archivo dándoles un uso ajeno al valor testimonial. Pero la cuestión es que no se busca en esos materiales directamente, de frente; se busca a través de sus resquicios, de los pliegues de resonancias deluezianas. Lo crucial, por tanto, no es solamente el material que se utiliza, sino cómo se trabaja con él y qué se construye.

En esta forma de trabajar creativamente, estamos ante una forma de conocimiento que se realiza desde un sujeto fragmentado. En la dimensión formal del film encontramos esta fragmentación perfectamente encarnada en el desdoblamiento entre la primera y la tercera persona con que el narrador habla de sí mismo. Un yo que habla desde sí, un yo cercano a sí mismo; pero también un yo que pretende alejarse para conocerse mejor en el desdoblamiento. En este sentido resultan también sintomáticas las escenas en que aparece la fotografía recurrente de Víctor Erice de niño. Una fotografía en que un niño mira seriamente a la cámara, y que al incorporarse a la película también mira a la cámara de esta nueva imagen. Es entonces cuando él, su voz en off, se distancia del niño que fue y se refiere a sí mismo en tercera persona. Se miran sus dos identidades y se desdoblan, para entenderse mejor. Miradas que se cruzan, el niño que va por primera vez al cine y el adulto cineasta reflexivo. Sus yos mirándose, para comprenderse.

En el prólogo-pórtico a la obra, Erice insiste en que un objetivo fundamental de su trabajo en el film es encontrar los agujeros de la trama, las ausencias, lo que no se ve o no se muestra a primera vista. Jugando con la metáfora del lugar que no existe en los mapas, la Morte Rouge, y que sin embargo configura su experiencia filmica y vital, se pone de manifiesto la capacidad de la creación artística, en este caso del cine, para materializar esa vida ausente a la que me refería anteriormente.

En este sentido, la utilización del fuera de campo, tan importante en el cine de Erice y tan estudiado, trabaja sobre esta dimensión del cine: hacer presente lo que no se representa, remitir a lo ausente, al agujero negro de la trama de la vida, a lo inefable e irrepresentable, pero que en el cine se da a percibir. De una forma más concreta, no se debe dejar de lado el hecho de que en *La Morte Rouge*, la mayoría de los fuera de campo se refieren a los agentes del miedo: el piano, la guerra. En definitiva, el cinéfilo Erice defenderá que es precisamente en el territorio del cine, en el espacio fílmico, donde se materializa la verdadera vida ausente. En relación con esta cuestión, también están trabajando en el film la presencia verbal o visual de los fantasmas, las presencias del pasado, los rescates del olvido, las huellas, los sustratos, los palimpsestos, dando espesor a lo real. En lo exterior y en lo interior del yo.

El fuera de campo es importante también en otra obra de Erice presente en la exposición: *Alumbramiento*. En esta obra el fuera de campo es la Historia. Señala al respecto Alberto Elena: “*Alumbramiento* no renuncia en modo alguno a esa función de autodescubrimiento que su autor asigna al arte, ni tampoco a la aspiración de hacer brotar la verdad entre los resquicios de sus imágenes. Pero tampoco olvida las coordenadas de la Historia y las exigencias de la Memoria”<sup>6</sup>.

Se busca la manifestación filmica de una autenticidad de la vida que en el cine de Erice, también en este caso, se vincula necesariamente a la infancia, momento de auténtica configuración de la identidad y de gestación del sujeto. Es entonces cuando el niño se enfrenta con frescura y también con miedo, con plena intensidad, a las experiencias cruciales: muerte, miedo, guerra, poder, cine, fascinación, historia e Historia.

Será también a través del cine como los mecanismos del poder, aque-

---

<sup>6</sup> ELENA, Alberto en AA.VV. (2006) p. 118.

llos que lo detentan, buscarán dejar su impronta sobre la configuración vital del niño. Un poder que en aquellos años insistía sobre una forma concreta de entender el mundo y que se materializaba, por ejemplo, en el NO-DO que acompañaba cada proyección cinematográfica. Como señala el texto del narrador, ese era el sustrato de lo real sobre el que se apoyaba la ficción del cine; una realidad marcada por la violencia, la pobreza, el autoritarismo. En esta poética se concibe el cine como una vía crucial para la configuración del modo en que el sujeto entra en relación con lo real; el cine es una experiencia estética en sentido profundo, por tanto, una experiencia configuradora del yo y de su relación con el mundo.

La dimensión ensayística de esta obra, dimensión que poco a poco va poniéndose aquí de manifiesto, se encuentra también en otro rasgo formal: la importancia de la voz en off, del texto que se asocia a las imágenes y a la música y los sonidos. En esta obra la imagen y el texto tienen un valor crucial; no se puede olvidar que los estudios sobre el cine tienden a privilegiar la importancia de la imagen sobre el texto. En este caso, tiene menos sentido que nunca mutilar así una obra; estamos ante un trabajo plenamente audiovisual. Trabajo en el que gran parte de la dimensión ensayística de la obra se apoya sobre el texto. Por ejemplo, la inscripción del yo en el texto funciona básicamente en la línea evocadora de la voz ensayística. En este sentido, es frecuente que el cine ensayístico sea un cine en que el texto desempeñe un papel crucial. Con ello se apoya la conveniencia de no considerar como mundos antagónicos a la imagen y al texto y a las posibilidades de una y otro para pensar o reflexionar. En el caso de la obra audiovisual se pueden conjugar y confabular para trabajar conjuntamente.

Importancia, por tanto, de la palabra, pero también de la imagen para decir y construir el pensamiento. Algún ejemplo de ello podemos encontrarlo en la secuencia que se inicia con un largo fundido en negro con la voz que habla y rememora el miedo; le siguen las imágenes de la guerra entre las que vemos la fotografía de una niña que mira muy expresivamente a cámara y esta cámara se acerca poniéndonos frente a la visión concreta y conmovedora del miedo concreto y de su vivencia; le sigue a estas imágenes otro largo fundido negro con una voz sobre el miedo. Las imágenes a veces ilustran, pero también a veces “ensayan” y generan reflexión.

En esta película Erice busca construir un pensamiento en forma ensayística, no como un tratado cerrado y definitivo. Ello conlleva el hecho de que

estructuralmente *La Morte Rouge* sea una obra sinuosa, llena de meandros, repeticiones, una obra no lineal. El ensayo no pretende ser exhaustivo. No encontramos en él fragmentos, pues la totalidad no es su objetivo. Así, ese final de *La Morte Rouge* en el que se abren vías que no se terminan; por ejemplo, casi al final, la investigación sobre el director de la película *La garra escarlata*.

El interés por una construcción ensayística y no cerrada de sus creaciones, podemos encontrarlo también en los “Apuntes sobre el trabajo del pintor Antonio López en el verano de 1990” presentes en la exposición. Escribe en ellos Erice que “Se trata de un material ensayístico inclasificable que está en el nudo de nuestras interrogaciones.” Apuntes que permiten observar la construcción de un proceso creador que acabará siendo una obra maestra. Dice Erice en uno de esos apuntes, el que muestra el trabajo de Antonio López sobre la Gran Vía madrileña: “No sólo un testimonio del paisaje, sino su pura revelación”. Aunque citado en referencia a la obra del pintor, se encuentra aquí ya el proyecto nuclear de todo el cine de Erice, y desde luego también de *La Morte Rouge*: buscar con el cine la reconstrucción de lo real no como mero testimonio de ello, sino como revelación. No es fijar un instante, sino hacer que surja, que se revele lo auténticamente real.

Erice, al igual que otros cineastas, creen que el auténtico camino del cine está en proyectar una mirada contemplativa sobre la realidad y ser capaz así de construir obras reveladoras del mundo. Ese sería el auténtico camino para el cine. Se trata por tanto de contemplar las cosas tal como son para ser capaz de mostrarlas.

Hace ya algunos años, en el curso de una entrevista que luego sería publicada, Víctor Erice manifestaba ese carácter heurístico y hermenéutico esencial en su cine. Se trata de una auténtica poética del cine como ensayo, el cine como una forma que se construye para acceder en ella a la verdad: “[...] dirigir una película no es expresar una verdad conocida de antemano [...] sino hacer que esa posible verdad brote entre las imágenes”<sup>7</sup>.

En este sentido, Miguel Marías apunta en un texto publicado en el catálogo de la exposición: “Pero conviene plantearse si hay alguien que lo desee -y el que no lo ha conocido es difícil que lo eche en falta, no digamos que lo añore-, y si van quedando testigos capaces de reconquistar para el cine sus poderes y sus posibilidades, en buena parte en desuso, o no completamente

---

<sup>7</sup> ERICE, Víctor en BERMÚDEZ, Xavier (1991) p. 116.

exploradas, desarrolladas, perfeccionadas y aprovechadas. Esto creo que viene a ser lo que Jean-Luc Godard en sus *Histoire(s) du cinéma* -y en sus apéndices, notas a pie de página y esbozos- da a entender. Que el cine es algo único y extraordinario, que no ha sabido dar de sí cuanto podía, que no ha llegado a cumplir sus promesas, que se ha desviado de su camino, pero que podría volver a él y reemprender la marcha. Si queda alguien que vislumbre esa potencia y se atreva a poner en práctica lo que se ha quedado en un proyecto, en un esbozo, en un sueño, y así consiga ver más y mejor y más grande, y ayudarnos a mirar también nosotros de otra manera”<sup>8</sup>.

El cine puede ser una herramienta para mirar el mundo, el exterior y el interior. La realidad externa, el yo, la memoria. Un cine que haga ver más y mejor, que revele los agujeros de la trama de la vida. Un cine evocador. En este sentido es muy significativo el paralelismo de las poéticas de Erice y Kiarostami. Creo que es precisamente aquí donde se encuentra el núcleo de sus “correspondencias”. En una ocasión, Abbas Kiarostami declaró que había realizado su peculiar obra *Five* con el objeto de “limpiar la mirada”. Un cine hecho para limpiar la mirada del creador sobre el mundo, y también del espectador con él. En el trabajo monográfico escrito por Alberto Elena sobre este autor se recoge como pórtico del mismo un poema iraní de Sohrab Sepehri que ilumina esta concepción:

“No sé  
 por qué dicen que el caballo es un animal noble y la paloma hermosa.  
 No sé por qué nadie tiene un buitre en una jaula.  
 No sé en qué es inferior la flor del trébol al tulipán rojo.  
 Hay que lavarse los ojos y ver las cosas de otro modo.  
 Hay que lavar las palabras  
 y las palabras han de ser el aire mismo, la misma lluvia”<sup>9</sup>.

El cine puede ser una vía para el pensamiento y para el conocimiento del sujeto. Puede realizarse en el cine una escritura del yo y del pensamiento, una escritura ensayística, por tanto. Será entonces la obra fílmica una construcción que ponga en juego una auténtica experiencia estética. Se trata en estas líneas de apuntar, sin más, una mirada introductoria a esta posibilidad al hilo del estudio de un caso concreto.

<sup>8</sup> MARÍAS, Miguel en AA.VV. (2006) p. 103.

<sup>9</sup> SOHRAB SEPEHRI. Citado en ELENA, Alberto (2002) p. 7.

Ensayo fílmico, film ensayo, cine ensayístico... Diversas expresiones para denominar una forma nada cerrada y con manifestaciones muy plurales de trabajar el cine como algo con que pensar, como algo cercano -habrá que analizarlo con mucho más detenimiento- al ensayo literario, considerando a este también en sus formas híbridas, en sus contaminaciones con la narrativa o la poesía.

Resulta significativa la definición que se dio recientemente, en el año 2005, de cine ensayo. En ella se pone de manifiesto la necesidad de definir mínimamente qué se entiende por cine ensayo, al tratarse de una forma poco conocida de hacer cine y además -creo que afortunadamente- poco definida:

“Consideramos cine ensayo todo aquel producto audiovisual en cine o vídeo analógico/digital que proponga un ejercicio de reflexión sobre cualquier materia. El cine ensayo se distingue de otras formas de documental en que no se limita a ofrecer el testimonio de lo real, sino que se dedica a reflexionar sobre ello, reproduciendo de esta manera, a través de la imagen y el sonido, la forma estilística del ensayo literario. El cine ensayo tiene como una de sus características principales su condición híbrida, ya que en él concurren diferentes formas de representación y puede recurrir a imágenes de archivo o dramatizar sucesos, así como mezclar la ficción con la realidad. En general, el cine ensayo es una forma vídeo-cinematográfica abierta, por medio de la cual su autor reflexiona sobre algún tema, al tiempo que lo hace también sobre sí mismo y sobre la propia construcción fílmica”<sup>10</sup>.

Se ha vinculado el desarrollo del ensayo a la ruptura de las concepciones sistemáticas del mundo, y en este sentido esta cuestión nos ha resultado significativa en el marco del proyecto de investigación desarrollado en la Universidad Sek sobre “Imagen y poder. Metodología de análisis de la imagen: legitimación y subversión del poder”. Hemos podido ver la contraposición entre el uso de la imagen en el románico y en el cine ensayístico contemporáneo. En el primer caso la construcción de la imagen se hace desde una concepción del mundo previa y cerrada; en el segundo es la construcción de la imagen desde el individuo la que busca un sentido al mundo.

Señala Joan Sureda a propósito de la imagen románica: “En un espacio-tiempo trasunto de lo divino, el artista, según San Agustín, no crea a tenor de la realidad exterior, sino a tenor de la idea que posee en su alma; el arte, aco-

---

<sup>10</sup> Bases del I Premio de cine ensayo de la Universidad Autónoma de Barcelona.

giéndose a los presupuestos neoplatónicos se aleja de los fenómenos sensibles, de la realidad visual en busca del mundo inmutable de las ideas. La eliminación de lo sensible, del entorno visual que rodea la acción del hombre es el marco en el que se produce la pintura románica; en ella no existen habitualmente referencias sensibles de lugar, aunque existan lugares en ella; los hechos no ocurren, los hechos simplemente son. Las superficies tienen que definir, por ello, los lugares ideales y el ser de los hechos; tal definición, posibilita y exige la presencia de formas en un espacio que a priori no existe y que sólo es concretado por las relaciones determinadas entre sí por los distintos elementos y motivos formales”<sup>11</sup>. A diferencia de esta forma de vincularse imagen e idea, el cine ensayístico proyecta su mirada sobre la realidad material y concreta, siendo la experiencia personal e intransferible su punto de partida para el conocimiento.

El ensayo sería el discurso más propio de un tiempo en que no hay verdades cerradas, sistemáticas y objetivas, sino que con él se realiza un acercamiento al mundo desde lo que el artista tiene, su mirada y su capacidad de construir una obra en la que se encarne esa mirada.

Desde sus primeros desarrollos, el ensayo más que aportar conocimientos y soluciones, más que demostrar, suele buscar provocar la reflexión. Se trata de un libre discurso reflexivo. En él el sujeto busca acceder al conocimiento del mundo y de sí mismo desde su subjetividad. En el caso del cine de Erice, Alain Bergala señala una consecuencia concreta de esta concepción, en un texto publicado en el catálogo de la exposición. Dice en referencia a Erice y Kiarostami, a su trabajo sobre lo singular y sobre la concepción de lo concreto como paso para tratar lo universal: “En sus películas, se pueden leer los efectos del marco político en que se desarrollan las historias, pero estos signos conservan la misma opacidad y las zonas de sombra que tienen para sus personajes”<sup>12</sup>. Hace referencia al concepto de lo “inesencial” planteado por Maurice Blanchot: se trata de alcanzar lo universal a través de lo más singular.

En el caso de Kiarostami, Gonzalo de Lucas pone el acento en su estudio para el catálogo de la exposición que este autor ve muchas de sus películas como trabajos de investigación, como ensayos sobre cómo incorporar un motivo visual o cómo resolver un problema formal. Así ha sido apuntado en declaraciones del propio cineasta.

<sup>11</sup> SUREDA, Joan (1989) pp. 251-252.

<sup>12</sup> BERGALA, Alain. En AA.VV. (2006), p. 11.

En el cine ensayístico, el trabajo filmico actúa como una auténtica herramienta de conocimiento. En la obra de Erice, concretamente en su trabajo sobre el tiempo y la memoria, la imagen reconstruye una identidad, un pasado vivido desde el presente. No interesa por tanto la función arqueológica de la imagen en tanto testimonio de un tiempo pasado, sino la imagen y su capacidad para recoger la vida de un individuo y dar pie a que, trabajando sobre ella, haciendo cine, pueda reconstruirse una realidad a la que se le busca un sentido; una realidad personal, individual, inserta en el mundo y la sociedad, pero se busca la identidad del yo: “soliloquio”, pero es un hablar consigo mismo, en público. Ahí se encuentra esa doble vertiente, ese equilibrio en el que ha jugado la literatura del yo desde hace unos cuantos siglos. Y ahí está la mirada estética, la que se apoya sobre lo individual.

Imagen entendida en este caso, en el caso de la escritura ensayística con ella, no al modo de ilustración de un pensamiento previo. Ese es el análisis que hasta ahora más se ha desarrollado con respecto a la imagen y el conocimiento. Lo que interesa aquí es una dimensión distinta del trabajo con la imagen: algo más cercano al trabajo estético y creativo. No se trata de la educación de las masas a través de la imagen propia de trabajos como la *Biblia Pauperum* o el documental divulgativo, por citar ejemplos lejanos y cercanos. La imagen como herramienta de persuasión o de legitimación de un poder o de espectacularización de lo real; sea la imagen románica con el poder feudal o la imagen mediática con el poder ideológico en la actualidad. Son evidentemente formas diversas de trabajo sobre las imágenes, pero son formas que en definitiva comparten un carácter común: se tiene previamente una idea, un pensamiento... y se utiliza la imagen para transmitirlo, afianzarlo, difundirlo.

Sin embargo, no se malinterprete, no se trata de poner al mismo nivel estos dos ejemplos; evidentemente son modos diferentes de trabajo sobre las imágenes los que nos encontramos en uno u otro caso; es más, en cada imagen particular habría que revisar su modo de construcción. Se trata, sin más, de poner de manifiesto que en el cine ensayístico la construcción de la obra no se apoya en la ilustración de un conocimiento previamente conocido, sino de generarlo. Eso es lo característico muy especialmente de cierta forma de construir las imágenes propia del cine ensayístico.

Se suele poner en relación con esta cuestión la tradicional consideración de la imagen como algo más cercano a la emoción que a la razón, como algo con poder más afectivo que lógico. No es este el momento de entrar a

fondo en este tema que además debería ser abordado interdisciplinariamente; pero parece que estamos ante un prejuicio simplificador que, con excesiva precipitación, separa el conocimiento del mundo entre dos ámbitos aparentemente ajenos, razón y emoción, y sitúa a la palabra de un lado y a la imagen del otro; se trata de una simplificación que ha dañado en grandísima medida las auténticas potencialidades de la imagen de cara a un conocimiento y a un desvelamiento en profundidad del mundo y del sujeto. A ello se suma el hecho, frecuentemente dejado de lado, del carácter verbal consustancial al hecho fílmico.

En el ensayo el sujeto de la escritura es la parte más importante: el verdadero objeto, es el sujeto. El yo es la parte crucial de la reflexión. Desde el Humanismo se desarrolló esta forma de escritura que tiene como base fundante la consideración de la subjetividad como la instancia que puede acceder a la verdad; en ella, el yo es la parte importante de la reflexión, tanto como objeto del enunciado cuanto como sujeto de la enunciación.

Señalo en este punto cómo es precisamente en la obra del fundador del ensayo literario, Michel de Montaigne, donde encontramos ya las características cruciales de esta forma de entender la escritura; también la escritura fílmica. En 1580 Montaigne publica la primera edición de sus *Ensayos*. Ahí nace el ensayo moderno que será la matriz de las escrituras ensayísticas contemporáneas. Escribía, por ejemplo, Montaigne: “Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro.” El yo, el sujeto, se construye en la escritura. Asistimos aquí a una poética de gran calado en la que se pone de manifiesto una profunda concepción ontológica del acto creador.

En este punto, parece necesario señalar que no considero el ensayo fílmico como un género, sino que creo, con otros autores, que existen dimensiones de escritura ensayística en ciertos films. Lo ensayístico puede trabajar en un sentido muy profundo en las películas -como poética de fondo de las obras- pero puede manifestarse formal y conceptualmente de maneras muy plurales. En la actualidad, se está desarrollando un nuevo modo de concebir el cine de autor; un cine en que, gracias entre otras cosas a ciertos avances técnicos, se trabaja con una mayor cercanía del autor a la realidad y a sus medios; se trata de un proceso de creación más cercano al literario, casi realizando la vieja utopía de la *caméra-stylo*. Creemos más bien en la presencia de obras que incorporen rasgos ensayísticos; casi siempre en colaboración, o hibridación como se dice ahora, con otras formas como la narrativa o la poética.

En un reciente artículo publicado por Víctor Erice sobre la gran pelí-

cula de Mercedes Álvarez *El cielo gira*, señala algunos de los rasgos que, para él, son cruciales a la hora de realizar en el cine una auténtica escritura, una creación sobre sus materias:

“[...] *El cielo gira*, como obra de creación auténtica, promueve una interesante reflexión sobre el uso de la forma cinematográfica en la experiencia documental. Confirma, una vez más, que al margen de su naturaleza, todo conjunto de imágenes y sonidos expuesto a la contemplación de un espectador debe pasar por un proceso que le permita cobrar existencia como escritura cinematográfica. De no hacerlo, el resultado, por valioso que en ocasiones pueda ser, pertenecerá más al campo del periodismo, de la sociología o de la antropología que al del cine. ¿En qué puede consistir ese proceso? Esencialmente, en la ritualización del tiempo y del espacio”<sup>13</sup>.

Ritualizar el tiempo y el espacio, el modo de acceder, según Erice, a la auténtica escritura cinematográfica. Ritualizar esas materias, en la obra de Erice, y también en la de Mercedes Álvarez, es dotar de sentido, hacer significativo el tiempo y el espacio por medio de la construcción fílmica de ese tiempo y ese espacio. El momento y el lugar como algo con valor en sí mismo y como apoyo para estratos de una mayor significación existencial o individual pero también colectiva. Ritualización que se encuentra como forma de ensayar sobre la memoria en su obra *La Morte Rouge*, accediendo en su configuración fílmica al significado de su pasado y de su presente o, al menos, accediendo a su búsqueda.

Las vivencias de un tiempo y un espacio evocadas y reconstruidas desde el yo. Y sin embargo, aunque en estos trabajos ensayísticos se ponga el acento en la mirada personal sobre el mundo y en su reconstrucción desde el sujeto, no hemos de olvidar nunca que ese sujeto es un yo en el mundo, un ser entre los otros, un individuo marcado por su cultura y su historia. Pero lo que aquí interesa no es toda esa realidad en sí misma, sino cómo todo ello es interiorizado y trabajado estéticamente para construir una obra personal.

Una reflexión importante al respecto: dar a ver no es necesariamente dar a comprender, señala con frecuencia Josep Maria Català. Se debe trabajar sobre esas imágenes para que sean realmente herramientas para el pensamiento y el conocimiento. De lo que se trata aquí es casi de una operación inversa

---

<sup>13</sup> ERICE, Víctor (2005) p. 45.

a la habitual: la imagen no se pone al servicio de un pensamiento previo para legitimarlo sino que la imagen se pone al servicio de la búsqueda de ese conocimiento, para alcanzarlo.

El film ensayo reflexiona en y desde el propio material fílmico. No consiste en ilustrar con imágenes un pensamiento previamente construido o de superponer un texto ensayístico sobre unas imágenes de fondo; se trata de generar un proceso reflexivo en las materias del cine. En el ensayo fílmico, la dimensión heurística y hermenéutica está inserta en el corazón mismo de la obra fílmica.

“[...] en el film-ensayo las ideas no se *tienen*, sino que se *hacen*, se construyen de manera literal. [...] He aquí pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión”<sup>14</sup>.

Late de fondo en la concepción profunda de la imagen propia del ensayo fílmico el gran tema de lo representable y lo irrepresentable. Para un autor como Gerard Wajzman el cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevitch es la mejor forma de decir el siglo XX. Nos hemos quedado sin imágenes en el siglo del horror innombrable e irrepresentable. Pero Erice, lucha por buscar imágenes que digan. La obra fílmica como exploración de su conciencia y de su experiencia; de su pasado y de su forma de concebir el cine. El cine puede mirar de otro modo, crear otras imágenes, mostrar la realidad fuera de los cauces hegemónicos de la representación.

Erice, ya desde su lejana época de crítico de la revista *Nuestro cine*, militando en la concepción del cine del “realismo crítico”, buscaba lo que hay detrás de las cosas, más allá de las apariencias, indagaba en la significación real, un cine con poder para transformar la historia, un cine que será método de conocimiento y de comunicación, un cine en que la forma significa una actitud moral.

La voluntaria vinculación de su poética a la escritura ensayística es algo que se expone explícitamente en una entrevista con Vicente Molina Foix “Entretien avec Víctor Erice” en *Positif*, nº 278, París, abril de 1984: “a menudo he tenido la tentación de derivar hacia una estructuración cinematográfica

<sup>14</sup> CATALÀ, Josep Maria (2005a) p. 133.

fragmentaria, el diario íntimo, el ensayo, la reflexión con, puede ser, un soplo de ficción. La ficción de una determinada manera ha naufragado o parece haber naufragado”<sup>15</sup>. Carmen Arocena plantea que de ahí surge el ensayo sobre la imagen y la realidad, el intento de captar lo inaprensible que es *El sol del membrillo*. Es crucial en esta obra la reflexión sobre la propia forma fílmica, así como lo es en *La Morte Rouge* o en toda escritura ensayística.

En el relato que en su momento hizo Erice del proceso de gestación y arranque de *El espíritu de la colmena*, parece estar presente un núcleo central de *La Morte Rouge*: “desde que elegí el tema, había recortado un fotograma de la película de James Whale, *El doctor Frankenstein*, y lo tenía encima de mi mesa de trabajo. La imagen, una de las más conocidas, reproducía el encuentro, a orillas de un río, del monstruo con una niña. Una mañana, al contemplar una vez más ese fotograma, sentí que allí estaba contenido todo. Aquella imagen podía resumir, en el fondo, mi relación con el mito. Antes de saber que Frankenstein era una criatura literaria ¿cuál había sido mi primera relación con él? Había sido una relación teñida de atracción y rechazo, establecida en el interior de una sala oscura, en un momento de la infancia”<sup>16</sup>. Se busca la revelación de ese momento crucial de su experiencia, en una auténtica escritura, en la reconstrucción de la experiencia vital del sujeto.

Una búsqueda crucial en el cine ensayístico de Erice es la restitución del presente, la percepción directa del tiempo que pasa, la aprehensión del tiempo. Podemos verlo especialmente en su obra *El sol del membrillo*. Erice en una ocasión se refiere a que el proyecto de Antonio López con el membrillo estaba destinado al fracaso. Fijar el tiempo a partir de ciertos elementos vivos, en mutación permanente, es una utopía. Y lo que le parece más extraordinario es la manera en que Antonio López vive esa experiencia, desprovisto de todo sentimiento épico, con una naturalidad total. Tiene la impresión de que él acepta naturalmente este género de fatalidad, integrándolo en su vida y en su obra. Es por lo que para él, poco importa el resultado. Lo que desea es estar cerca del árbol.

*El sol del membrillo* es una reflexión sobre el lenguaje del cine y un rechazo al espectáculo en el cine. *La Morte Rouge* también encarna una potente reflexión sobre el cine y sobre los fracasos y los logros alcanzados con el cine para encontrarse con la realidad.

<sup>15</sup> Citado en AROCENA, Carmen (1996) p. 38.

<sup>16</sup> FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel y ERICE, Víctor (1976) p. 141.

Queda aquí planteada y abierta una investigación y un trabajo de análisis que se desarrollará en adelante sobre la poética del cine ensayístico y sus formas de reconstrucción de la realidad, de pensamiento sobre el mundo y de pensamiento sobre el sujeto. Será necesario también analizar una cuestión esencial: la hibridación de lo ensayístico con lo narrativo y lo poético. La construcción como relato de esta pieza de Erice pone de manifiesto una característica crucial del texto ensayístico: su configuración híbrida y la construcción narrativa como privilegiada vía para la búsqueda del sentido por parte del sujeto.

El escritor Milan Kundera ha reflexionado sobre este tema y considera que la novela debe incorporar la búsqueda del conocimiento como una cuestión moral; cree que es el conocimiento la única moral de la novela. Para él, autores como Musil o Broch dieron entrada en la narración a la inteligencia más radiante: “No para transformar la novela en filosofía, sino para movilizar sobre la base del relato todos los medios, racionales e irracionales, narrativos y meditativos, que pudieran iluminar el ser del hombre; hacer de la novela la suprema síntesis intelectual. ¿Es su proeza el fin de la historia de la novela, o más bien la invitación a un largo viaje?”<sup>17</sup>

¿Qué desvelamiento de lo real es el que se busca en este modo de entender el cine? ¿Cómo puede producirse? ¿Qué implicaciones estéticas y éticas conlleva?

Cuestiones cruciales, cuestiones planteadas en el análisis en profundidad desarrollado por Josep M. Català en torno a la imagen compleja: “La imagen compleja rompe el vínculo mimético que la imagen mantenía tradicionalmente con la realidad y lo sustituye por un vínculo hermenéutico: en lugar de una epistemología del reflejo, se propone una epistemología de la indagación. La imagen ya no acoge pasivamente lo real, sino que va en su busca, pero ello no quiere decir que rechace la posibilidad de encontrar una *objetividad* a la espera, pendiente de su descubrimiento: una realidad que ha de ser encontrada. No quiere decir que la imagen, la visualización, sea un simple instrumento constructor de lo real, sino que indica que lo real para ser realmente significativo debe ser puesto al descubierto y que la visualización compleja es un camino efectivo para hacerlo”<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> KUNDERA, Milan (1987) p. 27.

<sup>18</sup> CATALÀ (2005b) pp. 642-643.

Estamos aquí ante una concepción de la imagen no como transparencia que muestra el mundo sino como discurso del sujeto sobre el mundo. El arte de la imagen y la reconstrucción del tiempo inasible. El cine como espacio en que la experiencia se encarna, se revive y se reconstruye. La imagen como arma para afrontar la realidad y conocerla. Alcanza, así, el cine una auténtica dimensión heurística y hermenéutica.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2006): *Erice-Kiarostami. Correspondencias*. Barcelona. CCCB, Diputación de Barcelona.
- AROCENA, C. (1996): *Víctor Erice*. Madrid. Cátedra.
- BERMÚDEZ, X. (1991): “Esa oscura degeneración del entretenimiento: conversaciones con Víctor Erice y Montxo Armendáriz” en *Archipiélago*, nº 7, 1991, p. 116.
- CATALÀ, J. M. (2005a): “Film-ensayo y vanguardia” en TORREIRO, C. y CERDÁN, J. (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid. Cátedra.
- CATALÀ, J. M. (2005b): *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona.
- ELENA, A. (2002): *Abbas Kiarostami*. Madrid. Cátedra.
- ERICE, V. (2005): “A propósito de *El cielo gira*” en *El País*. 13 de mayo de 2005, p. 45.
- ERICE, V. (2006): “Entrevista concedida a Carlos Reviriego en *El Mundo*. 2006.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Á. y ERICE, V. (1976) *El espíritu de la colmena*. Madrid. Elías Querejeta Ediciones.
- KUNDERA, M. (1987): *El arte de la novela*. Barcelona. Tusquets.
- MARÍAS, M. (2006): “Arcos y flechas” en *El Cultural de El Mundo*. Edición digital.
- QUINTANA, Á. (2006): “Imágenes en exposición” en *La Vanguardia Cultura/s* 26 de abril de 2006.
- ROYOUX, J-C. (2000): “Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos” en *Acción paralela*. Nº 5, enero 2000. <http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>
- SUREDA, J. (1989): *La pintura románica en España*. Madrid. Alianza Editorial.