



## TESIS DOCTORAL

### *La música en la obra y praxis fílmica de Víctor Erice*

Autor:

*José Ángel Lázaro López*

Director/es:

*Marina Díaz López,*  
*Daniel Sánchez Salas,*

Tutora:

*Begoña Soto Vázquez.*

Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas

Escuela Internacional de Doctorado

2016

Para África y Naira, que mi trabajo sea su Frankenstein



## LA MÚSICA EN LA OBRA Y PRAXIS FÍLMICA DE VÍCTOR ERICE

Introducción .....	6
LA MÚSICA EN LA OBRA Y PRAXIS FÍLMICA DE VÍCTOR ERICE .....	9
I. MÚSICA Y CINE .....	13
1. Estado de la cuestión general. Problemas radicales .....	13
2. Estado de la cuestión particular. Nuestro objeto de estudio .....	31
1. El olvido y/o la desconsideración del componente musical en los estudios sobre la obra de Víctor Erice .....	31
2. Marco teórico. Principales referencias .....	33
3. Consideraciones metodológicas, hipótesis y objetivos .....	41
II. EL PROCESO CREATIVO. ERICE, LA MÚSICA Y LA PRAXIS FÍLMICA .....	56
Sobre el proceso creativo .....	56
Breve reseña bio-filmográfica sobre Víctor Erice .....	59
1. Referencias e influencias artísticas y culturales en la obra de Víctor Erice .....	74
1. Códigos culturales, cine y música .....	79
2. La música popular y el cine de Víctor Erice .....	85
3. Operadores sobre el mito, cine y música .....	94
4. Influencias y referencias cinematográficas y música .....	109
5. Influencias y referencias literarias .....	149
6. Otras referencias .....	157
2. Procesos creativos vs Procesos de producción .....	168
1. En la escritura del guión .....	171
2. Antes de rodar .....	176
3. En el rodaje .....	184
4. En la postproducción .....	198
3. Claves metodológicas en la praxis fílmica de Víctor Erice .....	202
1. Procesos de transferencia entre cine y música. Intermedialidad aplicada .....	202
2. Consciencia e inconsciencia del autor frente a la praxis fílmica ....	214
3. Problematicación del aparato fílmico .....	219
4. El azar como componente metodológico de la praxis fílmica.....	224
5. Documental, ficción y metodología .....	232
III. LA MÚSICA EN LA OBRA DE VÍCTOR ERICE .....	240
1. Una musicalidad intangible .....	244
2. Evolución del componente musical en la obra de Víctor Erice .....	251
1. La escuela de cine .....	251
2. El <i>periodo Querejeta</i> .....	253
3. El adiós al largometraje .....	267
4. El siglo XXI .....	276

3. Elementos formales musicales en la obra de Víctor Erice .....	289
1. Elementos formales musicales iconográficos.....	289
1. El piano .....	289
2. El acordeón .....	295
2. Elementos formales musicales estilísticos .....	299
1. El fundido encadenado.....	299
2. Minimalismo .....	302
3. Lo poético .....	304
3. Elementos formales propiamente musicales .....	311
1. El ritmo .....	311
2. El silencio .....	315
3. La armonía .....	322
4. La canción como formato .....	333
5. Las letras de las canciones.....	342
4. La búsqueda de la revelación .....	355
El cine como medio de conocimiento .....	355
La música como medio de conocimiento .....	366
La búsqueda de la revelación.....	372
1. La revelación sucedida .....	374
2. La revelación construida .....	381
3. Experimentaciones y asentamientos en la búsqueda.....	393
4. Relaciones de ida y vuelta .....	403
5. Mapa de conexiones entre los momentos clave de la búsqueda ..	410
IV.    CONCLUSIONES .....	411
1. Conclusiones frente a los objetivos propuestos. Verificación de hipótesis.....	412
2. Sobre el papel de la música en el proceso creativo y la metodología en la praxis fílmica.....	414
3. Sobre el papel de la música en la valoración artística de las obras fílmicas de Víctor Erice.....	418
4. Conclusiones secundarias.....	424
5. Conclusiones hacia el futuro .....	430
Fuentes y bibliografía .....	433

## INTRODUCCIÓN

### El chico que quería vivir todas las vidas

Permítame el lector aprovechar el arranque de este texto para incluir, en las breves líneas introductorias que aquí se tienden, un breve espacio para la primera persona del singular en busca de su familiaridad.

Considero que procede esta conjugación en este momento, porque el trabajo que a continuación se desplegará cobra sentido pleno al comprender quién es la persona que se sitúa tras las páginas, y cuáles son los motivos, las circunstancias, las decisiones, que se han postulado en una determinada armonía para poner en marcha la rara maquinaria que se enciende y pone a bombear, al máximo rendimiento, el tremendo sistema de bielas, motores de compresión, tornos y cigüeñales de todo calibre, necesarios para producir un documento tan sustantivo y tan original como una tesis doctoral.

En mi caso, la ignición provino de la lógica reacción entre una tensión profesional latente, y un disparador cognoscitivo, felizmente establecido *ad hoc*. El primero de los elementos a confluír en esta sencilla fórmula consistía -y consiste- en una frustración, o estado de incomprensión permanente quizá, que venía corroyendo mi actividad profesional durante los últimos quince años aproximadamente, debida, al parecer, a mi doble condición de músico y cineasta. La presión venía, por un lado, desde la ideología de la especialización, tan hondamente arraigada en ambos ámbitos profesionales. Sentía -siento- yo esta presión, no solo bajo el martilleo de una letanía permanente sobre la inevitable necesidad de elección entre una vocación u otra, sino que el eco de todas las voces de ambos entornos insistía en que, a su vez, había -hay- que especializarse al máximo en una sola habilidad (“toca la trompeta, hazte arreglista, hazte profesor/ hazte guionista de televisión, hazte realizador de publicidad, hazte *location manager*...”). Según esta instaurada ideología, solo obteniendo ese máximo grado de especialización, con las consiguientes renunciaciones adyacentes, podría llegar a realizarme profesionalmente en plenitud. Nunca he comulgado con ese credo, sino

más bien, al menos en lo que considero necesario para el desarrollo de mi caso particular, en todo lo contrario.

El otro punto de tensión que sentía sobre mis movimientos profesionales venía -viene-, precisamente, de ese presunto espacio común, donde la intersección de los conjuntos parecía permitir colorear a mi gusto el huso esférico común resultante entre mis dos actividades: la música de cine. Sin embargo, las experiencias profesionales al respecto, aparte de las satisfacciones personales que pudieran acarrear, pusieron ante mis ojos la evidencia de que, no solo las prácticas instauradas en el sector, sino la filosofía tanto académica como cultural al respecto, se sostenían sobre ideas y usos, a mi juicio, completamente equivocados en función de un enriquecimiento real entre ambas expresiones artísticas.

A partir de este punto, comenzó mi interés académico por la materia, tratando de ensanchar mi perspectiva en aras de poder aportar, en algún momento, desde algún canal significativo, algún tipo de trabajo donde poder tratar con rigor y urgencia mis inquietudes sobre la materia. Entonces apareció el disparador. En la primavera del año 2012 me matriculé en el lamentablemente desaparecido Master en Estudios sobre Cine Español de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Movido por mi profundo interés académico por el cine en general, las coordenadas del curso me pusieron en bandeja la opción de buscar un tema, un referente, un corpus sobre el que arrancar mis investigaciones, en clave de cine español. En esa búsqueda surgió la idea de utilizar el muy singular caso de Víctor Erice, autor en absoluto asociado a un cine de corte musical, para poner a prueba mis básicas ideas sobre la cuestión. Las siguientes páginas son el resultado del largo viaje iniciado entonces.

No puedo abandonar este breve relato sin mencionar que, en ese mismo Master de posgrado, tuve la feliz ocasión de conocer a las tres personas que han supervisado, dirigido y cuidado con diligente rigor y contenida pasión este trabajo: Marina Díaz, Daniel Sánchez y Begoña Soto. A ellos les debo gran parte de todo lo que he podido llegar a conseguir desde entonces en mi labor académica, docente y de investigación. Dejo aquí constancia de mi más profundo agradecimiento profesional, y de mi sempiterna entrega y congratulación por nuestro encuentro personal.

Un último breve párrafo desde lo personal, y que el viento de los suspiros se lleve el singular de la primera persona y nos deje ponernos a trabajar:

Quizá como a Víctor Erice, quizá como a François Truffaut, seguro que como a tantas y tantas personas, yo también creí un día que el cine me había salvado la vida. En todos esos momentos de salvación, estoy seguro, sonaba una música.



## LA MÚSICA EN LA OBRA Y PRAXIS FÍLMICA DE VÍCTOR ERICE

La música en la obra de Víctor Erice es una cuestión, en primer lugar, prácticamente inabordable por los estudios académicos hasta la fecha, y, en segundo lugar, prácticamente inadvertida, tanto por los estudiosos y expertos, como por el público en general. De hecho, el mero planteamiento de la cuestión sorprende al conversador interesado en la obra del cineasta. El recuerdo de los filmes del director vizcaíno está generalmente instalado en el espectador sin apenas presencia del componente musical. Michel Chion ha demostrado, en sus experimentos sobre el falso recuerdo que generan los espectadores sobre los filmes, que el recuerdo sobre las músicas presentes en las películas se genera muy fuertemente connotado por la impresión dramática que la escena en cuestión haya dejado, de manera general, en el espectador.<sup>1</sup> Así, de la misma manera que una escena impregnada dramáticamente de un valor de esperanza o salvación para el protagonista, se recuerda con una música alegre, de armonías abiertas,<sup>2</sup> ligera, habría que plantearse, en esta clave de análisis, qué tipo de sensaciones operan sobre las películas de Víctor Erice para generar un recuerdo que oscila entre lo silencioso y lo poco musical. Algunos autores hablarán de *música silenciosa* en nuestro objeto de estudio; otros, de una *musicalidad intangible*. En otro orden de análisis, se hablará de un cine que aspira a convertirse en música. Nosotros trataremos de desentrañar las causas y las implicaciones de estas circunstancias, que, como veremos, se manifestarán en algunas ocasiones de manera paradójica.

Esta notable situación de ignorancia, o inapreciación, del componente musical en la obra objeto de estudio, deviene en inexistencia cuando se aborda el segundo enfoque sobre el que trabajaremos, el de la praxis fílmica del director. Tal es así, que el mismo Víctor Erice es el primero en no ser consciente, ni del elevado grado de utilización, ni de la trascendencia metodológica, que la música ha ido adquiriendo en sus filmes a lo largo de su carrera.

---

<sup>1</sup> Chion, Michel. *La audiovisión*. Paidós, Barcelona, 1993, p. 148.

<sup>2</sup> Por armonía abierta entendemos aquella en la que las notas del acorde tienen una separación tonal amplia. Kennedy, Michael. *The Oxford dictionary of music*. Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 637.

Desde este vacío abordamos nuestro trabajo, alentados por la ilusión de completar ese espacio, y de contribuir, en algún modo, a aportar nuevas ideas, enfoques y modos de aproximación, a la teoría fílmica relacionada con lo musical, a través de este caso tan particular.

Para ello, en primer lugar, en el capítulo *"I. Música y Cine"*, analizaremos el estado de las cuestiones general y particular de nuestra investigación, y trazaremos un marco teórico y metodológico, que parte de la detección de dos problemas capitales encontrados en nuestro terreno de estudio, uno en el ámbito de la cuestión general, y otro en el ámbito de la cuestión en particular. En consecuencia, la metodología empleada será expresamente propuesta para el trabajo, y se diseñará, precisamente, con el objetivo de contrarrestar los errores fundamentales detectados. Abordaremos, por tanto, una descripción eminentemente crítica del marco teórico existente. El enfoque de la investigación, centrado en buena parte de ella en los procesos fácticos y creativos de la praxis fílmica, completará, a través de un análisis comparativo entre la práctica fílmica normalizada y la del autor objeto de estudio, la propuesta metodológica.

A continuación, en el capítulo *"II. El proceso creativo. Erice, la Música y la Práxis Fílmica"*, nos sumergiremos en el objeto de estudio. La figura, la obra y la praxis fílmica de Víctor Erice, seguidas de manera cronológica a lo largo de toda su carrera, serán detalladas en función de las ideas clave propuestas, extraídas sus propias características y problemáticas. Nos referimos, en cuanto a la obra fílmica, a características y problemáticas que singularizan profundamente el objeto, como la autorreferencialidad, el componente autobiográfico, el estilo mítico y poético, la cinefilia entendida de determinada manera, la relación vital con la profesión fílmica, las formas de producción y la configuración de la particularísima trayectoria profesional del autor, la transmedialidad, la reflexión sobre el aparato fílmico, y, por supuesto, las muy determinadas características musicales de las obras y los métodos en observación.

En cuanto a la evolución de los métodos particulares en la praxis fílmica, estableceremos un criterio comparativo, aplicado a los modos y rutinas convencionales, estandarizados y extendidos en el campo profesional fílmico en

general, clasificados por las etapas que condicionan el proceso de creación artística, y dentro de las coordenadas que, en cada momento de la -dilatada en el tiempo- carrera del cineasta, hayan sido las habituales y/o imperativas en el ámbito de producción en el que estuviera enmarcada cada obra en particular.

Describiremos el sujeto, la obra y los métodos, desde esa perspectiva de singularización que hacen caso y no modelo, y en constante dialéctica transversal con el elemento musical.

El componente musical cobrará todo su protagonismo con el capítulo “III. La Música en la obra de Víctor Erice”. En él, el elemento musical será analizado en profundidad, desde dos perspectivas: una general, más allá del concreto estudio pormenorizado de las piezas musicales, y otra más específica, precisamente sobre cada una de las piezas musicales y su papel, por un lado, en cada uno de los filmes que aparecen, y por otro, dentro del conjunto de la obra, ya que, como plantearemos también más adelante, encontramos una serie de corrientes y vías de comunicación muy claras que recorren los cincuenta años de trayectoria en observación, que tienen componentes muy interesantes para entender la obra, los métodos de trabajo y el valor de la propuesta del autor desde la perspectiva de lo musical.

Dedicaremos un minucioso y extenso epígrafe a la extrapolación, en clave musical, de los rasgos de estilo fundamentales de la obra en estudio, en una propuesta de aproximación a nuestro tema desde las partes, en complemento con la visión del resto de la investigación.

A continuación, estableceremos unas bases previas sobre la concepción del cine, por un lado, y de la música por otro, como medios de conocimiento para el ser humano.

Finalmente, plantearemos y desarrollaremos una de las principales aportaciones de este trabajo: una nueva propuesta de lectura, en una clave muy determinada, de la obra del cineasta, su metodología de trabajo, y el papel de la música en todo ello. Esa clave es la búsqueda continua, a lo largo de su carrera, de momentos de epifanía a través del cine, por parte del cineasta. Lo que hemos denominado “la búsqueda de la revelación”.

En este apartado, trataremos de plasmar el funcionamiento de todo lo estudiado anteriormente, incluyendo todos los criterios de lectura y contraste, así como las corrientes y vías de comunicación entre las obras, a través de determinado tipo de relaciones. Estas serán establecidas en clave de proceso global de creación y búsqueda, a lo largo de los años, a través del cine, y donde la música ha jugado un papel fundamental y, en cierta medida, casi secreto.

Por último, trataremos de establecer las conclusiones generales, de verificación de la hipótesis principal de este trabajo, que será planteada al final del capítulo “*I. Música y Cine*”. Análogamente, plantearemos todas las conclusiones secundarias que se desprendan del proceso de investigación, y concluiremos tratando de promover un enfoque de estas conclusiones hacia el futuro, tanto desde el punto de vista de contenidos, como del metodológico.

## I. MÚSICA Y CINE

### 1. Estado de la cuestión general. Problemas radicales

El proceso de investigación y documentación previa que sostiene el presente estudio viene a constatar dos problemas detectados en la bibliografía actual sobre música y cine, que convierten el marco teórico en un terreno de difícil tránsito para el establecimiento de las hipótesis de trabajo que pretendemos elaborar, y para la consecución de los objetivos que, en consecuencia, hemos de plantearnos en nuestra investigación.

Nos referimos, en primer lugar, a la existencia en los estudios fílmicos de un verdadero abismo entre lo referente al aparato visual, y lo referente al aparato sonoro, y, especialmente, en cuanto a la circunscripción de lo musical en el segundo. Las corrientes observadas, ampliamente divergentes en multitud de consideraciones, coinciden, sin embargo, prácticamente en su totalidad, en su vocación de separar la actividad fílmica de la musical, y en entender su relación en términos de adición, de acompañamiento, y de producción de dos realidades ontológica, funcional, y expresivamente, diferentes.

Un problema que ya está presente desde el nivel lingüístico y semántico. Hay, como nos recuerda Javier Rodríguez Fraile, un evidente desinterés académico por este ámbito. La prueba es que apenas se encuentran definiciones de “música de cine”, y las que encontramos, como la del prestigioso diccionario musical *The new grove dictionary of music and musicians*,<sup>3</sup> habla de música “para acompañar”, “añadida...”.

El problema se sufre igualmente en la praxis profesional. José Nieto nos habla de ello: “Por desgracia, en el cine anglosajón, son muy pocos los directores y montadores que abordan su trabajo con una visión global de todos los elementos, tanto visuales como sonoros, que constituyen una película”.<sup>4</sup>

En el campo teórico, el problema es evidente cuando autores de referencia, como José Luis Téllez, afirman que la música, codificada culturalmente – de forma que

---

<sup>3</sup> En Rodríguez Fraile, Javier. *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Diputación de Badajoz, Badajoz, 2001, p. 24.

<sup>4</sup> Nieto, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Iberautor/ SGAE, Madrid, 2003, p. 73.

estudiaremos en profundidad en este trabajo-, actúa, sin embargo, al engrosar la obra fílmica, por sí sola. La condición previa de esta codificación parece condenarla, según este razonamiento, a su inmutabilidad. La relación se entiende, no solo como la de entidades separadas, sino jerarquizadas, en cuyo vínculo, la música es entendida y analizada, subordinada “a la narratividad fílmica”. Esta contundencia en la exclusión de lo musical de la propia narratividad fílmica es la base de buena parte de los problemas a los que nos enfrentamos. En el mismo texto, y dejando que la confusión semántica impregne y fomente la confusión teórica, se desliga el montaje de la música, del montaje cinematográfico.<sup>5</sup>

Incluso Russell Lack, autor cuya visión es mucho más integradora, y al que seguiremos de cerca en determinadas cuestiones, se ahoga rápidamente en el callejón de la semiótica, al intentar comprender los mecanismos de la música en el cine desde esa perspectiva: “La música aislada es meramente denotativa, simplemente “está ahí”, pero cuando se une a las imágenes parece generar inacabables cadenas de connotaciones que desafían todo análisis semiótico.”<sup>6</sup> Al menos, en este caso, el autor entiende que la música se une a ciertas imágenes, pero que lo fílmico y lo cinematográfico aún está por construirse antes de este paso.<sup>7</sup>

No ocurre lo mismo con el resto de las disciplinas artísticas involucradas en el cine, y de las que se nutre su praxis. Un proceso fotográfico por el que tratamos un negativo en blanco y negro, o con un fuerte virado a tonos azules, no es considerado como un añadido del campo de la fotografía al de la cinematografía, sino como una operación propiamente fílmica. Lo mismo sucede ante un diseño de vestuario victoriano, goyesco o fantástico, la ejecución de una coreografía de danza contemporánea, o un monólogo ejecutado por un actor extraído directamente de una obra teatral de Lope de Vega. De la misma manera que no se cuestiona que ese proceso fotográfico, ese diseño de vestuario, esa coreografía de danza, o ese texto

---

<sup>5</sup> Téllez, J. L. “Ver, oír”, en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (Eds.) *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 45.

<sup>6</sup> Lack, Russell. *La música en el cine*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 377.

<sup>7</sup> En este punto consideramos conveniente aclarar que, en adelante, nos referiremos al concepto de “imagen fílmica” desde un punto de vista técnico, centrado en lo visual por oposición a lo auditivo. Debido a las diferentes referencias que en este estudio aparecerán provenientes del campo de la filosofía, cuando el concepto de “imagen” se presente con un sentido diferente -ligado al terreno de las ideas, por ejemplo- será conveniente y puntualmente aclarado.

teatral, son elementos cinematográficos, inherente y sustancialmente partes integrantes del aparato cine, la música de las películas, en cualquiera de sus infinitas formas, necesariamente también debe serlo. Cualquier problema técnico equivalente a los que sufren otras especialidades se achaca, en el campo de la música de cine, a la imposibilidad de combinar naturalezas ajenas. Esta circunstancia no puede ser achacable a la habitual rutina de posponer la inclusión de la música en las películas hasta la fase de postproducción, ya que, sin ir más lejos, los tratamientos fotográficos que utilizábamos como ejemplo, también se dan en los procesos de postproducción. Y qué decir de los tratamientos digitales a los que las imágenes fílmicas se suelen someter en el cine de nuestros días. En cualquier caso, la asimilación de la música en el cine en general, como la suma de las músicas extradiegéticas añadidas en postproducción, es uno de los claros síntomas de los problemas que aquí estamos describiendo. Como consecuencia de esa praxis de la añadidura y el recortado y pegado, que tan pesadamente se ha impuesto a lo largo de los años, no están instauradas, ante las cuestiones musicales de la construcción del film, rutinas y protocolos propiamente fílmicos, que contemplen las soluciones a los problemas que puedan aparecer relacionados con la música. Esta constatación es gravísima para el terreno profesional. Un ejemplo ilustrativo es el consabido problema sobre la brevedad de las piezas musicales en el film. Es evidente que esta cuestión solo puede suponer un problema si se piensa en términos estrictamente musicales, y no cinematográficamente. Se aborda como un problema de incompatibilidades la idea que el formato sonata, o poema sinfónico, o movimiento sinfónico, o incluso la canción, no se adaptan, debido a su duración en cuanto a pieza musical individual, a los diseños estructurales del montaje de imagen fílmico. Por supuesto que no, de la misma manera que el tiempo, materia prima fundacional del cine, no puede ser utilizado en sus formas establecidas en la vida real: días, horas, meses... Por ilustrar la cuestión técnicamente, podemos considerar que, siguiendo esa línea de ingenuidad en el pensamiento de la construcción fílmica, estaríamos ante el mismo problema que tiene un actor para decir y expresar con su cuerpo y su voz lo que considera suficiente para representar las ideas y sentimientos de su personaje, cuando por múltiples motivos técnicos y/o artísticos, el director recorta su intervención respecto a lo previsto en el guión. Un recorte que se puede dar en el rodaje y, sobre todo, en el

montaje, donde el actor, elemento indiscutiblemente fílmico para toda la comunidad académica especializada y para toda la profesión práctica, tendrá, de hecho, muchísimo menos control sobre su trabajo, que el músico.

¿Dónde está el problema entonces con la música? Theodor Adorno y Hans Eisler lo achacan a lo que denominan la “paradoja de la música”<sup>8</sup> en el cine, donde consideran que aquélla debe renunciar a ser ella misma, y que el músico no puede expresarse a sí mismo. Aquí situamos apuntada una clave para llegar a comprender y afrontar el problema. En relación con esta idea, de nuevo Lack, quien, insistimos, llegará a conclusiones cercanas a la visión integradora y puramente fílmica de la música de cine, considera en esta ocasión, en sus reflexiones previas sobre el proceso de transformación entre música y cine, que “en un sentido, positivo por supuesto, esta experiencia auditiva inalterable puede ser fuente de una enriquecedora experiencia extramusical, pero no es más que eso, una experiencia extramusical”.<sup>9</sup> Esta reflexión tiene dos evidentes problemas. En primer lugar, la imposición del calificativo “inalterable” no le permite manejar el elemento musical adecuadamente, ya que, en términos de experiencia, descalifica la propiamente fílmica. No deja espacio para su integración, sino que afirma necesitar de dos experiencias diferentes en el tiempo – una como fuente de otra-, imposibilitando la necesaria localización de la propia experiencia fílmica en el tiempo exacto en que opera en la percepción del receptor. Además, el ambiguo lugar al que le lleva el razonamiento, está dañado por un aclarativo “no es más que eso”, con el que desvirtúa, minusvalora, el fantástico logro de la operación sucedida: la transformación de la experiencia musical en experiencia fílmica. No olvidemos que el análisis planteado por el autor tiene la música de cine como su objeto de estudio. A continuación, el autor comienza a tantear la transformación que se opera, al plantear que, “al extraer la música clásica para adoptarla a los requerimientos de un espacio medido de banda sonora cinematográfica, algo extraño le pasa a la pieza musical. Es casi como si la pieza clásica se convirtiera en una obra musical distinta, algo por derecho propio, en vez de un extracto”.<sup>10</sup> En un instante, nos hemos movido desde el absurdo empeño en mantener

---

<sup>8</sup> Adorno, Theodor. W. y Eisler, Hans. *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid, 1981, p. 106.

<sup>9</sup> Lack, op. cit., p. 361.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 392.



el enfoque en la música pura (“como si se convirtiera en una obra musical distinta”) una vez operada la aplicación fílmica, hasta el intento, aún tangencial, de nombrar la nueva naturaleza (“algo por derecho propio”), la fílmica. Por tanto, la primera de las dos consideraciones de Adorno y Eisler al hilo de su “paradoja”, la referida a la pérdida de naturaleza de la música en la operación, se ajusta a nuestra visión teórica. De hecho, es precisamente esa transformación ontológica de la expresión musical en expresión fílmica, la que necesita suceder para eliminar, tanto la noción del añadido, como las presuntas incompatibilidades entre distintos medios de expresión. La música debe transformarse en cine. Se equivoca, por tanto, Antonio Lara, al reivindicar al “minusvalorado músico de cine como *cualquier otro compositor*”,<sup>11</sup> ya que, a nuestro juicio, tendría que reivindicarlo, en todo caso, como cineasta, con su nombre específico, el de *músico de cine*.

En cuanto a la segunda apreciación en la paradoja de Adorno y Eisler, la referida a la imposibilidad del músico de expresarse a sí mismo, ésta tiene una evidente doble lectura al hilo de la consideración anterior. Por un lado, siguiendo la misma lógica, el músico no podrá, efectivamente, expresarse a sí mismo en cuanto músico, pero en cambio, si esa transformación de la música en cine se produce, se estará expresando en términos de cine, es decir, como cineasta. Para esto no es necesario sentarse en la silla del director. Como el resto de los creadores colectivos del film, puede, y debe, hacer cine desde su parcela de trabajo.

A partir de ahí, podemos seguir a Sergei M. Eisenstein cuando considera que “sobre el tema de los medios de expresión en el cine existe cierta opinión, aberrante desde mi punto de vista, aunque muy extendida. Es la que pretende que la música de una película es buena si no se la oye, la fotografía lo es si no llama nuestra atención, y la puesta en escena, si no se repara en ella (...) Me parece que este punto de vista consiste en elevar a la categoría de principio la impotencia para dominar el conjunto de los medios de expresión que concurren para crear una obra cinematográfica que sea un todo orgánico (...) El objetivo es el de desarrollar a la vez al máximo cada uno de los medios expresivos y, al mismo tiempo, saber orquestar y equilibrar el todo, de modo que ninguno de los aspectos particulares escape a las leyes del conjunto, a la

---

<sup>11</sup> En Nieto, op. cit., p. 10.

unidad de composición”.<sup>12</sup> Esa orquestación es buena parte de la labor del director. Hacer funcionar todos los elementos en un sentido, y en términos puramente fílmicos. Y colaborar con esa labor es la llamada a la que el músico de cine, como el resto de los profesionales especializados que intervienen en la construcción fílmica, debe responder. Una colaboración que Adorno y Eisler sí llegan, en cambio, a identificar como necesaria en términos de planificación, en el momento que localizan como causa fundamental de los problemas de la música de cine, la no planificación conjunta y retroalimentada de la música con el resto de los elementos de la película en construcción.<sup>13</sup>

El segundo problema encontrado está fuertemente relacionado y derivado del anterior. Se trata de la asunción general de que el compositor de la música de cine es un creador procedente del mundo extra-cinematográfico de la música, que se acerca al mundo del cine y en el que, a través de la interacción con el director de la película pertinente, añade su obra extra-cinematográfica a la obra cinematográfica, momento este de la adición en el que esa obra estrictamente musical quizá se convierta en algo diferente e integrado en el aparato fílmico.<sup>14</sup> Fundamentamos este “quizá” sobre la existencia de cierto número –minoritario– de obras en los estudios, que aseveran la innegable transformación de la partitura musical, si no directamente en materia fílmica, sí al menos en una nueva materia expresiva diferente de la puramente musical. Esta corriente es a la que adscribiremos nuestra postura, y es, como veremos a continuación, notablemente minoritaria en la literatura especializada.

La cuestión del punto de vista en el proceso creativo será esencial en este trabajo. Por ello, consideramos necesario señalar la inadecuación para este estudio de la mayoría de obras que sitúan el acto creativo de la música de cine, como el resultado del encuentro entre dos procesos de naturaleza y praxis diferentes, llevados a cabo, de

---

<sup>12</sup> Citado en Vericat Turá, David. *Silencio, se habla. El cine según sus directores*. T&B Ediciones, Madrid, 2003, p. 31.

<sup>13</sup> Adorno y Eisler, op. cit., p. 128.

<sup>14</sup> Utilizaremos aquí la noción de *aparato* fílmico tanto desde un punto de vista estrictamente técnico, como desde el político y sociocultural, en la línea de Stuart Liebman en sus análisis sobre las teorías fílmicas de Jean Epstein. "Espacio, velocidad, revelación y tiempo: las primeras teorías de Jean Epstein", *Archivos de la Filmoteca*, nº 63, Valencia, 2009, pp. 16-35,164.

manera independiente en la mayor parte de su evolución, por el compositor musical, por un lado, y por el director de la película, por otro.

Coincidimos con Conrado Xalabarder cuando afirma con claridad: “En su máximo nivel cualitativo, la música de cine, más que música, es puro cine. [...] Una música puede llegar a tener más importancia visual que musical”,<sup>15</sup> e ilustra esta última opinión con el ejemplo de la famosa escena de la ducha de *Psicosis*,<sup>16</sup> en la que nunca vemos las heridas producidas por el cuchillo sobre la protagonista, pero es la partitura disonante de Bernard Hermann la que nos hace sentir las, apreciarlas, *verlas* en definitiva en toda su crudeza con nuestra imaginación, a través de la capacidad sinestésica<sup>17</sup> de la expresión fílmica. La música está construyendo cine, está siendo cine, hasta el extremo de crear imágenes, de ser imágenes.<sup>18</sup>

El ejemplo aportado por Xalabarder nos es de tremenda utilidad para aproximarnos a una cuestión, de relevancia para esclarecer nuestro discurso, pero que suele transitar por terrenos de difícil adscripción epistemológica: las diferentes apreciaciones sobre la calidad de la música de cine. La idea que planteamos al respecto se basa en que, siguiendo un estricto criterio musical, sería difícil convenir, en general, para cualquier tipo de audiencia, en que la partitura de la secuencia de la ducha de *Psicosis* sea de una gran calidad musical. Sin embargo, desde el enfoque puramente cinematográfico, la facilidad para hacer coincidir a los expertos de que nos encontramos ante una brillante partitura de cine, sería muchísimo mayor. Considera Xalabarder que, para poner música a un filme mudo, hace falta un director antes que

---

<sup>15</sup> Xalabarder, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en Red, 2006, p. 26.

<sup>16</sup> *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

<sup>17</sup> Sobre los procesos de sinestesia aplicados, trataremos en el epígrafe “II.3.1. Procesos de transferencia entre cine y música. Intermedialidad aplicada”.

<sup>18</sup> Hasta tal punto llega la fuerza del ejemplo de esta escena, que el propio Bernard Hermann tuvo que comunicar públicamente que las agudas y disonantes notas que protagonizan la partitura habían sido registradas por la correspondiente sección de instrumentos de cuerda frotada, y no, como algunos críticos creyeron escuchar, a través del montaje sonoro -en clave de música concreta- de una serie de registros de sonidos de aves salvajes, en rima visual y metafórica con los animales disecados que coleccionaba el protagonista de la ficción y decoraban las paredes del motel en el que transcurre la acción. Prendergast, Roy M. *Film Music. A Neglected Art*. Norton, Nueva York, 1992, pp. 144-145. La *música concreta*, surgida en Francia a finales de los años 40 del siglo pasado impulsada por Pierre Schaeffer y Pierre Henry, es aquella en la que el material sonoro se deriva del sonido grabado, frente a la interpretación instrumental. En Randel, Don (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Alianza, Madrid, 2009, p. 382.

un músico. El músico dirige la película, dirige a los actores. Es una forma de autoría -de dirección- muy poco estudiada.<sup>19</sup>

Es un debate recurrente el de la capacidad lingüística, expresiva y comunicativa de la música en general.<sup>20</sup> En numerosas ocasiones, esta cuestión ha sido sintetizada en una pregunta: “¿Es la música un lenguaje universal...?”, y, previamente, y con mucho sentido: “¿Es la música un lenguaje?”. Sobre sus cualidades y capacidades intrínsecas, sobre su relación con la sensibilidad y la inteligencia humanas, incluso con lo espiritual, se ha escrito hasta la saciedad. Arthur Schopenhauer consideraba la música como la más poderosa de las artes, ya que, en sus palabras, “no informa del mundo. Esto le permite expresar no emociones concretas, sino la naturaleza esencial de estas”.<sup>21</sup> Un debate, el de la capacidad de expresión y comunicación de la música, en el que, con frecuencia, se confunde y se toma expresividad por semanticidad, error este que ha llevado a muchos autores, entre ellos Igor Stravinsky, a negar a la música la capacidad de la expresividad.

José Luis Téllez nos aclara algunas diferencias y cuestiones sustanciales. Para empezar, el uso del término “lenguaje” para referirse a ciertas manifestaciones artísticas es, para este autor, tan frecuente como abusivo. El empleo del término solo puede entenderse como una pura metáfora. Su operatividad real no solo es restringida sino, incluso, francamente engañosa. Esto es así “mientras no sea posible (y no lo parece) establecer un sistema de signos completo, capaz de describir e identificar los elementos que componen cualquiera de esos lenguajes hipotéticos y las leyes que rigen su utilización y aplicarlas de manera exhaustiva a un ejemplo concreto de modo

---

<sup>19</sup> Autores como José Luis Téllez, Conrado Xalabarder o Michel Chion han aportado algunas ideas alrededor de este enfoque. Sobre la idea específica de la autoría fílmica a través del uso de la música, Michel Chion aporta un ejemplo interesante sobre el filme *Casablanca* (M. Curtiz, 1941), con partitura de Max Steiner. Destaca el autor que, aun no siendo casi ningún tema de Steiner, la música está dirigida minuciosamente para, escena por escena, narrar la historia muy por encima de un producto de factoría. Chion, Michel. *La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 131-132.

<sup>20</sup> Ya René Descartes reconocía en la música el lenguaje del conocimiento *indefinido* de las pasiones. Gertrudix Barrio, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Ediciones del laberinto, Madrid, 2003, p. 29.

<sup>21</sup> Citado en Arranz Esteban, Víctor. *Nueva concepción del sonido audiovisual y los efectos expresivos en el cine contemporáneo*. Tesis doctoral, Madrid, 2010, p. 38.

similar al de un análisis gramatical”.<sup>22</sup> Quiere dejar muy claro el autor que, en contra de una creencia muy extendida, el arte no es comunicación, ya que el receptor del arte no puede responder usando el mismo código. El arte, según Téllez, no comunica: seduce. Umberto Eco cree encontrar, sin embargo, en la música, unas “estructuras sintéticas” que conformarían un sustrato común para la comunicación, similar al descrito para el lenguaje por Noam Chomsky en su teoría de la Gramática Generativa Universal. Leonard Bernstein<sup>23</sup> llegará a situar este sustrato universal de una manera tan localizada y concreta como la de afirmar que se encuentra en la serie armónica.<sup>24</sup> Ésta se caracteriza por establecerse a partir de atributos y relaciones físicas y matemáticas, y no estéticas o de otro tipo más relativo, motivo que podría ser probablemente el que llevara, a su vez, a Arnold Schönberg, a considerarla como sustrato común para todas las culturas.<sup>25</sup>

Más allá de entrar en ese debate, nuestro interés se focaliza en términos de la experiencia receptiva de lo musical. Desde esta aproximación, los detractores de las capacidades expresivas de la música sostienen, entre sus principales argumentos, el de situar esa capacidad expresiva y comunicativa en el propio sujeto receptor, y no en la música emitida. Cabría responder a este argumento postulando que, en ese caso, no solo la música es expresiva, sino que lo es en múltiples formas, y con un potencial de alcance infinito, ya que nos encontraríamos con tantos diferentes mensajes y cargas emocionales transmitidas como escuchantes receptores.

En las coordenadas cinematográficas, esta experiencia se puede idear, planificar, diseñar, y poner en escena, construyendo un discurso que esté transmitiendo tanto ideas como emociones. Jaime Camino otorgaba a la música, desde las páginas de la revista *Nuestro Cine* en 1963, la capacidad para expresar el

---

<sup>22</sup> Téllez, José Luis. *Paisajes imaginarios. Escritos sobre música y cine*. Cátedra, Madrid, 2013, p. 63.

<sup>23</sup> De Arcos, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006, p. 93.

<sup>24</sup> La serie armónica se define, en música, como la sucesión de los sonidos cuyas frecuencias son múltiplos enteros positivos de la de una nota base, llamada “fundamental”. Randel, D., op. cit., p. 12.

<sup>25</sup> Arnold Schönberg (1874-1951) desarrolló una gran obra didáctica y teórica, provocando esta última enormes polémicas al romper con los criterios estéticos de las escuelas anteriores e introducir lo aleatorio y lo matemático en los métodos de composición. Ricart Matas, J. *Diccionario biográfico de música*. Iberia. Barcelona, 1986, p. 930.

sentimiento del amor en el cine, directamente a través de la instrumentación de los tres componentes musicales, melodía, ritmo y armonía: “La melodía expresa la idea y sentimiento del amor. El ritmo los sitúa en el tiempo. La armonía los hace comprensibles a los demás”.<sup>26</sup> En un proceso mucho más complejo y rico que los que pudieran determinar este tipo de trasposiciones directas, la construcción de ese discurso narrativo, dramático y elocuente, puede hacerse –se hace– sirviéndose de un director, responsable de ese diseño y de esa arquitectura expresiva, intelectual y emotiva. Porque, con demasiada frecuencia, se habla de *imágenes* para englobar la expresión fílmica,<sup>27</sup> cuando las imágenes son tan solo parte de la misma.<sup>28</sup> El mismo Víctor Erice nos recuerda que “el cine no es una cuestión de imágenes, sino de planos”.<sup>29</sup> Este puede ser un punto de partida para, a través de las técnicas –primero la técnica musical y después la técnica cinematográfica– llegar al discurso expresivo cinematográfico, digamos total.

Simplificando al máximo, y con el objetivo de aclarar el enfoque a desarrollar, diremos, en primer lugar, que el punto de vista de este trabajo es por tanto el del director de cine como esencial creador de los recursos y modos de expresión de la música en la obra cinematográfica; y, en segundo lugar, que, en contra de lo que buena parte de la historia del cine y la inmensa mayoría de la bibliografía teórica consultada nos dicen, consideramos que el director de cine debe ser músico –en la misma medida que es fotógrafo, intérprete, diseñador de vestuario o decorador– pero que, sobre todo, el músico de cine debe ser cineasta, ya que lo que hace es cine.

Esta concepción que proponemos contempla, sin embargo, en el panorama profesional actual, un estado de las cosas bien diferente, y dentro de él, una serie de prácticas muy extendidas que no pueden ser asumibles desde nuestro planteamiento. El protocolo más evidente y habitual en estas coordenadas sería el de la utilización de músicas preexistentes, producidas en y para un ámbito puramente musical, que pasan a integrarse en un material fílmico con posterioridad. En este caso, obviamente, no

---

<sup>26</sup> Camino, Jaime. “Música de cine”. *Nuestro Cine*, nº 17, 1963, p. 53.

<sup>27</sup> Nosotros mismos acabamos de utilizar unas líneas más arriba la expresión “actuando en la pantalla” aplicada a la música, la cual, si bien nos parece que no enfrenta retórica y contenido en nuestro discurso, es significativa del grado de predominancia absoluta que, en el lenguaje especializado, ejerce lo visual frente a lo sonoro.

<sup>28</sup> Sobre el concepto de imagen fílmica, ver nota nº 7, p. 14.

<sup>29</sup> Cerrato, Rafael. *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Ed. JC, Madrid, 2006, p. 105.

pretendemos aspirar a que los músicos autores de estas obras sean considerados o tratados como cineastas.

En la raíz de la problemática detectada, hemos percibido también la existencia de una cierta reticencia general entre la comunidad académica del cine hacia tener que lidiar con cuestiones musicales. Señala Russell Lack que “el lenguaje puede convertirse en un simulacro de la música, pero la música nunca puede resumirse con el lenguaje. A la hora de describir la música, tradicionalmente la elección ha estado entre la mistificación a través de un uso excesivo de adjetivos y el lenguaje técnico de la musicología”.<sup>30</sup> La teoría y el lenguaje musical, así como la musicología, se han ido configurando, de manera extensiva en nuestro campo de estudio, como una suerte de agentes extraños a los que nadie se atreve a acercarse, tanto para los directores y profesionales de la praxis, como para los teóricos del cine, quienes, en su inmensa mayoría neófitos en el estudio musical, no han sabido o no se han atrevido a nombrar y utilizar profesionalmente lo musical desde el lugar natural desde el que podrían y deberían hacerlo, es decir, desde lo fílmico. Este rechazo a asumir una perspectiva necesaria, pero que se sustenta en unos códigos desconocidos, les ha empujado a la cómoda solución de separar lo musical de lo fílmico y a limitarse a comentar su “añadido”.

Se atribuye a Elvis Costello la afirmación de que “escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura”.<sup>31</sup> No podemos estar más en desacuerdo. Sin embargo, detectamos, en la sensación que nos transmite el aforismo del músico británico, el conflicto que quizás experimentan teóricos y cineastas cuando tienen que escribir o hablar sobre lo musical. Pero lo cierto –siguiendo a Nicholas Cook- es que todos los que trabajamos sobre el tema lo hacemos. Utilizamos palabras para decir lo que la música no puede decir, para decir lo que *queremos expresar* por medio de la música, lo que la música significa para nosotros. Y a la postre son, en buena medida, las palabras las que determinan lo que la música *significa* para nosotros.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Lack, op. cit., p. 235.

<sup>31</sup> Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza, Madrid, 2006, p. 10.

<sup>32</sup> *Ibíd.*

De este estupor frente a lo inasible de lo musical para el no iniciado, de esta sensación de estar “bailando sobre arquitectura” no se libran, en absoluto, como decimos, los propios cineastas. Este será un problema crucial en nuestro estudio, que trata sobre la praxis fílmica, y que sitúa su punto de vista en la figura del director cinematográfico. Nos enfrentamos a un fenómeno que ha desbordado -y desborda- históricamente a los profesionales dedicados a la creación cinematográfica. Como señala Vladimir Jankélévitch, “desgraciadamente, la música en sí misma es un no-sé-qué tan incomprensible como el misterio de la creación –aquél misterio del que sólo se capta el antes o el después: el antes, esto es, la psicología, la caracterología y la antropología del creador; el después, es decir, la descripción de lo creado-. ¿Cómo captar el divino instante entre ambos, el que más nos importaría conocer, y, en cambio, el que más obstinadamente se nos escapa? Asimismo, el irritante y decepcionante secreto de la música se oculta y parece reírse de nosotros”.<sup>33</sup> Éste es el tipo de estupor que se rastrea con facilidad por todos los rincones de nuestro campo de estudio, insistimos, tanto en la teoría como en la praxis fílmica. Los mismos músicos de cine, en el devenir histórico profesional, no están exentos de esta carencia fundacional, de la incomprensión del carácter fílmico de la música de cine. Comentaba Manuel Vázquez Montalbán sobre la música de cine en la España de los años cincuenta: “Era una época en la que el cine todavía experimentaba lo del subrayado musical. Hay que admitir que a los subrayistas españoles se les iba la mano y consiguieron que hasta las comedias parecieran cine de terror, del pánico que comunicaban al espectador los hundimientos musicales que jalonaban la acción”.<sup>34</sup> Sobre la década siguiente, afirmaba Jesús Franco, músico y director, en sus memorias: “Uno de los dramas de nuestro cine era que la música casi siempre estaba en manos de unos hombres quizá válidos para componer zarzuelas, operetas de Celia Gámez o pasacalles de la tuna, pero que, aparte de haberse quedado en la escuela de mi *maestro* Conrado del Campo, no sabían nada de cine”<sup>35</sup>.

El mundo del cine, en general, no ha mirado con buenos ojos a sus músicos, hasta llegar al punto de desconfiar de su actitud hacia el trabajo. El productor de

---

<sup>33</sup> Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Alpha Decay, Barcelona, 2005, p. 161.

<sup>34</sup> Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Lumen, Barcelona, 1971, p. 40.

<sup>35</sup> Franco, Jesús. *Memorias del tío Jess*. Aguilar, Madrid, 2004, p. 204



Hollywood Irwin Balezon enumeraba, en 1975, toda una lista de argumentos por los que desconfiar de los músicos autónomos como compositores para cine. Según Balezon, los productores:

- Dudan de su lealtad –la de los músicos- a la industria y no creen que comprenda los propósitos y aspiraciones del negocio fílmico.
- Se muestran inseguros sobre su habilidad a la hora de comunicarse con el músico a un nivel de lenguaje común (el viejo síndrome intelectual/ignorante).<sup>36</sup>
- Temen que el compositor de concierto no encaje en el equipo de producción; que su ego o difícil personalidad trastorne la fluida operación de poner música al film; que vaya a atraer la atención de todo el mundo.
- Desconfían de su facultad y deseo de acatar instrucciones explícitas, de que tenga el trabajo hecho rápida y eficientemente y de que sea capaz de escribir una buena música comercial (reconocen también que su récord de ventas en taquilla como escritor de canciones es cero).
- Recelan de que su inexperiencia en el medio cinematográfico cueste retrasos y dinero; de que el resultado sea una sesión de grabación inútil; de que el no saber cómo utilizar el equipo básico mecánico y técnico cause una grave interrupción en el proceso de musicalización de la película.
- Les horroriza que vaya a escribir música ultradisonante que sea inapropiada para el film, que eleve el presupuesto (van a tener que contratar a otro compositor para que les termine el encargo) y que provoque hostilidad en la audiencia.<sup>37</sup>

Es nuestro propósito, intentando aprovechar el reverso de esta situación, posicionarnos en contra de este problema de infabilidad, tanto en la praxis, como en el análisis y el estudio de lo fílmico en cuanto musical, precisamente desde la base de defender la naturaleza fílmica de la música de cine, entendiendo, con Sergei M.

---

<sup>36</sup> Es célebre la anécdota relatada por Ennio Morricone sobre sus rutinas de trabajo y formas de comunicación con Sergio Leone, cuando recuerda al director dándole instrucciones del tipo: “Haz algo como ese tema que hace *tititi*”. En Arcos, op. cit. p. 58.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 44.

Eisenstein, la música, no al servicio de la imagen, sino como la voz interior de esas imágenes.<sup>38</sup> Una sola cosa.

A este respecto, como apuntaremos en el bloque siguiente, los estudiosos no muestran posturas unánimes y, si bien, como insistiremos reiteradamente, predominan las voces que separan claramente música y cine, encontramos incluso autores que, a lo largo de sus escritos sobre el tema, llegan a contradecirse a sí mismos, y estar unas veces de un lado y otras de otro. El francés Michel Chion, uno de los mayores y fundamentales autores sobre el sonido y la música de cine, nos ilustra sobre este tipo de enfrentamientos teóricos en su conocida obra *La Audiovisión*, en un capítulo sobre la situación del sonido en general (más allá de la música) frente a la imagen fílmica: “Esta función de agregado unificador, en la que el sonido desborda temporal y espacialmente los límites de los planos visuales, ha sido criticada por la doctrina que puede llamarse diferencialista, partidaria de que el sonido y la imagen actúen en zonas separadas. Es curioso que esta doctrina olvide criticar la misma decisión previa unificadora cuando se aplica a la imagen misma: aludimos al cuidado por la continuidad visual que preside la fotografía de casi todas las películas, sean mudas o sonoras (incluidas las de Godard, Duras, Syberberg) y que procura, en el nivel de las mediciones, los ajustes de luz y las dominantes del color, hacer de la película un conjunto. Viendo una película constituida por cuatrocientos o quinientos planos, ¿estaríamos dispuestos a percibirla como una sucesión de quinientas unidades perfectamente distintas, como han intentado algunas películas experimentales?”.<sup>39</sup> Nótese que, incluso al referirse a la corriente “no diferencialista” para la cuestión sonido/imagen, el razonamiento comienza hablando del *agregado* unificador que pretende defender. La noción de adición, de elemento extraño a agregar, persigue al sonido en general, y a la música en especial, desde todos los ángulos de los estudios. El mismo autor, en una obra nada especializada en lo sonoro ni en lo musical,<sup>40</sup> nos recuerda que, a diferencia de otros profesionales del mundo cinematográfico, al compositor de la música para el filme se le sigue llamando músico o compositor, a diferencia de, por ejemplo, el escritor de cine, para el que utilizamos la denominación

---

<sup>38</sup> Citado en Lack, Russell, *op. cit.*, p. 61.

<sup>39</sup> Chion, Michel. *La audiovisión*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>40</sup> Chion, Michel. *El cine y sus oficios*. Cátedra, Madrid, 2009, p. 387.

acuñada ex profeso, “guionista”. En el caso de este último, nadie duda de que su aportación es eminentemente fílmica, y no literaria, mientras que la del músico, se trata siempre en términos musicales, no fílmicos. Esta identidad de las palabras es sintomática y significativa del estado de la cuestión del problema del músico de cine. La cuestión no es en absoluto baladí. Nuestro campo, el de los estudios sobre cine, se encuentra, de hecho, frontalmente con ese problema desde la base. Desde la perspectiva metodológica, la música aplicada al cine no se puede, por definición, estudiar independientemente del soporte audiovisual, y sin embargo así lo hacemos en numerosas ocasiones. Los calificativos valorativos sobre músicas compuestas para cine son promulgados en cascada desde multitud de voces, sin hacer una sola mención a su funcionamiento audiovisual, narrativo, expresivo, o estructural en el filme. La música, si es bella, estética e individualmente, colecciona halagos, premios e ingresos de ventas y difusión en soportes no fílmicos. La partitura de Ennio Morricone para el filme *La misión*,<sup>41</sup> de 1986, es elogiada en los siguientes términos en palabras de Heriberto y Sergio Navarro, en su obra sobre música de cine de 2003: “La música de Ennio Morricone para *La misión* cautivó al mundo por la belleza de sus melodías, adquiriendo un protagonismo especial y haciendo que muchos espectadores permanecieran en la sala de proyección durante los créditos finales por el mero hecho de disfrutar de la composición. Se trata de una partitura que ha servido para dar a conocer a mucha gente la música de cine, con una edición discográfica que no solo se ha convertido en cita obligada para todos los aficionados, sino que ha sido adquirida aisladamente por millares de personas no por su valor como banda sonora, sino por el atractivo y la belleza de la música en sí”.<sup>42</sup> La relevancia de la partitura en cuestión es valorada sin ningún tipo de criterio cinematográfico, y, lo que es más inquietante desde el punto de vista de la música de cine, considera que este valor estrictamente musical “ha servido para dar a conocer a mucha gente la música de cine”, tratando este fenómeno, el de la “música de cine”, exactamente como si de un género musical se tratara –como el *blues*, el flamenco, o la cumbia, por ejemplo- y, a su vez, asumiendo una uniformidad o estrato común de cara a su valoración de la etiqueta “música de cine”, en el que

---

<sup>41</sup> *The mission* (Roland Joffé, 1986).

<sup>42</sup> Navarro Arriola, Heriberto y Navarro Arriola, Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2003, p. 330.

ningún elemento cinematográfico es tenido en cuenta para apreciar el trabajo de la composición musical.

Dando un paso más allá en esta problemática, encontramos la importante cuestión del funcionalismo. Como nos recuerda Jaume Radigales, históricamente se dan dos corrientes principales en cuanto a la naturaleza, digamos “aplicada”, de la música de cine: las corrientes *funcionalistas* y las corrientes *esencialistas*.

Las primeras, las *funcionalistas*, entienden la música en el cine como una herramienta puntual, que cumple una serie de funciones concretas, prácticas, y añadidas al aparato fílmico. Esta es la corriente dominante en los estudios y entre los profesionales cinematográficos en todas sus especialidades. Son muchos los autores que han abrazado esta corriente y han desarrollado taxonomías al respecto, entre las que destacan algunas, como la de los cuatro principios de Claudia Gorbman (invisibilidad, continuidad, inaudibilidad y unidad),<sup>43</sup> e incluso las de reputados músicos de cine, quienes han dedicado esfuerzos a clasificar las funciones principales que, a su entender, competen a la música dentro del filme. Es el caso de Aaron Copland, para quien la música debe:

- Crear una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar
- Subrayar refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación
- Servir como una especie de fondo neutro
- Dar un sentido de continuidad
- Sostener la estructura teatral de una escena y redondearla con un sentido de finalidad<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Claudia Gorbman, en *Unheard Melodies* establece unos criterios destilados de los usos musicales del cine clásico, a saber:

1. Invisibilidad del equipo de producción de la música
2. Inaudibilidad de la música
3. La música traduce emociones
4. Narrative cueing. Función semiótica, puntuación
  - a. Demostrativa: partes, estructura
  - b. Connotativa: Caracteriza el tiempo, lugar, la cultura...

Gorbman considera que la música puede crear completamente el sentido de una escena, o de una mirada. Citado en Chion, Michel. *La música en el cine*, op. cit., p. 122.

<sup>44</sup> De Arcos, op. cit., pp 120 y ss.

No deja de ser llamativa la dificultad, o imposibilidad incluso, para encontrar en los escritos especializados, este tipo de clasificaciones aplicadas a las funciones que deben cumplir en un filme las aportaciones de los actores, los directores artísticos, los directores de fotografía, los guionistas, o los propios directores, sin ir más lejos.

Las segundas corrientes teóricas, las que hemos denominado *esencialistas*, entienden la música como un todo en relación a la imagen y viceversa. Hablan de una consustancialidad del cine como arte “musical” en sí mismo. Afines a esta visión, el autor nos señala una serie de nombres de referencia significativos, como son Béla Balázs, Edgar Morin, Gilles Deleuze, o Charles Chaplin.<sup>45</sup> Según Carlos Colón, las principales características comunes en los modelos *esencialistas* son:

- Consustancialidad (o inherencia básica)
- Relación de alquimia
- Reciprocidad (influencia mutua y simbiosis)
- Demarcación (acotación del film como objeto)<sup>46</sup>

La línea *esencialista*, llevada a un extremo, podría desembocar en ideas como la desplegada por Ángel Fernández Santos para revertir el comentario de Robert Bresson sobre su propio filme *Un condenado a muerte se ha escapado*.<sup>47</sup> Afirma Bresson sobre el filme: “es una película bella, pero defectuosa, porque todavía tiene música”, a lo que apostilla Fernández Santos: “Parece un juego a la paradoja, pero no lo es. Lo que en realidad dijo Bresson, como amable reproche a un trabajo suyo, es que su película aún tenía música, cuando toda verdadera película no debe tener música, sino ser música”.<sup>48</sup>

Enfrente, no obviaremos señalarlo, encontramos voces de tanto renombre como la del propio Igor Stravinsky, en cuyo razonamiento, si bien brillantemente resuelto, subyacen a las claras los problemas, ya desde lo lingüístico, para abordar el tema: “Echaré mano del vocabulario de la química para decir que mi ideal es una reacción química en la que un nuevo cuerpo resulta de la combinación de elementos igualmente importantes: la música y el drama. Y esto se opone formalmente a los

---

<sup>45</sup> Radigales, Jaume. *La música en el cine*. UOC, Barcelona, 2008, p. 32.

<sup>46</sup> Rodríguez Fraile, op. cit., p. 43.

<sup>47</sup> *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut* (Robert Bresson, 1956).

<sup>48</sup> Fernández-Santos, Ángel. *La mirada encendida. Escritos sobre cine*. Debate, Barcelona, 2007, p. 137.

métodos del cine, que se limita a sazonar con música un todo ya acabado, y se confiesa incapaz de crear cualquier cosa nueva”.<sup>49</sup> Esta incapacidad que denuncia el célebre compositor permite, sin embargo, en sus propios términos, dejar abierta una puerta a la rectificación, a la creación de esa cosa nueva que echa en falta, y que quizá, cambiando el método del mero “sazonado”, aún tenga posibilidad de ocurrir.

---

<sup>49</sup> Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Siglo XXI, Madrid, 2002, p. 188.

## **2. Estado de la cuestión particular. Nuestro objeto de estudio.**

### **2.1. El olvido y/o la desconsideración del componente musical en los estudios sobre la obra de Víctor Erice**

Tras la revisión exhaustiva de la obra escrita sobre Víctor Erice, que es extensa y prolija, encontramos un vacío muy notable en la bibliografía, en lo referente al componente musical. Un vacío que se evidencia con la aportación de algunos datos, a modo de muestra, tanto de orden cualitativo como puramente cuantitativo.

En la obra nodriza en español sobre el autor, el libro de Carmen Arocena publicado en Cátedra en 1996,<sup>50</sup> la autora dedica cincuenta y ocho páginas al análisis de *El sol del membrillo*, obra que cuenta con catorce piezas musicales, dispuestas en el filme en diversas naturalezas y sentidos fílmicos. No hay ni una sola página dedicada a ellas.

Tras el trigésimo aniversario de *El espíritu de la colmena*, Ediciones Internacionales Universitarias publica, en 2006, un monográfico a cargo de Jorge Latorre.<sup>51</sup> A lo largo de sus trescientas ochenta páginas, los capítulos dedicados al aporte musical en esta obra, en la que podemos encontrar hasta treinta y cinco piezas musicales independientes a lo largo de su metraje, ocupan, incluyendo una serie de comentarios sobre el minimalismo sonoro no musical, y otra sobre el trabajo del célebre compositor Luis de Pablo, un total de menos de seis páginas.

Yendo hacia consideraciones más concretas y de tipo más cualitativo, podemos fijarnos en el análisis, por ejemplo, en esta misma película, del tema popular infantil *Vamos a contar mentiras*. El tema sufre una sustancial variación en el arreglo musical realizado para su segunda aparición en el filme, con el que instrumentación, tempo e interpretación, son variados por Luis de Pablo. Esta variante actúa en un momento crucial de la experiencia de Ana en el filme, su primera visita en solitario al establo

---

<sup>50</sup> Arocena, Carmen. *Víctor Erice*. Cátedra. Madrid, 1996.

<sup>51</sup> Latorre, Jorge. *Tres décadas de El espíritu de la colmena (Víctor Erice)*. Madrid, Ediciones internacionales universitarias, 2006.

abandonado donde encontrará al fugitivo. Latorre entiende por toda función de la variación musical el servir “para dar suspense”.<sup>52</sup>

En otro punto de la misma película, a la que el autor dedica un extenso análisis, este entiende que aparece una “música neutra”.<sup>53</sup> En otro momento, el autor considera que “la música sirve como fondo sonoro a la contemplación de las fotos”. Se trata del *Zorongo gitano*, obra de Federico García Lorca, llena de significado histórico, psicológico y sentimental para los personajes, pero que, además, tiene su propio desarrollo dentro del film, a través de las interpretaciones, marcadamente expresivas en clave dramática de contrapunto, que Teresa hace de ella al piano. Julio Pérez Perucha, por ejemplo, califica esa pieza en cuestión como “la música gitana-erótica-republicana”.<sup>54</sup> Son decenas de ejemplos concretos en que la pobreza, desgana o desinterés analítico se hacen patentes.

La ausencia, e incluso la extravagancia, del análisis sobre lo musical en la obra de Erice tiene un ejemplo paradigmático en la obra de José Luis Castrillón e Ignacio Martín Jiménez, *El cine de Víctor Erice*.<sup>55</sup> Se trata de un detallado análisis textual de los dos largometrajes de ficción de Erice, en los que, a lo largo de sus trescientas cincuenta páginas, el valor de la expresión musical es pasado completamente por alto, en contraste con su empeño por encontrar significados de corte psicoanalítico a través de lecturas de dudoso rigor, como la que asevera que Agustín, en el final de la secuencia del Gran Hotel en *El sur*, es mostrado “esquinado” en el encuadre, precisamente tras haberle dado su hija “esquinazo” al dejarle allí solo. El texto, por otra parte, dedica, por ejemplo, siete páginas completas, al análisis de la escena de *El sur* en la que Estrella y Agustín bailan el pasodoble *En er mundo*. No encontramos ni una sola mención a ningún valor, ni expresivo ni de ningún tipo, de la pieza musical que rige la escena.

Se suceden los textos, los autores, y se ahonda en la prolijidad del análisis, pero la referencia a lo musical se sigue esquivando fehacientemente. Habla Santos Zunzunegui, refiriéndose a las primeras escenas de *El espíritu de la colmena*, de una

---

<sup>52</sup> Latorre, op. cit., p. 241.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Pérez Perucha, Julio (Ed.) *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2005, p. 259.

<sup>55</sup> Castrillón, J. L. y Martín Jiménez, Ignacio. *El cine de Víctor Erice*. Caja España, Madrid, 2000.



tarea de desreferencialización que el film emprende, destinada a su juicio a reforzar la dimensión abstracta del relato emprendido.<sup>56</sup> Para llevar a cabo ese trabajo de desreferencialización -y abstracción-, es necesario, según el autor, desplegar paralelamente en el film, un terreno de construcción de su propia “referencialización interna”.<sup>57</sup> Para ello, lo que teje –de manera “prodigiosa”, según el autor- es una “tupida tapicería de reenvíos expresivos que contribuyen a soldar los distintos niveles del relato”. Habla de abundantes figuras binarias, que pueden rastrearse a lo largo del film, como por ejemplo el pozo junto al corral/ el río del encuentro final, binomio acuático que, a nuestro juicio, resulta algo forzado, junto a una buena decena de ejemplos, en ninguno de los cuales aparece elemento musical alguno. En las coordenadas establecidas por el propio Zunzunegui, llama la atención, aún sin estar centrando la atención en las piezas musicales, que no sea ni tan siquiera mencionado el binomio establecido entre las dos versiones ya referidas de *Vamos a contar mentiras*, arregladas y dotadas de significación y articulación en el relato fílmico, de la manera que detallaremos más adelante en este estudio.

Sirvan estos diferentes ejemplos, por tanto, como ilustración significativa de la situación de desamparo a la que los estudios han relegado mayoritariamente a la música en la obra objeto de estudio.

## **2.2. Marco teórico. Principales referencias**

Frente a este estado de las cosas, y en la línea de enmarcar adecuadamente nuestro trabajo en el campo de la teoría cinematográfica, aportamos un breve corpus referencial de planteamientos teóricos de autores, sobre las que se sustenta parte de nuestro estudio. Algunas de estas referencias podrán parecer unidas a cuestiones muy concretas de determinadas películas, pero si las incluimos en esta selección –y teniendo siempre en cuenta que no existe ninguna obra que interprete de manera general la música en el cine de Erice- es con un criterio de proyección de los

---

<sup>56</sup> Zunzunegui, Santos. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra, Madrid, 1994. p. 51.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 55.

postulados de los autores citados sobre las formas de pensar la música por parte de cineasta objeto de estudio, más allá de los ejemplos concretos.

No existe, como decimos, ninguna obra monográfica sobre la música en la obra de Víctor Erice. En cuanto a artículos, ensayos en publicaciones académicas, u otro tipo de estudios breves en compilaciones sobre el autor y/o su obra, encontramos algunos, muy pocos, trabajos referidos al sonido en general en la obra del cineasta en cuestión, pero prácticamente ninguno referido en exclusiva al elemento musical, con mínimas excepciones. Citaremos los poquísimos casos encontrados que consideramos dignos de reseña. En primer y principal lugar, el más reciente de ellos. Se trata del artículo aparecido en el nº 31 de la revista *Secuencias*,<sup>58</sup> firmado por Linda C. Ehrlich y Celia Martínez, y en el cual, bajo el título *Las canciones de Erice. La naturaleza como música/ La música como naturaleza*, las autoras llevan a cabo un minucioso desglose de las piezas musicales que, respondiendo al formato de canción, aparecen a lo largo de la filmografía del cineasta, enfrentando las apariciones más significativas de estas, con la utilización, por parte del director, de elementos sonoros procedentes de la naturaleza. Este trabajo, cuyo cuerpo de texto arranca con la afirmación “Hay más música en las películas de Víctor Erice de lo que generalmente se cree”,<sup>59</sup> se constituye como obligada referencia en nuestro campo y objeto de estudio. Porque, si bien las autoras parten de un enfoque funcionalista del componente musical que a nosotros, como ya hemos explicado, nos resulta insuficiente, al mismo tiempo rebaten, de entrada, a los *gurús* del funcionalismo –en concreto a Claudia Gorbman- reivindicando las canciones en la obra objeto de estudio como elementos narrativos integrados en la estructura fílmica, y dotados de la capacidad de “revelar otra dimensión”.<sup>60</sup> En concreto, atribuyen, en general, a las canciones en la obra de Erice, la capacidad de generar transiciones espaciotemporales en el relato, y de mantener una íntima conexión entre “la historia y el sueño” recogiendo (el entrecomillado es utilizado de esta forma por las

---

<sup>58</sup> Ehrlich, Linda C. y Martínez García, Celia. “Las canciones de Erice. La naturaleza como música/ La música como naturaleza”. *Secuencias*, nº 31, 2010, pp. 1-29.

<sup>59</sup> Ehrlich y Martínez, op. cit., p. 8.

<sup>60</sup> *Ibíd.*

autoras) la expresión que el propio Erice ha venido utilizando desde sus tiempos de crítico cinematográfico en los años sesenta.<sup>61</sup>

En segundo lugar, un texto más antiguo -de 1989- y que analiza explícitamente el papel de la música exclusivamente en *El espíritu de la colmena*. Se trata de la comunicación firmada por Bernard Gille para el coloquio sobre esta película llevado a cabo en la universidad de Bourgogne titulado *La musique au seuil du silence* (“La música en el umbral del silencio”).<sup>62</sup> En este texto, el autor, por un lado lleva a cabo una deconstrucción instrumental, tímbrica y modal de los dos grandes temas principales del film y de sus variaciones, y por otro lado pero de forma simultánea, propone una serie de simbolismos, significaciones y funciones tanto ambientales como dramáticas y escénicas que las piezas musicales, a su juicio, aportan en sus apariciones a lo largo del filme. Las conclusiones del texto, dejando casi de lado su inicial intención de predisposición al silencio, remarcan la eficacia de cierta metafísica de la música que pretendería transmitirnos mensajes desde un doble mundo. Uno íntimo, interior, sobre otro, aún más oculto, “el del más allá”.<sup>63</sup>

Por último, José Saborit es casi el único autor -junto al mencionado Bernard Gille en el caso de *El espíritu de la colmena*- que se detiene, en un film de Erice, para comentar, pieza por pieza, la música realizada por el compositor para el filme. Lo hace sobre los seis fragmentos de música extradiegética compuestos por Pascal Gaigne que aparecen en *El sol del membrillo*. El análisis tiene el interés de imbricar, desde la descripción instrumental y formal de cada pieza, su papel dramático en cada secuencia, atisbando también posibles funciones narrativas. Limitado a lo extradiegético, el autor concluye su análisis considerando que “en general, puede decirse que la intervención de la música en *El sol del membrillo* es reticente pero

---

<sup>61</sup> En concreto, se refieren al artículo-ensayo publicado en *Nuestro Cine* (nº 26, enero 1964) sobre *El gatopardo* de Luchino Visconti, cuyo título era directamente “El gatopardo: Entre la historia y el sueño (Visconti y El gatopardo)”. Con el paso de los años, como veremos a lo largo de estas páginas, Erice volvió sobre este concepto redefiniéndolo adecuadamente hacia el que hoy viene utilizando con más frecuencia, e incluso como definición del propio cine: *Memoria y sueño*.

<sup>62</sup> Gille, Bernard. *La musique au seuil du silence*. Université de Paris IV-Sorbone. Centre d'Études et de Recherches Hispaniques de XXe Siècle. Université de Bourgogne. Collection “Critiques et Documents”. (Texte remanié pour la publication d'une communication faite au “Colloque sur *El Espíritu de la colmena*”, Dijon, 16/11/1989.) Voir et lire Víctor Erice. *L'Ésprit de la ruche*.

<sup>63</sup> *Ibíd*, p. 85.

honda, breve pero intensa, adecuada al tono de las secuencias que acompaña, enfatizándolas. La música se estira como un anhelo, araña el tiempo que se escapa, se desgarras aspirando a detenerlo con su ritmo”.<sup>64</sup>

Donde resulta mucho más fácil encontrar gran cantidad de referencias teóricas y analíticas sobre la obra de Erice es en el ámbito de su relación con la pintura. Rafael Cerrato, en busca de la “pictorización” de la obra del director a estudio, propone un modelo de poética en su cine basado –en correlación con los pintores en los que encuentra sus referencias-<sup>65</sup> en el vacío y la repetición. Pero en la misma obra destaca el autor la utilización de “el silencio y su visión infantil de los adultos como seres desprovistos radicalmente de sus más elementales modos de expresión”.<sup>66</sup> Al parecer, inconscientemente, el autor está configurando los elementos de la partitura musical al nivel más sustancial: silencios entre repeticiones, que aportan sentido al nivel de la experiencia. Afirma Alain Bergala, en uno de sus textos al hilo de la exposición conjunta *Erice-Kiarostami: correspondencias*, que ambos autores son “maestros en el arte de la repetición musical de motivos, y así se reúnen el uno al otro en una postulación serial de su arte”.<sup>67</sup> Discrepando en la forma exacta, pero coincidiendo plenamente en el carácter musical del uso de la variación/repetición, Alain Bergala nos aporta sobre los mismos dos directores: “Prefieren lo tabular a lo lineal, y permitir al espectador la libertad de disfrutar las variaciones musicales a su propia manera, mejor que alejarle en un precipitado vuelo del que solo puede ser sujeto pasivo”,<sup>68</sup> asemejando las “variaciones musicales” a la elaboración imaginaria del film por parte del espectador.

Cercanos a esta línea de lectura, una serie de autores encuentran con facilidad una musicalidad global, intangible, en las películas de Erice, que suelen relacionar con lo lírico, lo afectivo<sup>69</sup> y lo poético. Por ejemplo, Juan Miguel Company, en *El silencio y el mito* (1973), afirma: “y qué extraordinaria sutileza la de Erice al ordenar su película casi

---

<sup>64</sup> Saborit, *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*. Nau Llibres Octaedro, Valencia, 2003, p. 98-99.

<sup>65</sup> Cerrato se refiere a Johannes Vermeer, Edgard Hopper, Antonio López y Diego Velázquez.

<sup>66</sup> Cerrato, op. cit., p. 46.

<sup>67</sup> Bergala, Alain y Balló, Jordi (dir.). *Erice-Kiarostami: correspondencias*. CCCB y La Casa Encendida, Barcelona, 2006, p. 287.

<sup>68</sup> En Bergala y Balló (dir.). *Erice-Kiarostami: correspondencias*, op.cit., p. 16.

<sup>69</sup> Jakobson considera que, de entre todas las funciones del lenguaje, la función emotiva es la de mayor presencia e importancia en el cine de Erice. Arocena, op. cit., p. 171.

como una partitura musical donde los intervalos<sup>70</sup> adquieren la misma importancia que las notas”.<sup>71</sup>

Julio Pérez Perucha opina, sobre *El espíritu de la colmena*, que “los sintagmas del film de Erice se organizan según un ritmo musical y una iconografía plástica, produciendo una escritura de resistencia en primer término, y de reivindicación en segundo término”.<sup>72</sup>

En el caso de *El espíritu de la colmena*, de largo el film sobre el que más se ha escrito de entre los dirigidos por Víctor Erice, es quizá en las fechas inmediatamente subsiguientes a su estreno en 1973, cuando, de la mano de la crítica especializada, se tuvo más en cuenta el componente musical de la película. César Santos Fontenla escribía, con motivo de dicho estreno en el Festival de Cine de San Sebastián el 19 de septiembre de 1973: “la película indica el refugio del mito del cine, posee una estructura visual, lírica y musical al margen de la narrativa cinematográfica [...] el film es, en la sucesión de sus imágenes, en el discurso de su tiempo insólito, como una estructuradísima pieza de música barroca”.<sup>73</sup>

Efectivamente, sobre el primer largometraje de Víctor Erice se sitúan la mayor parte de obras y estudio de referencia que aparecerán en este trabajo. En concreto, dos de ellas: en primer lugar, y coordinado por Julio Pérez Perucha, la publicación de las actas del seminario organizado por el Instituto Valenciano de Cinematografía (IVAC)<sup>74</sup> en mayo de 2004 con motivo de las tres décadas transcurridas tras el estreno del filme. Con la misma efeméride en el horizonte, Jorge Latorre publicó dos años después, en 2006, un monográfico sobre el mismo filme, *El espíritu de la colmena*. Ambas obras, debido al exhaustivo nivel de análisis, contextualización e información técnica que recogen sobre el cineasta, sus rutinas profesionales e ideas alrededor del cine y la creación fílmica, constituyen nichos de referencias constantes para nuestro estudio.

---

<sup>70</sup> Un intervalo es la distancia en altura tonal entre una nota superior y otra inferior. Randel, D., op. cit., p. 540.

<sup>71</sup> Citado en Pena, Jaime. *El espíritu de la colmena*. Paidós. Barcelona, 2004.

<sup>72</sup> Pérez Perucha (Ed.), op. cit., p. 292.

<sup>73</sup> *Informaciones de las artes y las letras*, 20/09/1973.

<sup>74</sup> El monográfico está editado por el propio IVAC. El seminario también incluía en su organización la colaboración de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC), y de la Fundación para la Investigación del Audiovisual (FIA).

En la misma línea de referencia fundamental, pero en este caso desde una aproximación mucho más amplia y rica, tanto en lo que respecta a los enfoques, películas y temas tratados alrededor de la obra y figura de Víctor Erice, como en lo tocante a la cantidad y diversidad de autores implicados, recurriremos frecuentemente al volumen coordinado por Linda C. Ehrlich en 2007 *The cinema of Víctor Erice. An open window*.<sup>75</sup>

De manera más concreta, determinados ítems de este trabajo serán recorridos a través de guías de contraste con obras puntuales, no estrictamente del ámbito de los estudios cinematográficos o referentes a la obra de Víctor Erice. Es el caso de Vladimir Jankélévitch y su obra *La música y lo inefable*,<sup>76</sup> que tomaremos como referencia principal para transitar parte del capítulo “III.3. Elementos formales musicales en la obra de Víctor Erice”.

En el capítulo “II.1.2. La música popular y el cine de Víctor Erice”, serán dos obras ajenas a los estudios sobre cine o cine y música las que guiarán nuestra investigación aplicada: por un lado, *Crónica sentimental de España*, la obra del escritor y periodista Manuel Vázquez Montalbán de 1971,<sup>77</sup> y, por otro lado, la exhaustiva investigación sobre la música popular española y sus trasuntos históricos que el músico y filósofo Santiago Auserón lleva a cabo en *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*.<sup>78</sup>

En cuanto a los estudios generales sobre música y cine, los autores cuyos trabajos nos serán de mayor apoyo para desplegar nuestra propuesta serán Michel Chion, en especial desde su obra *La música en el cine*,<sup>79</sup> y Russell Lack, a través de su obra de 1999 y título análogo al de la del autor francés.<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> Ehrlich, Linda C. *The cinema of Víctor Erice. An open window*. Scarecrow Press Inc., Lanza (Maryland). 2007.

<sup>76</sup> Jankélévitch, op. cit.

<sup>77</sup> Vázquez Montalbán, op. cit.

<sup>78</sup> Auserón, Santiago. *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*. Península, Barcelona, 2012.

<sup>79</sup> Chion, op. cit.

<sup>80</sup> Lack, op. cit.

Siguiendo ideas derivadas de los estudios sobre el cine musical de Michel Chion y Jane Feuer,<sup>81</sup> tomaremos como factor contrastado de cara a nuestro sustrato teórico, cierta capacidad de la música para, en las coordenadas fílmicas, generar imágenes, no necesariamente dentro de los géneros del cine musical. Actuando, bien como detonantes, en el proceso creativo de los cineastas, a la manera, por ejemplo, de Ingmar Bergman, cuyo film de 1957, *El séptimo sello*, nace directamente de *Carmina Burana*, la cantata de 1936 de Carl Orff,<sup>82</sup> o bien como organizadoras y conductoras de las estrategias narrativas y de puesta en escena, como en el caso, por ejemplo, de las estrategias implementadas por Sergei. M. Eisenstein en su colaboración con S. Prokofiev. Según el músico, Eisenstein y él se turnaban, secuencia a secuencia, para establecer, desde la música o desde la imagen, los parámetros que debían guiar, narrativamente, cada parte del film en su construcción.<sup>83</sup>

También destacaremos en este punto algunas de las principales referencias sobre la aportación de algunos de los compositores musicales implicados en las obras objeto de estudio, fundamentalmente Luis de Pablo. Robert J. Miles, en su estudio sobre *El espíritu de la colmena*, destaca del trabajo del compositor: “Las intrincadas, líricas piezas compuestas para *El espíritu...*, como en otros filmes producidos por Querejeta, son instantáneamente reconocibles por su evocativa pseudo-simplicidad”.<sup>84</sup> Julio Pérez Perucha opina al respecto, que “la composición musical de Luis de Pablo apoya perfectamente el carácter cuasi onírico atemporal de la narración, con la interpretación al piano de una melodía seriada mientras suena el tema principal con la flauta, variación de la canción popular *Vamos a contar mentiras*. El carácter hipnótico de la música se podría poner en paralelismo con los créditos de Saul Bass en *De entre*

---

<sup>81</sup> En las obras de Michel Chion *La música y el cine*, op. cit., *La audiovisión*, op.cit., y *El sonido. Música, cine, literatura...* Paidós, Barcelona, 1999. Por parte de Jane Feuer, seguiremos ideas extraídas de su obra *El musical de Hollywood*. Verdoux, Madrid, 1992.

<sup>82</sup> Chion, *La música y el cine*, p. 313.

<sup>83</sup> Prokofiev hace estas declaraciones refiriéndose a su colaboración en *Alexánder Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, 1938) e *Iván el terrible* (*Ivan Groznyy*, 1945). Robertson, Robert. *Eisenstein on the audiovisual. The montage of music, image and sound in cinema*. Tauris Academic Studies, Nueva York, 2009, p. 75.

<sup>84</sup> “The intricate, lyrical pieces composed for *El espíritu...*, like that in other Querejeta-produced films, are instantly recognizable for they evocative pseudo-simplicity”. Miles, Robert J. “V́ctor Erice as Fugitive”. *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIV, Number 1, 2007, p. 71.

*los muertos*<sup>85</sup> de Alfred Hitchcock, con la hipnótica banda sonora de Bernard Hermann y las cintas de Moebius en la banda de imagen”.<sup>86</sup> Carmen Arocena encuentra, siguiendo a Ramón Carmona<sup>87</sup> y al hilo de este mismo film, que «la utilidad fundamental de la música es la de “ser una máquina para tratar la relación espacio/tiempo”. El cambio de la relación de Ana con el espacio viene dado por la música [...] Cuando el pozo responde a Ana con la huella, comienza a sonar el tema musical que estará presente en las escenas de invocación».<sup>88</sup>

También queremos aportar las referencias, en este caso prácticamente insólitas, en las que la utilización del elemento musical ha sido negativamente valorada por los especialistas. En este sentido, Jaime Pena se manifiesta de la siguiente manera sobre la partitura musical de *El espíritu de la colmena*: “una música demasiado redundante para una película que reclama a gritos los silencios y los sonidos del viento en los páramos castellanos”,<sup>89</sup> si bien el autor achaca este defecto que encuentra a la larga sombra de Elías Querejeta proyectándose sobre las formas del film.

Sobre esta misma partitura y compositor, y revocando el juicio de Pena, comenta Ehrlich: “Aunque *El espíritu...* es casi opresivamente silenciosa, tiene más música extradiegética que el resto de las películas de Erice. La partitura de Luis de Pablo funciona dentro de la lógica de *leitmotives* para los diferentes personajes y situaciones [...] Esta música no borra el penetrante sentimiento de pesado silencio. Por un lado, los temas más ligeros son breves (llegada al colegio); por otro, los más persistentes (ligados a Ana) están llenos de suspensiones y ritmos irregulares que forman parte del intento experimental (afín a Luis de Pablo) por incluir silencio a la pieza musical”.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958).

<sup>86</sup> Pérez Perucha, op. cit., p. 41.

<sup>87</sup> Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra, Madrid, 1996.

<sup>88</sup> Arocena, op. cit., p. 130.

<sup>89</sup> Pena, Jaime, en Pérez Perucha, op. cit., p. 394.

<sup>90</sup> Ehrlich, op. cit., p. 251.



### 3. Consideraciones metodológicas, hipótesis y objetivos

*El cine es un lugar en el que la música, sea realizada a propósito para el filme o tomada de una fuente preexistente, se transforma, desempeñando su papel dentro de un conjunto. Por ello, nuestra originalidad estriba en conceder un lugar más importante que de costumbre a aquellos que, en muchos casos, son los responsables de este conjunto, si es que no son sus artifices completos: los directores.*

*Michel Chion*

Antes de enumerar objetivos y propuestas metodológicas, convenimos interesante intentar establecer, tanto el punto de vista desde el que abordaremos el problema de la creación fílmica, como las bases teóricas en las que fundamentamos nuestras razones para el establecimiento de este punto de vista.

Así, siguiendo la cita de Chion con la que abrimos este capítulo, podemos decir que, efectivamente, la consideración del punto de vista del director como constructor de las relaciones entre la música y el resto de elementos del aparato fílmico es un criterio fundamental para esta investigación. Parece hablar al hilo de nuestras palabras Sergei M. Eisenstein, cuando instaura que “para dominar este método es necesario desarrollar en uno mismo una percepción nueva: la capacidad de reducir a un denominador común las impresiones visuales y sonoras”.<sup>91</sup> Evidentemente, no se refería el cineasta soviético a la metodología aquí propuesta, pero, más allá de coincidir con ella en su visión integradora de lo visual y lo sonoro, queremos llamar la atención sobre el necesario reclamo a la novedad del enfoque. A la necesidad de cambio en la perspectiva dominante del análisis. Esta circunstancia, unida a la

---

<sup>91</sup> Robertson, op. cit., p. 175.

consideración anterior, dibuja con facilidad un ideal de aproximación que ya esgrimía en su estudio sobre la psicología y la estética del cine Jean Mitry: “Habría que ser al mismo tiempo compositor y cineasta”.<sup>92</sup> Pero no solamente para abordar la realización del estudio aquí presente, sino para comprender, de manera óptima, la capacidad estética total del cine. Siegfried Kracauer nos revela que ciertos experimentos han demostrado que una luz parece brillar con mayor intensidad cuando se hace sonar un timbre.<sup>93</sup> Todo lo que se deriva de ese fenómeno tendrá un valor extremadamente significativo para la lógica que esta propuesta contiene. El teórico alemán nos recuerda que, históricamente, la música se agrega (al cine mudo) para atraer al espectador al centro mismo de las imágenes mudas, y hacerle experimentar su vida fotográfica. Su función es eliminar la necesidad de sonido, no satisfacerla. La música afirma y legitima el silencio, en lugar de ponerle fin, y culmina su contenido cuando no se oye en absoluto, pero adapta nuestros sentidos tan completamente a las formas fílmicas que éstas nos impresionan como entidades autónomas.<sup>94</sup> Por tanto, no podemos permitir esperar del músico autónomo, no cineasta, la comprensión de estos fenómenos para dotar a su trabajo del sentido y las características que la obra reclama. Será, inevitable y necesariamente, el director del filme quien tendrá las claves para operar el funcionamiento de la música en la obra.

Hoy día, como nos apunta Russell Lack, “con ciertas combinaciones de tecnología musical, el compositor ni siquiera necesita ser un instrumentista competente, y de aquí tal vez la creciente participación de los directores en la creación de las texturas musicales de su película”. Según el autor, se da en los últimos años una tendencia hacia la simplicidad en la idea musical y hacia la creación “más de una atmósfera que de una obra musical”.<sup>95</sup> Esto bien puede ser así en algunos casos, y si bien no es el que nos ocupa, también nos da una visión más sobre el papel que el director debe asumir frente a la música de su obra.

El encantamiento, siguiendo a Jankélévitch, es el poder especial de la música. Según el autor francés, la música es capaz de inyectar la naturaleza fílmica a la realidad

---

<sup>92</sup> Mitry, op. cit., p. 184

<sup>93</sup> Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós, Barcelona, 2001, p. 178.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 179.

<sup>95</sup> De Arcos, op. cit., p. 206.

visual. En sus propias palabras: “la coexistencia visual se diluye en difluencia musical. El hombre estaba suspendido sobre el mundo y lo contemplaba como si fuera un fresco, pero ahora está inmerso en él y deja que suceda un devenir que lo arrastra. El fresco, hasta entonces orden espacial de coexistencia, comienza a discurrir como una película”.<sup>96</sup>

Para tratar desde este punto de vista la vital cuestión de la coexistencia de formas visuales y sonoras en el fenómeno fílmico, el concepto que manejaremos, estableciendo consonancia con el lenguaje fáctico de Erice, es el de “plano”. El director reflexiona así sobre la validación de este concepto como elemento constitutivo de la consciencia del cine:<sup>97</sup> “Cuando era joven creía en la belleza de la imagen, pero hoy creo, sobre todo, en la justedad del plano. Porque el cine –esta es una de las lecciones que he aprendido- no es una cuestión de imágenes, sino de planos. La belleza de un plano, su justificación, su acierto, es algo muy distinto a la belleza de una imagen”.<sup>98</sup> La noción de plano se constituye así en una base, tanto conceptual, como práctica, como incluso lingüística, desde la que partimos en nuestro análisis. Práctica en el sentido fáctico de la praxis del cineasta en busca de sus herramientas y su lenguaje. En este sentido, Erice está siguiendo manifiestamente la escuela de Robert Bresson, quien deducía en sus notas sobre el cinematógrafo la necesidad de crear, no imágenes bellas, sino imágenes necesarias.<sup>99</sup> *Imagen y sonido* serán por tanto nociones parciales, que actuarán en el análisis de manera incompleta o insuficiente en cuanto a la noción de lo plenamente fílmico.

Lógicamente, esta visión sobre el papel de la música en el cine, y sobre la responsabilidad del director en su construcción, se adscribe, en primer lugar, al caso en estudio concreto, pero enmarcado en cierta medida en un campo teórico que sería el del cine de autor. Tipología esta muy general, y, en cierta medida cuestionable, y que a continuación intentaremos centrar en nuestra perspectiva para aportar tierra bajo nuestros pies en la medida adecuada para las coordenadas de nuestro caso. Ello lo

---

<sup>96</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 152.

<sup>97</sup> Víctor Erice en Arocena, op. cit., p. 318.

<sup>98</sup> Cerrato, op. cit., p. 105.

<sup>99</sup> Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ardora, Madrid, 2007, p. 72. Erice ha citado así a Robert Bresson en numerosas ocasiones. Una de las más recientes en el Seminario *Cine y Pintura*. Rosebud Talleres de cine. Madrid, 25 al 28 de mayo de 2015.

haremos sin perder de vista nuestro tema y aportando las bases teóricas, consideradas en adelante en relación al elemento musical.

Es bien conocido el fenómeno del concreto surgimiento de la denominada “política de autor”, acaecido a finales de los cincuenta en Francia desde las páginas de *Cahiers du cinéma*, impulsado por las plumas primero, y los filmes después, de François Truffaut, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, etc. En España, diversos autores sitúan en los años inmediatamente posteriores a esta eclosión, y como respuesta a su tremendo impacto, el surgimiento nominativo del cine de autor en España,<sup>100</sup> alrededor de una serie de revistas (*Nuestro Cine*, *Objetivo* y *Film Ideal*), al albur del denominado *Nuevo Cine Español*, pero también como herramienta, no solo de libertad creativa, sino de estrategia y lucha política. De hecho, Marvin D’Lugo y Paul Julian Smith apuntan la cuestión de lo nacional en el autorismo, y hallan en el caso español un vínculo indisoluble entre ambos términos, convirtiéndose el autorismo en sinónimo de antifranquismo, y constituyendo por tanto un factor diferencial que separará a los autores españoles del resto de los europeos.<sup>101</sup> Dentro de esas coordenadas particulares, el caso de Erice se erige ante los autores como paradigmático, a todos los niveles, a la hora de encontrar un representante perfecto que encarne al autor fílmico en la España de la década de los pasados sesenta y cuya caracterización como autor por antonomasia ha trascendido en el tiempo hasta la actualidad: “Erice no tiene rival a la hora de asumir el papel quintaesencial del autor en el cine español. Aquí el autorismo debe ser entendido en su sentido más tradicional, relativo a cineastas con un estilo unívocamente personal y unas temáticas que se sostienen largamente en el tiempo y cuya praxis se identifica con las más prestigiosas formas del cine”.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Sería, en esta lógica taxonómica, del todo imposible considerar a un cineasta como Luis Buñuel, cuya carrera comienza, con algunas de sus obras más personales, a finales de los años 20, como cineasta “no autor”. Más allá de este caso evidente, cineastas como Florián Rey, Benito Perojo, Edgar Neville, José Antonio Nieves Conde, Manuel Mur Oti o Lorenzo Llobet Gracia, anteriores a la época de la eclosión de la política de autores, han sido fuertemente reivindicados como tales. D’Lugo, Martin y Smith, Paul Julian. “Auteurism and the Construction of the Canon”, en Labanyi, J. y Pavlović, T. (Eds.). *A Companion to Spanish Cinema*. Blackwell Publishing Ltd. Chichester, West Sussex, 2013, pp. 113-151.

<sup>101</sup> D’Lugo, Martin y Smith, Paul Julian, op. cit., pp. 113-151.

<sup>102</sup> “Erice has no rival for the rol of quintessential auteur in Spanish cinema. Here auteurism is to be understood in its most traditional sense as denoting filmmakers with a uniquely personal style and thematics that are sustained over a lengthy period of time and whose practice is identified with the most prestigious forms of art cinema”. *Ibíd.*, p. 136.

Observando los terrenos de conexión teórica con las implicaciones musicales, podemos partir de la consideración del cine de autor que Gilles Deleuze sitúa en los años cincuenta del siglo pasado, cuando el cine pasa, de ser el arte del movimiento, a ser el arte del tiempo.<sup>103</sup> Las implicaciones musicales que de esta idea se derivan son incuestionables y evidentes. Además, Russell Lack comprende que este paso que da el cine conlleva la formación de nuevos tipos de conocimiento.<sup>104</sup> El concepto de innovación en el enfoque que reclamábamos se conecta además aquí, con la concepción fundamental que nuestro cineasta a estudio propondrá del fenómeno cinematográfico: la generación de conocimiento. Siguiendo los preceptos de Deleuze, Lack señala que, cerrando nuestro círculo de intereses, en este tipo de cine, el cine de autor, arte del tiempo que ha de generar nuevos tipos de conocimiento, la música estará llamada a jugar un papel crucial “como piloto de unos sentimientos desposeídos de cuerpo, de biografía”.<sup>105</sup> Si se ha superado la noción espacial de movimiento, la acción, como constructora exclusiva del drama, necesita de nuevos aliados en esa misión. Según los autores, la música toma esa responsabilidad en este tipo de cine. Ahora cobran protagonismo factores como la longitud del tiempo que puede soportar un plano, la presión sobre el sujeto filmado, que está siendo “descrito”, siendo “leído”, subordinando –en los movimientos de cámara- la descripción de un espacio a las funciones del pensamiento. La puesta en escena y la narración como constructoras de pensamiento, a través de la estructura temporal del filme, diseñada desde el plano. Andrei Tarkovsky señala que “es este sentimiento de paso del tiempo en el interior del plano, más que los trucos de montaje que permiten al personaje atravesar el mundo en un segundo, lo que mayor parecido tiene con la música (...) El ritmo viene determinado no por la longitud de las piezas editadas, sino por la presión del tiempo que corre a su través”.<sup>106</sup> Russell Lack complementa la reflexión del cineasta ruso considerando que la manipulación de diferentes “presiones” rítmicas es el aspecto más básico de la composición musical, y concluye con la idea de que la música sugiere la

---

<sup>103</sup> Deleuze, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Paidós, Barcelona, 1987.

<sup>104</sup> Lack, op. cit., p. 358.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 360.

<sup>106</sup> Tarkovsky, Andrei. *Esculpir el tiempo*. Rialp, Madrid, 2002, pp. 142-43.

sensación no lineal de duración que subraya nuestra experiencia, y que esa duración no lineal es la materia prima de Tarkovsky para esculpir el tiempo a través del cine.<sup>107</sup>

Gilles Deleuze entiende que el cine es la consciencia por excelencia, personificada a través del estilo de composición único de unos pocos directores-autores, cuyo “sello” es tan distintivo, que sería más correcto compararles no solo con pintores, músicos y arquitectos, sino incluso con pensadores: “los conceptos del cine no vienen dados en el cine... el cine en sí constituye un nuevo uso de imágenes y signos cuya teoría como práctica conceptual ha de producirla la filosofía”.<sup>108</sup> En esta línea, Lack considera que las películas de ciertos cineastas-autores –cita a Andréi Tarkovsky y a Yasujirô Ozu- se aproximan más a tomas directas de la consciencia de otro, con lo que las películas se convierten en sí en entidades ontológicas.<sup>109</sup> De la reflexión seguida al hilo de la interpretación que Lack hace de Deleuze, parece establecerse una relación clara entre el cine realizado en determinadas coordenadas de lo que hemos dado en establecer como “cine de autor”, y la formación de nuevos tipos de conocimiento, así como el papel de capital relevancia asignado a la música en buena parte de estos cines. Sin embargo, las corrientes teóricas sobre las que se asientan buena parte de las propuestas inmediatamente subsecuentes a esta noción relacionada con la autoría operan en un sentido bien distinto respecto a lo musical. Una vez establecidas las particularidades del caso español y señalada la figura de Erice, Marvin D’Lugo y Paul Julian Smith miran en esa dirección y resumen muy someramente una cuestión de importancia para nuestra propuesta metodológica en las coordenadas que estamos estableciendo: la cuestión textual, no solo en cuanto al análisis fílmico y el enfoque epistemológico, sino en cuanto a la propia naturaleza del cine desde el punto de vista de la praxis y el proceso creativo. La idea directriz es entender “La cámara como pluma y el film como texto”. Víctor Erice se siente cómodo con la primera parte de la idea, la que, en buena medida, debería cubrir su parte del sistema en cuanto creador. El director entiende y distingue que, al menos en cuanto a

---

<sup>107</sup> Lack, op. cit., p. 356.

<sup>108</sup> Deleuze, G., en Lack, op. cit., p. 360.

<sup>109</sup> También Jean-Luc Godard reflexionará, ampliamente, sobre la idea del cine como generación de imágenes –planos- que piensan. Aidelman, Nuria y de Lucas, Gonzalo (Eds.). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Intermedio, Barcelona, 2010, pp. 369-70.

una determinada voluntad del cineasta, la noción de escritura es la que marca una línea divisoria entre dos maneras distintas de entender el cine,<sup>110</sup> si bien, desde el mismo surgimiento de la política de autor en Francia, el entonces joven crítico cinematográfico y estudiante de la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.) de Madrid, cargará contra la noción del autorismo que sacraliza la obra en función que quien la firma.<sup>111</sup>

Siguiendo el relato de D'Lugo y Smith, a partir de la consideración del filme de autor como texto, se despliega una lógica según la cual las películas de autor requieren cierta exégesis, ser descifradas.<sup>112</sup> A finales de los pasados años sesenta, al extenderse y ensancharse la teoría de autor por el mundo anglosajón, se implanta el consecuente análisis *textual* de los filmes en busca de signos de autoría, reemplazando la interrogación de historia de la producción por el foco exclusivo en la consistencia estética. En este punto hemos de incluir otra base teórica fundamental para la comprensión del adecuado encaje de la cuestión de la autoría en nuestro estudio. Se trata de asunción, comentada por Andrew Sarris, según la cual, la obra del cineasta que responde al calificativo de autor, debe ser leída en su totalidad, es decir, comprendiendo, en una lógica de continuidad e integridad, toda su carrera fílmica, desde su primera a su última película, y no como obras singularizadas. Citando a Jean Renoir, Sarris señala que un director-autor se pasa la vida haciendo variaciones sobre la misma película.<sup>113</sup> Por la apreciación general y por la concreta, Víctor Erice sigue encajando en el perfil a desbrozar desde esta perspectiva. Las dos ideas finales que aporta Sarris al respecto serían, por un lado, respecto a la necesidad de contemplar la obra de autor, la cuestión del estilo personal, a través del cual se trasluce, a lo largo de toda su obra, la personalidad del cineasta. Por otro lado, la necesidad, conveniencia, o

---

<sup>110</sup> En Seminario *Documental y Ficción*. Víctor Erice. Rosebud Talleres de Cine. Madrid, 19 al 22 de enero de 2015. Erice habla de dos tipos de cine sin utilizar la terminología “de autor”.

<sup>111</sup> En el Nº 6/7 de *Nuestro Cine*, de 1962, Víctor Erice escribe: “El autor surge en Francia, pero se afirma sobre todo como creador de formas en el sentido esteticista. Se hace de la obra de arte un fin en sí mismo que defina, justifique e intemporalice al autor”, p. 43.

En la actualidad, Erice ha reiterado su consideración de que las mejores obras fílmicas realizadas en España son fruto de la artesanía, y no de la facturación industrial. En rueda de prensa, 58 Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI), 22 de octubre de 2013.

<sup>112</sup> D'Lugo y Smith, op. cit., p. 138-139.

<sup>113</sup> Sarris, Andrew. “Notes on the auteur theory”. Braudy, Leo y Cohen, Marshall (eds.). *Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, Nueva York, 2009, pp. 561-564.

emergencia, en caso de entender el filme como texto y la labor del cineasta como escritura, de la presencia de una firma. Otra perspectiva para reivindicar la cuestión estilística.

Establecido el enfoque textual sobre la cuestión del autorismo, la consideración del modelo textual analítico abre un campo notablemente problemático para nuestra aproximación. Este modelo de análisis se fundamenta en un cruce entre el psicoanálisis y la antropología, desde una perspectiva que mira hacia los modos de representación del cine clásico de los años veinte, treinta y cuarenta en Hollywood como referentes. Siguiendo a Jesús González Requena, figura capital en los estudios desde esta perspectiva en nuestro país, podríamos establecer en las bases de este análisis un dispositivo que nos resultará cercano y necesario en esta investigación: el relato mítico. Partiendo de un enfoque psicoanalítico, González Requena establece que el relato mítico constituye la maquinaria simbólica que permite la conversión de la pulsión de los individuos –esa energía violenta y potencialmente destructiva que nos habita- en deseo.<sup>114</sup> Esta pulsión, simbólicamente encauzada, rige las directrices de buena parte de las lecturas que encontramos en las obras de la textualidad. Partiendo de esta premisa, y tratando de sintetizar al máximo, podemos reducir la idea básica del método como un sistema de interpretación en busca de un núcleo de sentido en el interior del texto fílmico. Las corrientes alternativas a las fuertemente psicoanalíticas, aún desde el terreno de la textualidad, se conforman básicamente en los estudios desde el territorio de la semiótica, pudiéndose hablar, en las últimas décadas, de una semiótica narrativa, que habría superado a la semiótica estructuralista de los sesenta sobre la que autores como Christian Metz comenzaron a hablar de las aplicaciones semióticas al análisis fílmico. En concreto en España, en los últimos veinte años, habría que citar el enfoque semiopragmático, que desgrosa sistemáticamente cada dato del filme mas la interpretación del dato y cuyo principal representante en nuestro país, probablemente lo encontremos en el profesor José Luis Castro de Paz.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> González Requena, J. *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla, Valladolid, 2007, p. 3.

<sup>115</sup> Un detallado y riguroso relato de los orígenes, evolución, conflictos y situación actual de las diferentes corrientes de análisis semiótico fílmico lo encontramos en Paz Gago, José María. "Teorías semióticas y semiótica fílmica". *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, (17), 2001, pp. 371-387. Consultado el 24 de marzo de



Sin espacio ni adecuación a nuestro trabajo para desarrollar en alguna profundidad las diferencias entre las diferentes corrientes apuntadas, de todas ellas se desprenden los mismos puntos de choque con nuestra propuesta metodológica, y todos ellos tienen que ver, de nuevo, con la falta de consideración que llevan a cabo, en general y sistemáticamente, los estudios textualistas en cuanto a los elementos musicales, en este caso como conformadores de sentido.

Históricamente, las corrientes alternativas al análisis textual, menos unificadas, o consensuadas aún, menos asibles en cuanto a referencias y taxonomías, y, por tanto, más difícilmente definibles, serían aquellas que, una vez superadas las influencias políticas de la crítica de los años sesenta, tienen como denominador común, la puesta en relación de la obra y sus valores estéticos, con la historia de su propia producción y con el contexto sociocultural en el que se da. Se relacionan fuertemente con el ámbito de los estudios culturales, y han experimentado en España, desde el cambio de siglo, una importante proliferación desde el punto de vista de la recepción de los públicos y los estudios de género, y especialmente, desde la perspectiva de los estudios locales y transnacionales, especialmente en Francia, Gran Bretaña y también en España. En un mundo globalizado estos criterios básicos no pierden fuerza o sentido, sino que sencillamente cambian y se redefinen paralelamente a los procesos de las sociedades donde nacen las obras fílmicas.<sup>116</sup> Las circunstancias más fortuitas, como pueden haber sido la sucesión de centenarios de la aparición del cine en diferentes territorios locales, contribuyen a su expansión u olvido. El propio González Requena señala y marca las líneas de separación con este tipo de enfoques, a los que califica de neoformalistas, y que se configuran, según el autor sobre “prolijos estudios formales, estadísticos y sociológicos.”<sup>117</sup> Manuel Palacio, en el otro extremo del espectro, pone en valor la implantación en nuestro país de un método interdisciplinar de análisis que situaría el texto fílmico en su contexto histórico y cultural. Desde esta aproximación metodológica, los estudios dejarían de lado los aspectos estéticos o

---

2016. [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-81042001000200020&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200020&lng=es&tlng=es).

<sup>116</sup> Para una mejor aproximación a los usos y metodologías de estudios culturales en los estudios fílmicos en España, consultar Palacio, Manuel. “Estudios culturales y cine en España”. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 29, 2007, pp. 69-73.

<sup>117</sup>Ibíd., p.7.

artísticos del filme, para considerarlo como un puro documento cultural. En palabras del autor, “ni la estética ni la cultura establece valores universales o cánones occidentales, sino que estos responden a las prácticas y procesos sociales de un campo institucional, en la terminología de P. Bourdieu, que está creado artificialmente”.<sup>118</sup>

Desde otro punto de vista, estos estudios, según Magda Polo, tendrían la virtud de abrir el campo de la teoría estética, ya que, siguiendo a Theodor Adorno, la estética empieza precisamente allí donde acaba la obra. Según este autor, “los análisis inmanentistas, de la “cosa en sí”, nos llevan sólo a encontrar los límites de la obra, límites que marcan el comienzo de la estética”.<sup>119</sup>

No nos corresponde aquí continuar con el debate que abren estas apreciaciones. Lo que debemos señalar es la casi inexistencia, tampoco en este tipo de aproximaciones apartadas de lo textual, de metodologías de análisis fílmico que tengan en consideración el componente musical sin incurrir en los ya comentados usos comunes que venimos intentando probar como pobres y mal encaminados en la consideración de la música en los estudios fílmicos. Aunque, en principio, nos situaríamos de manera natural más próximos a ciertas voces de este tipo de corrientes, también en ellas imperan las aproximaciones a lo musical en el cine desde un punto de vista externo, de añadidura, o estrictamente musicológico.

Por otra parte, la obra de Víctor Erice, no solo ha sido ampliamente tratada desde la perspectiva textual, con todas las malinterpretaciones y omisiones referidas respecto a lo musical, sino que llega a constituirse, dentro del ámbito de los estudios y estudiosos nacionales, en paradigma, ejemplo o incluso arma arrojada para ejercer la crítica entre detractores y partidarios de los diferentes modelos.<sup>120</sup>

Así, partiendo de las breves y diversas bases teóricas aquí compiladas, y sin dar de lado las valiosas aportaciones que diferentes metodologías nos aportarán, entendemos necesaria la contemplación de una metodología de análisis *ad hoc*, mixta,

---

<sup>118</sup> Palacio, op. cit., p. 71.

<sup>119</sup> En Polo, Magda. *La estética de la música*. UOC, Barcelona, 2008, p. 15.

<sup>120</sup> En el citado artículo del profesor Palacio, el autor denuncia cierta predisposición por parte del profesorado español a “escudriñar analíticamente los valores estéticos universales de *El espíritu de la colmena*”, frente al interés que, desde una perspectiva culturalista, podría tener el estudio de la representación social y cultural de la España actual en un filme como *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1998).

flexible y abierta, sobre los criterios particulares que la obra a estudio y los procesos de creación de la misma, que desarrollamos a continuación.

En consecuencia con todo lo expuesto anteriormente, a la hora de establecer los objetivos que marquen nuestra investigación, el primero de ellos se constituirá como doble, e irá dirigido, por una parte, a contribuir a llenar ese vacío bibliográfico sobre la música en la obra de Víctor Erice, y por otra, a reivindicar el peso del papel jugado por la música en estas obras, y en los métodos de creación fílmica empleados por el autor.

A partir de ahí, nuestro segundo objetivo, más teórico, consiste en poner a prueba nuestra hipótesis principal. Para guiar y orientar nuestra investigación a través de la música en la obra de Erice, pretendemos utilizar como criterio metodológico básico instaurar nuestro análisis, de manera general y fundamental, a lo largo de la trayectoria cinematográfica del autor. Este aspecto revela una estrecha relación con la evolución de su proceso creativo como cineasta, especialmente en cuanto a su búsqueda de la revelación del conocimiento profundo de la realidad a través del cine. En consecuencia, proponemos verificar la siguiente hipótesis principal:

Víctor Erice ha buscado, a lo largo de toda su trayectoria profesional, de manera prospectiva y retrospectiva, la revelación de la verdad de la realidad a través del cine. En esa búsqueda, fuertemente marcada por un referente autobiográfico de la experiencia reveladora del cine, Erice ha desarrollado, de manera parcialmente inconsciente, múltiples usos y formas de la expresión musical en el cine, resultando de este proceso, y en contra de lo hasta ahora reflejado por los estudios, la cristalización del elemento musical como herramienta de importancia capital, tanto en los modos de la praxis fílmica del autor, como en el valor artístico de las obras fílmicas resultantes.

Metodológicamente, hemos enfocado el trabajo hacia el terreno teórico y de investigación, con una óptica puramente cinematográfica, y no musicológica, por las razones ya expuestas anteriormente. No nos acercaremos a nuestro objeto de estudio pues, ni desde el compositor musical, ni desde el analista musical especializado en

cine, sino desde el cineasta entendido como autor fundamental de los filmes, el director.

Nuestra visión sobre la música en el cine, explicada más arriba, nos conmina a rechazar como metodologías de trabajo las habituales, ya sea el análisis textual, o las centradas en el análisis musicológico desde el punto de vista del compositor, o como *añadidos* extracinematográficos que ayudan a lo fílmico desde el punto de vista del director, por lo que hemos considerado necesario establecer una propuesta metodológica propia.

Como a Aristóteles y como a Erice, nos interesa el arte en su relación con la vida. La *Poética*<sup>121</sup> –que no se titula el *Poeta* o el *Poema*– da por supuesto que el análisis de las obras de arte no puede partir de la obra misma, ni de su autor, sino que el método más productivo es el que analiza el proceso mismo de creación.

Consideramos ese proceso como el que engloba la carrera cinematográfica completa del director elegido. Nos anima Santos Zunzunegui a tratar, sin prejuicios, toda la obra de un autor como un único texto, recorrido por determinadas isotopías<sup>122</sup> formales, que afectan tanto a la expresión como al contenido.<sup>123</sup> Por tanto, punto de vista del director objeto de estudio, y enfoque dirigido al proceso creativo a lo largo del tiempo.

Dentro de la terminología a utilizar, es de vital importancia aclarar aquí los conceptos referentes a la imbricación de la música con los contenidos dramáticos de los filmes, es decir, la relación de aquella con la diégesis<sup>124</sup> dramática y narrativa. Esta estipulación será fundamental en el análisis, tanto de los modos de utilización de la música en la obra objeto de estudio, como en la aplicación de este criterio –la caracterización o naturaleza de las piezas musicales como procedentes de la diégesis dramática o no- para estudiar y evaluar la evolución del componente musical en el

---

<sup>121</sup> Aristóteles. *Poética*. Gredos, Madrid, 1974.

<sup>122</sup> Sobre el concepto de isotopía, véase A. J. Greimas y J. Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. En castellano: *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982, pp. 229-232.

<sup>123</sup> Zunzunegui, op. cit., p. 44.

<sup>124</sup> Aunque el término está extendido en el campo de la narratología, definiremos a priori diégesis como el relato de una serie de acontecimientos, situados en un espacio y un tiempo concretos, y protagonizados por uno o varios personajes, todo ello ya sea en el eje de lo verídico o lo imaginado. Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, Barcelona, 2000, p. 82.

arco cronológico que utilizaremos de guía en el trabajo<sup>125</sup>. Unificando lenguaje y conceptos, a partir de aquí utilizaremos la terminología de Michel Chion, y hablaremos, de forma general, de música diegética o extradiegética, para situar esa relación entre diégesis dramática y elementos musicales.

El trabajo de investigación se ha llevado a cabo sobre las referencias constatables de la obra en observación, a través del estudio pormenorizado de nuestro corpus documental, que a continuación enumeraremos comentando brevemente la aplicación metodológica.

En primer lugar, nos hemos situado sobre la totalidad de la obra fílmica del autor, fijando los textos detallados en el capítulo *Fuentes y bibliografía*. Estas fuentes nos han aportado datos, dada la naturaleza de nuestro enfoque, de dos tipos: por un lado, de desglose de los elementos musicales encontrados a través de los filmes, así como sus posibles relaciones entre ellos o con otros elementos no musicales; por otro lado, datos tanto analíticos como descriptivos más allá de lo musical sobre los filmes, fundamentalmente referidos a los procesos creativos relacionados con la praxis fílmica, a contrastar con los anteriores y con el resto de fuentes utilizadas.

Con el mismo enfoque hemos puesto en contraste la bibliografía seleccionada sobre teoría de la música en el cine que se detalla en la bibliografía consultada. Aquí debemos señalar que, tras sufrir el encontronazo ya relatado con las metodologías al uso en el estudio de la música de cine, estas mismas obras bibliográficas nos han aportado, en cambio, no solo un provechoso conocimiento del marco teórico en el que nos movemos, sino una gran cantidad de argumentos y apoyos, bien fundamentados, de gran utilidad y adecuación en buena parte de las cuestiones teóricas que hemos elaborado o instrumentalizado para llegar a nuestras conclusiones.

Paralelamente, hemos acudido a numerosos documentos académicos sobre la cuestión musical en el cine de particular interés para nuestra aproximación. También

---

<sup>125</sup> Así, los diversos autores han aplicado diferentes términos para calificar esta relación, siempre en términos binómicos: la música cuya fuente procede de la narración dramática será *diégética* o *de pantalla* para Michel Chion, lo que se corresponde con la música *viva* de Valls y Padrol, o con la música *objetiva* de Moner. En su reverso, la música cuya fuente de emisión no pertenece a la diégesis narrativa, que no está justificada dramáticamente, será música *extradiegética* o *de foso* para Chion, *integrada* o *decorativa* para Valls y Padrol, y *objetiva* para Moner, por citar algunos autores. Gértrudix, op. cit., p. 170.

se han utilizado otros documentos que se encuentran inéditos editorialmente, o que resultan de una más difícil catalogación. Siempre hemos citado las fuentes exactas al respecto.

A su vez, hemos estudiado con especial atención las declaraciones, escritos, manifestaciones y entrevistas de y sobre el autor estudiado en otros documentos, principalmente prensa y revistas especializadas, a través de las que, además de sus ideas sobre el cine en general, hemos logrado componer una buena parte del recorrido establecido aquí en cuanto a la evolución de sus métodos de trabajo y procesos de creación cinematográfica.

Los documentos escritos y audiovisuales sobre los procesos de trabajo de Víctor Erice (desde guiones a *making of*) han sido documentos muy importantes en la valoración de esos procesos de creación, ya que nos permiten apreciar, por un lado los intervalos -si se me permite el término en su acepción musical-<sup>126</sup> sucedidos entre la escritura y la puesta en escena y cuadro -rodaje-, y a su vez, entre estos dos y la plasmación definitiva tras los procesos de postproducción, así como los referidos a las semejanzas y diferencias de su forma de trabajo entre una obra y otra, y a través de su recorrido profesional cronológico global. Por otro lado, nos muestran claves sobre la manera de pensar del cineasta objeto de estudio en el momento de enfrentar sus ideas a las limitaciones, descubrimientos, imprevistos, etc., del proceso de creación fílmica.

Sin embargo, las fuentes que se han revestido finalmente de una importancia capital, en este sentido, especialmente ejerciendo como elementos de contraste frente a prácticamente todas las demás, han sido los numerosos encuentros personales con el propio Víctor Erice, ya hayan sucedido estos a través de entrevistas personales ex profeso para nuestra investigación, cursos y seminarios impartidos por el cineasta, conferencias, encuentros, presentaciones, intervenciones en coloquios y mesas redondas, o encuentros informales puntuales. Todas estas fuentes primarias presenciales aparecen detalladas en el apartado *Fuentes y bibliografía*.

También hemos acudido a referencias sobre los compositores musicales y otros profesionales que colaboraron con Erice en la elaboración de sus películas. Estos

---

<sup>126</sup> Ver nota nº 70, p. 37.

documentos se han revelado como extremadamente valiosos a la hora de valorar los fundamentos de ciertas decisiones creativas, así como a la hora de poder establecer patrones creativos o no en el trabajo de Erice.

De manera muy concreta y puntual, hemos recurrido a fuentes bibliográficas y de otros tipos especializadas en teoría y análisis musical, con el fin de explicar las mínimas cuestiones puramente musicales, cuya implicación en las relaciones entre los elementos de los filmes las han hecho necesarias.

Finalizamos este apartado introductorio remarcando que este trabajo parte de una intuición y una hipótesis clara, por lo que ha sido fundamentalmente un ejercicio de contraste múltiple entre el prolijo estudio en profundidad de un autor y su obra, y la hipótesis planteada. En este juego de contraste continuo, hemos transitado un camino lleno de desvíos, de atajos, de variantes, de cruces, de grietas en el terreno por las que introducirse era siempre una promesa y una amenaza. Nuestra actitud ante ello ha sido la de intentar recorrer todas las posibilidades, andando y desandando infatigablemente, con la curiosidad intacta a pesar del paso de los kilómetros, y las fuerzas reguladas para llegar al lugar irrenunciable del conocimiento. De alguna suerte –por supuesto– de revelación.

## II. EL PROCESO CREATIVO. ERICE, LA MÚSICA Y LA PRAXIS FÍLMICA

### Sobre el proceso creativo

El estudio de la noción “proceso creativo”, aplicado a cualquier disciplina artística, suele correr el riesgo de deslizarse hacia terrenos de ambigüedad, al implicar un concepto tan escurridizo como el de la creatividad. Es problemático también adoptar un adecuado enfoque sobre la cuestión, al respecto de la estructuración, al menos esquematizada, de ese proceso. Nosotros proponemos una aproximación de carácter técnico, práctico, ordenado y, en definitiva, metodológico.

Habría, por tanto, que partir de situar, lo más claramente posible, el concepto de “creatividad”. Y cuando utilizamos el verbo “situar”, lo hacemos desde una perspectiva literal, casi espacialmente. La creatividad, como objeto de estudio ¿dónde se encuentra? ¿está en la mente del artista? ¿en la obra creada? ¿en la interpretación del espectador? ¿en el análisis estético del especialista? ¿en un indeterminado lugar misterioso, donde cierta “magia” acontece en nuestra percepción, generando significaciones múltiples de lo creado? Este efecto de la pluralidad de significados que la puesta en escena puede provocar en el espectador cinematográfico, lo ilustra Fernando Birri a través de la escena final de *El bruto* de Luis Buñuel.<sup>127</sup> En esa escena, se produce un “significativo” cruce de miradas entre la protagonista –Katy Jurado– y un gallo. Sin duda es significativo, pero ¿qué significa esa decisión escénica de Buñuel? ¿Cómo podemos estudiar el proceso por el que ha llegado a ella el cineasta? Birri localiza el misterio de la creación en el potencial de pluralidad de significados que esa idea desata, pero no nos explica nada sobre ese misterio. Nosotros intentaremos no caer en ese espacio ambiguo, misterioso, potencial, sino justamente un paso antes, en el que se configura la puesta en escena de los elementos del film, y en los motivos, ideas y criterios sobre los que se constituye esa idea, esa decisión sobre la puesta en escena por parte del director de cine.

---

<sup>127</sup> *El bruto* (Luis Buñuel, 1953).



Nos situamos, por tanto, a la hora de estudiar la creatividad, en el proceso *fáctico* del trabajo del creador fílmico. Creatividad como praxis fílmica, que se da a través de los procesos y rutinas ordenados en los tiempos de producción propios de la creación fílmica.

El terreno profesional del cine tiene como peculiaridad, frente a la mayoría de expresiones artísticas, la de ser un trabajo tradicional y mayoritariamente realizado en equipo, a lo largo de periodos de tiempo estrictamente planificados; con un reparto de jerarquías y responsabilidades muy claramente compartimentadas, especializadas y complejas. De la coherencia artística de todo ello, sin embargo, debe responder, esencialmente, una sola figura, el director, quien debe entender todos estos procesos como uno solo, y de cuyo resultado artístico él es responsable.

Son muchas las cosas diferentes que, fácticamente, hace y debe hacer un director de cine, desde que arranca ese proceso creativo hasta que desemboca en un filme terminado. El proceso básico a través del cual sus asociaciones de ideas creativas, abstractas, negocian con la realidad del trabajo, aparece ensamblado por una cadena vertebral de decisiones. En los cientos de decisiones que el director de cine toma en cada momento de ese proceso, durante el cual no paran de chocar entre sí todos los factores implicados en la creación fílmica, encontraremos los núcleos de creatividad sobre los que estudiar nuestro caso particular. Un proceso que el artista no realiza introspectivamente y aislado del mundo y las circunstancias que le rodean. Un proceso, por tanto, el de la creatividad artística, en relación con el mundo y la historia circundantes, que E.H. Gombrich describe, fundamentalmente, como de ensayo y error, y en el que el artista “debe recurrir constantemente al *feedback* de la propia tradición, tanto para seguirla como para ir contra ella”. A través de todo ello, el artista refleja el espíritu de su tiempo, y su manera de crear la obra de arte es su manera de estar y construir en el mundo.<sup>128</sup> A partir de esta aseveración del historiador británico de origen austriaco, podemos situar dos interesantes claves de partida: en primer lugar, la experimentación a través del ensayo y error, y, en segundo lugar, la influencia

---

<sup>128</sup> Citado en Latorre, op. cit., p. 40.

de la herencia cultural que recibe el artista dentro de su adscripción como tal, así como su actitud hacia ella.

Como sabemos, todos los artistas están influidos por otros artistas, y a su vez, influyen en los que vendrán después, porque –siguiendo de nuevo a Gombrich- si el contexto influye en la obra de arte, también se muestra a través de ella, y así el artista actual le dice al artista del futuro cosas, infinidad de cosas más o menos explícitas, sobre el mundo del presente.

## Breve reseña bio-filmográfica sobre Víctor Erice

En este punto, daremos cuenta, de manera brevemente comentada, de algunos datos de interés para comprender el pensamiento, el carácter, y la trayectoria vital del autor objeto de estudio. Para ello, situaremos el enfoque en relación con su propia visión de la profesión fílmica, con las implicaciones biográficas de ella derivadas, junto con otros datos de menor relevancia en nuestra investigación, pero que complementan el cuadro global de los más de cincuenta años de trayectoria que proponemos observar. Este breve repaso no se detendrá en los pormenores de las obras fílmicas, sino que se limitará a aportar una serie de datos biográficos de interés para la interpretación posterior de las claves de nuestro estudio.

Víctor Erice nace en Carranza, provincia de Vizcaya, el 30 de junio de 1940. El paisaje de su aldea natal en tiempos de su nacimiento será evocado en su film *Alumbramiento* (2002). A los pocos meses se traslada con su familia a San Sebastián, donde cursa la escuela primaria y el bachillerato superior. Sabemos que durante la niñez del director, la familia de Erice pasó una temporada alejada del norte originario, viviendo en la provincia de Sevilla. El sur quedó como un mito en el imaginario de Víctor Erice.<sup>129</sup> Un mito que trataría de recuperar, muchos años después, a través de la película *El sur*, pero cuyo rodaje en Sevilla (concretamente en la localidad de Carmona) fue suspendido por la productora del filme. En su vida adulta, Erice ha consagrado numerosas temporadas a vivir en Andalucía, donde grabará, en la provincia de Almería en concreto, al menos un capítulo de las *videocartas* que intercambiará con Abbas Kiarostami entre los años 2005 y 2007.

Sobre sus primeros años de vida, Erice ha expresado, como proceso fundacional de su aprendizaje vital en relación con el desarrollo de una mirada de cineasta, una primera influencia directa proveniente de su actividad cotidiana, junto a su madre, en las largas tardes en el balcón de la casa familiar, observando la geografía humana del vecindario, reparando en los pequeños detalles que caracterizaban a los individuos, y

---

<sup>129</sup> “Yo soy un hombre del norte, fascinado, como todos los hombres del norte, por el sur”. Víctor Erice en Bergala, Alain. *Víctor Erice. Paris-Madrid Allers-Retours*. Amip 2010.

en cómo estos informaban de sus cambios y devenires personales.<sup>130</sup> En la capital guipuzcoana, el niño Erice asistirá, a los cinco años, a su primera proyección cinematográfica, en el cine del antiguo Casino Kursaal. La película a la que asistirá trata sobre una de las múltiples aventuras de Sherlock Holmes, y su título es *La garra escarlata*.<sup>131</sup> Esta experiencia le marcará profundamente, y será inspiradora de una de las secuencias fundamentales de *El espíritu de la colmena* (1973). Años más tarde la relatará, explícitamente, en *La Morte Rouge* (2006). Según el propio Erice, a través de esa primera experiencia cinematográfica, el niño aprende “el mecanismo de lo social, de la dominación”. Pocos meses después, a través de las películas de Charles Chaplin, y las protagonizadas por el dúo cómico norteamericano de Stan Laurel y Oliver Hardy, encontrará, de nuevo a través del cine, el consuelo para las angustias que le había despertado *La garra escarlata*, fundándose en el niño Erice –según sus propias palabras- una relación contradictoria, a la par que complementaria, con el cine y los efectos que este provoca en su vida.<sup>132</sup>

Aproximadamente a la edad en la que asistió a aquella primera y decisiva sesión cinematográfica, el niño Erice, con cinco años, comienza a recibir clases particulares de solfeo y piano durante los recreos de la escuela primaria. Estas clases se prolongarían durante los cinco años siguientes.<sup>133</sup>

En la España de los años cuarenta, aquejada de un fuerte aislamiento social y cultural frente al mundo, Erice recuerda su relación con el cine en términos de escuela de vida, de ventana al mundo y, con un marcado sentido de compensación, o ayuda, frente a una aguda sensación de orfandad, presente en toda su generación.<sup>134</sup>

En el otoño de 1995, el nº 22 de la revista *Archipiélago* contenía un breve artículo-relato firmado por Víctor Erice, en el que, en una pudorosa tercera persona, el cineasta relataba las intrépidas aventuras de dos niños de diez años que, una tarde de invierno de 1950, en una ciudad de provincia junto al mar, trataban de colarse,

---

<sup>130</sup> Conferencia Filmoteca Vasca. San Sebastián, 14 mayo 2013.

<sup>131</sup> *The scarlet claw* (Roy William Neill, 1944).

<sup>132</sup> En *La Morte Rouge*, voz en *off* del propio Víctor Erice.

<sup>133</sup> En Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro en Madrid el 26 de marzo de 2014.

<sup>134</sup> “Las figuras paternas en mi cine y en el de los cineastas de mi generación, están revestidas de un sentimiento de orfandad (...) Los cineastas de esta generación hemos tenido que construirnos, casi de la nada, nuestras referencias”. Víctor Erice en Bergala, op. cit.

sorteando todo tipo de obstáculos, en un pase no autorizado para menores de *El embrujo de Shangai*<sup>135</sup> de Josef Von Sternberg. A través de las sombras y los rincones del parque de atracciones donde se encontraba el cine, apostados tras la ventana que les habría de dar acceso al mundo “donde cualquier cosa podía suceder” (como reza uno de los diálogos del film en cuestión), los dos niños esperaban ansiosos la señal que, inequívocamente, indicaba que el film daba comienzo: “la irrupción de una extraordinaria música que pintaría en el aire de la noche la atmósfera y el perfil de la legendaria ciudad”. El título que Erice eligió para este artículo es: *Al cine, in memoriam*.<sup>136</sup>

A los trece años, asiste a un pase de *Ladrón de bicicletas*<sup>137</sup> de Vittorio de Sica. A través de esta película, el joven Erice va a descubrir la existencia de cines diferentes de los comerciales de origen anglosajón<sup>138</sup> y, a partir de entonces, comienza a frecuentar los cines del otro lado de la frontera francesa, viajando en autobús, con pases de frontera de veinticuatro horas, para ver dos o tres películas seguidas, en los cines de Hendaya, Biarritz o Bayona.

Tras finalizar el Bachillerato, el joven estudiante se traslada a Madrid, en el otoño de 1957, para estudiar Ciencias Políticas y Derecho en la Universidad Central. En 1960 ingresa en el *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC) de la capital iniciando formalmente su relación directa con la práctica cinematográfica; relación que muchos años después considerará como una suerte de destino vital para sí.

Al año siguiente, comienza a trabajar como crítico cinematográfico en las revistas *Cuadernos de Arte y Ensayo* y, fundamentalmente, *Nuestro Cine*, de la que muy pronto pasa a formar parte del consejo de redacción. Muy influenciados sus miembros por las posiciones estéticas de Georg Lukács, la revista asume una línea de realismo crítico de claras tendencias marxistas. Durante los nueve años que Erice colabora con la revista, tanto el joven crítico como la línea editorial de la publicación

---

<sup>135</sup> *The Shangai gesture* (Josef Von Sternberg, 1941).

<sup>136</sup> Erice, Víctor. “Al cine, in memoriam”, *Archipiélago*, nº 22, 1995, pp. 48-51.

<sup>137</sup> *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948).

<sup>138</sup> Existen multitud de testimonios del director narrando este capítulo biográfico y de sus efectos en su formación como espectador y cineasta. Una de las últimas ocasiones registradas se dio en el Seminario *Documental y Ficción*, cit.

irán abandonando progresivamente esta línea, para ir dando cabida a tendencias más experimentales y de otras virtudes estéticas, más alejadas del realismo crítico.<sup>139</sup>

Entre 1961 y 1963, Erice realiza cuatro cortometrajes como prácticas en la ya denominada Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)<sup>140</sup> y, en 1963, su proyecto de fin de carrera, el medimetro *Los días perdidos*, representa a la Escuela Cinematográfica Española en los Encuentros Internacionales de Escuelas de Cine, celebrados durante el XI Festival Cinematográfico de San Sebastián. De su paso por la EOC., Erice comentará muchos años después: “En la Escuela de Cine aprendí dos o tres cosas. Sobre todo, sobre lo que no debía hacer, y desde luego, no aprendí absolutamente nada que tuviera que ver con el arte”.<sup>141</sup>

Profesionalmente, debuta primero como coguionista con *El próximo otoño* (Antxón Eceiza, 1967) –en cuyo rodaje también ejerce de asistente de dirección- y *Oscuros sueños de agosto* (Miguel Picazo, 1967).

Como director, su debut profesional llegará en 1968, con *Los desafíos*, película encargada por el productor Elías Querejeta a tres alumnos<sup>142</sup> recién diplomados en dirección en la EOC. El film es un experimento ideado por Querejeta y coproducido internacionalmente, en el que los jóvenes directores pondrán a prueba sus ideas y habilidades escénicas. Con guión de Rafael Azcona en colaboración con los tres directores,<sup>143</sup> y una serie de pies forzados en común: cada director afronta una historia independiente, de unos cuarenta minutos aproximadamente de duración, sobre las mismas premisas (un personaje norteamericano interpretado por el mismo actor – Dean Selmier, a la sazón coproductor internacional del film-, la escenificación de algún tipo de desafío, un estallido de violencia final). El filme se estrena en el Festival de San

---

<sup>139</sup> Sobre el proceso de evolución ideológico y estético de Víctor Erice en su etapa en *Nuestro Cine*, ver Cerrato, Rafael. *Víctor Erice y el Cine Poético*. Createspace Independent Publishing Platform, 2015.

<sup>140</sup> La institución cambia su nombre en 1962, en pleno proceso formativo de Erice.

<sup>141</sup> *Oteiza y el Cine*. Conferencia Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Madrid, 21 de octubre 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=skRXoXkryK8>. Consultado el 26 de mayo de 2012.

<sup>142</sup> José Luis Egea, Víctor Erice y Claudio Guerín.

<sup>143</sup> Ha trascendido que, en el proceso de escritura de las tres historias que componen el guión de *Los desafíos*, fueron muy notables las desavenencias y desacuerdos sobre el trabajo surgidas entre Rafael Azcona y Víctor Erice. Según Juan Hernández Les, “Rafael Azcona intervino en los tres guiones, pero Erice mantuvo con él unas discrepancias tan fuertes que al final no quedó nada de la participación de aquél en el episodio de éste”. Sánchez, Bernardo. *Rafael Azcona: hablar el guión*, Cátedra, Madrid, 2006, pp 367-368.

Sebastián de 1969 y, en palabras del director vasco, supondrá un punto de inflexión en su carrera y en su forma de entender su profesión y su relación con el cine. En concreto, hablará de haber tenido que pasar dos aduanas en su carrera, correspondientes a su periodo de formación. La primera, la Escuela de Cine. La segunda, hacer *Los desafíos*.<sup>144</sup> Erice no se siente autor de *Los desafíos*, y recuerda el film como su trabajo más “tranquilo” de realizar, precisamente debido a la falta de un compromiso personal con la película.<sup>145</sup> Durante este proceso el entonces joven director aprendió fundamentalmente, confirmando la impresión que del mismo había sacado su amigo y colaborador Ángel Fernández Santos, “lo que no debía hacer”.<sup>146</sup> Veremos, más adelante, que esta apreciación tiene un reflejo muy claro en cuanto a la utilización de gran cantidad de elementos fílmicos a lo largo de su carrera, con especial relevancia en el caso de los elementos musicales.

Tras este punto de inflexión, en coordenadas diferentes a *Los desafíos*, pero de nuevo a raíz del llamado de Elías Querejeta -quien pretende abordar un film sobre el mito de Frankenstein-, Erice debuta como director en solitario con *El espíritu de la colmena*, ganando la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián de 1973, además de otros premios internacionales, como el *Hugo de Plata* en el Festival de Chicago de ese mismo año, o hasta cinco premios del Círculo de Escritores Cinematográficos, a saber: mejor película, mejor director, mejor actor para Fernando Fernán Gómez, mejor fotografía para Luis Cuadrado y mejor música para Luis de Pablo. La película fue un gran éxito tanto de crítica como de público, recaudando más de cincuenta millones de pesetas, el triple de su presupuesto,<sup>147</sup> y permaneciendo en cartel en las salas de cine durante meses, especialmente en los cines Conde Duque de Madrid.<sup>148</sup>

Sin embargo, la trayectoria del cineasta comienza a no funcionar de la manera que cabría esperarse en ese momento y, tras el gran éxito de su ópera prima, el director pasa a un cierto ostracismo. Mientras se dedica a la realización de *spots*

---

<sup>144</sup> Víctor Erice entrevistado da *Il Quotidiano Italiano*, a Bari per la rassegna *Registi fuori dagli Schermi*. <http://bari.ilquotidianoitaliano.it/c...> Publicado el 03 de junio de 2013. Consultado el 23 de agosto de 2013.

<sup>145</sup> Entrevista con José Ángel Lázaro, cit.

<sup>146</sup> *Ibíd.*

<sup>147</sup> Según datos del Ministerio de Educación y Ciencia. <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarPeliculas.do;jsessionid=FDE07D70475E21F6832541E61D6CBE57>. Consultado el 5 de febrero de 2016.

<sup>148</sup> Víctor Erice en entrevista con José Ángel Lázaro, cit.

comerciales y programas para Televisión Española, pasarán nueve años hasta que vuelva afrontar su segundo largometraje de ficción.

Basado en la experiencia personal de su autora, la escritora Adelaida García Morales, el relato *El sur* será la materia prima para la segunda película larga de Erice, con el mismo título que la obra literaria. *El sur*, estrenada con éxito en el festival de Cannes de 1982, resulta de nuevo un gran éxito internacional de crítica,<sup>149</sup> y en buena medida de público, pero el capítulo que este filme marca, en la trayectoria de Erice, está más teñido de la frustración que supone la interrupción del rodaje, por decisión de Elías Querejeta, en su jornada número cuarenta y ocho sobre las ochenta y una previstas en el plan de rodaje.<sup>150</sup> Finalizado antes de tiempo, el filme es presentado con un montaje que Erice considera provisional en la última jornada del Festival de cine de Cannes de 1983 obteniendo una excelente acogida entre la crítica internacional. La película no sufrirá ninguna variación sobre ese montaje y el director la considerará siempre una obra inacabada. La relación personal entre Erice y Querejeta queda herida de muerte desde entonces, y esa ruptura marcará el fin prematuro de la carrera del director en cuanto a la producción estándar de largometrajes de ficción. Por diversos motivos –e intentos habrá-, no volverá a dirigir un largometraje de ficción producido por los cauces habituales del sector en nuestro país ni en ningún otro. Años más tarde, el programa de Televisión Española dedicado al cine español *Versión Española*, realizará un programa especial consistente en una profunda entrevista al director en una de las localizaciones naturales de la película, con el fin de explicar la mutilación a la que fue sometida la película.<sup>151</sup>

En los años siguientes, trabajará en la adaptación para la televisión de dos relatos de Jorge Luis Borges, uno de ellos titulado, de nuevo, *El sur*, como su segundo largometraje, y el otro, *La muerte y la brújula*. Los filmes serán, finalmente, llevados a la pantalla respectivamente por Carlos Saura y Alex Cox, ambos bajo la producción de Andrés Vicente Gómez.

---

<sup>149</sup> El filme es premiado en los festivales internacionales de Burdeos, Chicago y Sao Paulo.

<sup>150</sup> Víctor Erice en *Versión española*, TVE, La 2, 7 de enero de 2011. Reportaje de Félix Piñuela y Ana Belén Ferrandis.

<sup>151</sup> *Ibíd.* Grabada en el Café Barbieri de Madrid -el Café Oriental en la ficción-, en esta entrevista podemos encontrar los argumentos de Erice en su reivindicación sobre la polémica alrededor de la producción de *El sur*, así como las claves argumentales y temáticas suprimidas en la obra.



Aproximadamente en este periodo, Erice se plantea la adaptación cinematográfica de un relato de Nathaniel Hawthorne que llevaría por título *La música*, y cuya transformación fundamental desde la literatura al cine sería la de hacer a su pareja protagonista, médicos en la obra de Hawthorne, músicos de profesión. El director abandonó este proyecto en sus primeras etapas de escritura.<sup>152</sup>

También trabaja sobre la adaptación del cuento *Bene*, de Adelaida García Morales, pero el proyecto fílmico tampoco logra echar a andar. Al no formalizarse ninguno de estos proyectos, vuelve a la dirección de televisión y publicidad.

En 1986 coescribe y coordina con Jos Oliver el monográfico *Nicholas Ray y su tiempo*, un retrato poliédrico del director norteamericano, editado por Filmoteca Española.<sup>153</sup>

Un año más tarde, dirige el doblaje de la película *El último emperador*<sup>154</sup>, de Bernardo Bertolucci.

También dedica, en la segunda mitad de los ochenta, al menos dos años de preparación a un proyecto sobre el cuadro *Las meninas*, de Diego Velázquez, al parecer titulado *El espejo de Velázquez*. En diversas publicaciones se asume que este proyecto se trataba de un filme documental, pero Linda C. Ehrlich recopila un artículo aparecido en la revista japonesa *Representation 004*,<sup>155</sup> en el que Asumi Shigehiko desgrana la idea del proyecto, según le detalló el propio Erice en un paseo por Madrid en el año 1992. Según este relato, la película iba mucho más allá del documental, entrecruzando épocas, personajes anacrónicos, formatos, etc. En epígrafes sucesivos, detallaremos los pormenores referentes a las ideas creativas que desvela el citado artículo sobre el frustrado film. Erice abortó la realización de esta película al aparecer el film *Luces y sombras*,<sup>156</sup> de Jaime Camino, en aquellas mismas fechas. Según el relato de Shigehiko, durante el trabajo de preparación de Erice, se filtró parte de la sinopsis a ciertos ámbitos externos a la producción, y Camino tomó parte de las ideas originales de Erice, motivo por el que el director vasco renunció en su momento a seguir con el proyecto.

---

<sup>152</sup> Entrevista con José Ángel Lázaro, cit. Erice no recuerda en esta entrevista el título del relato original.

<sup>153</sup> Erice, Víctor y Oliver, Jos. *Nicholas Ray y su tiempo*. Filmoteca Española, Madrid, 1986.

<sup>154</sup> *The Last Emperor* (Bernardo Bertolucci, 1987).

<sup>155</sup> *Representation 004*, Otoño 1992. En Ehrlich, op. cit., pp. 221-231.

<sup>156</sup> *Luces y sombras* (Jaime Camino, 1988).

Otro proyecto frustrado, también relacionado con el mundo de la pintura, será una serie de piezas documentales sobre pintores españoles, diseñado desde Televisión Española. A Erice se le encomienda el cortometraje documental que, con el título de *La terraza de Lucio*, habría de registrar la vuelta del pintor hiperrealista Antonio López sobre una obra abandonada años atrás, un paisaje urbano visto desde el ático de su amigo Lucio Muñoz, en el barrio madrileño de Argüelles. El proyecto no sale adelante por problemas de financiación de Televisión Española. Sin embargo, el trabajo de campo realizado por Erice para el proyecto, propiciará el encuentro con Antonio López, pintor sobre cuyo trabajo construirá en 1992 su, hasta el momento, último largometraje realizado, *El sol del membrillo*. Rodado sin guión y con producción totalmente alternativa,<sup>157</sup> la película terminó de consagrar a Erice entre la crítica especializada mundial.<sup>158</sup>

En 1994, Víctor Erice es distinguido con el Premio Nacional de Cinematografía, y en 1995, con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

Ese mismo año de 1995 participa, con una pieza documental de doce minutos titulada “Preguntas al atardecer”, dentro del film colectivo *Celebrate Cinema 101*, producido en Japón por Miyaoka Hideyuki.

Durante estos años, en concreto desde 1994 hasta 2001, el cineasta trabaja en un guión titulado *La promesa de Shangai*, adaptación de la novela de Juan Marsé de 1993, *El embrujo de Shangai*. El director llega incluso a arrancar, en 1999, la fase de preproducción del film. Sin embargo, las desavenencias con el productor, Andrés Vicente Gómez, provocan la ruptura entre director y productor, y Erice, propuesto para el trabajo por Marsé, queda fuera del proyecto. En 2001, publica, a través de la editorial *Plaza & Janés*, su guión para el filme, distinto del que finalmente fue rodado para Vicente Gómez por Fernando Trueba en 2002.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> La esposa de Antonio López, María Moreno, se constituye en productora del filme, si bien el proyecto accede a las ayudas a la cinematografía de amortización a posteriori establecidas por el Ministerio de Cultura una vez finalizado el rodaje.

<sup>158</sup> La película fue premiada con el Gran Premio del Jurado más el Premio de la Crítica en el Festival de Cannes de 1992, el gran Premio en el Festival de Chicago de ese mismo año, el 1er Premio en el Festival Internacional de Uruguay en 1993 o el Premio al Mejor Director Español, ADIRCE, y fue elegida como mejor película de la década por la Cinemateca de Ontario mediante encuesta de sesenta filmotecas, museos y festivales de todo el mundo en 1999.

<sup>159</sup> El largo e intrincado proceso frustrado que supuso para el director *La promesa de Shangai* está relatado prolijamente, partiendo de la correspondencia personal entre Juan Marsé y

Por tanto, casi con la sola excepción de *El sol del membrillo*, llegados al siglo XXI Víctor Erice lleva acumulados treinta años repletos de proyectos frustrados, puntuados por tres largometrajes de gran reconocimiento -uno de ellos inacabado-, esparcidos con la separación casi exacta de una década entre cada uno de ellos. Además, a estas alturas, se ha convertido en un director marginado por el sistema industrial, y connotado, dentro del mismo, como complicado, difícil para trabajar con él, incluso “maldito”.

Así, a finales de los años noventa, Erice funda *Nautilus Films*, su propia productora, con la que llevará a cabo toda su obra posterior, la cual pasará a configurarse en adelante siempre en formatos de corta duración, y con presupuestos y medios técnicos muy reducidos. A partir de 2002, Erice se convierte en su propio productor, y comienza a colaborar habitualmente con el productor César Romero<sup>160</sup> en la producción de los proyectos de *Nautilus Films*.

*Alumbramiento*, en 2002 (dentro del film colectivo *Ten minutes older: the trumpet*), *La Morte Rouge* en 2006, y las cinco *videocartas* dirigidas a Abbas Kiarostami entre 2005 y 2007, dentro del encargo del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y La Casa Encendida de Madrid, el –de nuevo- inacabado proyecto de serie documental *Memoria y sueño* en 2007,<sup>161</sup> *Ana, tres minutos* en 2011 (dentro del film colectivo *3.11, a sense of home*), y *Cristales rotos* (dentro del largometraje portugués *Centro histórico*,<sup>162</sup> película auspiciada por la capitalidad cultural europea de la ciudad de Guimarães en 2012) en 2013, son las obras que conforman hasta la fecha la filmografía de Erice en esta década y media del nuevo milenio.

Durante este periodo, el cineasta vasco ha visto claramente transformado el mundo del cine a su alrededor, y también entre sus manos. Es decir, que en cuanto al

---

Víctor Erice, en Cuenca, José María. *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé*. Anagrama, Barcelona, 2015, pp. 545-583. El capítulo reseñado es titulado por el autor “Otra amarga lección de Víctor Erice”.

<sup>160</sup> Romero, responsable de la productora madrileña Global Stone, entablará a partir de este momento una estrecha relación de colaboración técnica con Erice convirtiéndose, además, en su ayudante de dirección y director de producción habitual.

<sup>161</sup> La serie, prevista para diez capítulos, cuenta a fecha de 2016 con tres de ellos parcialmente producidos. Cuando han sido exhibidos siempre han sido precedidos de un rótulo que advierte de su carácter de obras en proceso de creación. Víctor Erice considera el proyecto aún abierto.

<sup>162</sup> *Histórias do cinema/ Centro histórico* (Manoel de Oliveira, Pedro Costa, Aki Kaurismäki, Víctor Erice, 2012).

tipo de producción que ha podido abordar y ha abordado en estos años, tanto desde el punto de vista técnico, como financiero y comercial, de distribución y exhibición, como también del formato narrativo, el cineasta ha pasado de realizar una obra siguiendo las directrices y rutinas clásicas de la industria, a realizar un tipo de obra surgida en unas coordenadas absolutamente diferentes en prácticamente todos los niveles de la producción. Erice, en estos tiempos, y precisamente desde aproximadamente el cambio de milenio, viene hablando de cierta idea de “muerte del cine”, entendiéndola como la desaparición, no del cine total o en general, sino del cine tal y como este nació, como él mismo lo vivió y lo aprendió, y como lo creó en sus primeras películas. La muerte de un cine que, como decíamos, a él y a su generación les adoptó en su orfandad social y cultural, abrió para ellos una ventana al mundo, y les enseñó a vivir. Al respecto de su propia idea, Erice matiza, y propone que ahora ya no procede hablar de cine cuando hablamos de las películas, sino de un concepto más amplio y difuso, que sería el de “audiovisual”. Muchas personas en ese sector “audiovisual”, tanto nacional como internacional, se preguntan en 2016, a qué se dedica Víctor Erice y, sobre todo, por qué no rueda largometraje alguno, y por qué los cortometrajes y otros formatos que, esporádicamente, aborda, lo son en tan modestas condiciones de producción.<sup>163</sup> Tras el estreno de *Los desafíos*, su primer film como director profesional, en el otoño de 1969, ya se preguntaba el joven Erice si se podía vivir haciendo cine de manera marginal al sistema de producción industrial. Se mostraba intrigado por esta posibilidad, incluso tentado de explorar esa vía, que por aquel entonces se identificaba con el rodaje en 16 mm, en lugar del estándar industrial de 35 mm.<sup>164</sup> *La Morte Rouge*, rodada 37 años después, tiene buena parte de su metraje grabado –técnicamente, ya procede más utilizar el verbo *grabar* que *rodar* o *filmar*- en solitario por el propio Erice con una cámara doméstica, prácticamente de bolsillo, y sin ningún tipo de soporte técnico adicional para la imagen o el sonido. *La Morte Rouge* es un film muchísimo más personal y profundo, desde el punto de vista de la expresión

---

<sup>163</sup> En la conferencia-coloquio llevada a cabo junto a Miguel Marías en el Festival de Locarno de 2014, la primera pregunta que Erice recibe del público es: “¿Por qué no realiza más películas?”. El director responde afirmando que esa es la pregunta, con mucha diferencia, que más veces le han hecho en su vida profesional. En 67º Festival del Film Locarno. *Conversación con Miguel Marías*. 13 de agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=Vr9HDt4xhCU>. Consultado el 20 de agosto de 2014.

<sup>164</sup> Entrevista con agosto M. Torres en *Nuestro Cine*, nº 87, julio de 1969.

del autor, que *Los desafíos*, y en cierta medida, es posible que la precariedad de medios haya acercado o propiciado, en algún modo, la implicación del director en la enunciación del relato, e incluso en la honestidad expresiva del mismo, si lo comparamos con *Los desafíos*. Ambas películas son encargos. Ambas tienen una duración muy similar. Entre una y otra, un artista ha configurado un periplo vital pegado al cine.

También nos parece considerable, en esta aproximación a la persona sobre cuya expresión artística estamos dedicando este estudio, destacar aquí una serie de apreciaciones sobre el carácter personal de Víctor Erice que, a lo largo de los años, han hecho algunos de sus principales colaboradores profesionales, así como algunos de los teóricos y estudiosos que más en profundidad se han acercado a la figura del director vasco. Son apreciaciones que se refieren a su manera de afrontar el trabajo desde un punto de vista moral, actitudinal, o incluso humoral.

Así, Carmen Arocena le describe como una personalidad especial, extremadamente introvertida, imbuida, en palabras de Elías Querejeta, por un “sombrío carácter vasco”. El desaparecido productor guipuzcoano le calificaba como “una persona extraordinariamente delicada y tierna”, añadiendo que “cuando dirige, lo hace de la misma forma”.<sup>165</sup> En esta línea, de manifestar un trato delicado y exquisito a la hora del trabajo por parte de Erice, también se han manifestado colaboradores cercanos, como Alfredo Mayo, Sonsoles Aranguren, o amigos y personalidades del mundo cinematográfico cercanos a su persona como Miguel Marías o Juan Cobos. “Podría rodar con este hombre todos los días de mi vida” llega a declarar Mayo, operador de cámara en *El sur*.<sup>166</sup>

Sobre el carácter mostrado por Erice frente a su labor artística, Antonio López aporta un aspecto que puede resultar muy útil para comprender algunos de los episodios comentados en la trayectoria profesional del director. Comenta el pintor manchego: “De vez en cuando surge el arte que tiene un destino, que se hace para Dios, que se hace en una especie de despojamiento de la vanidad, de la soberbia, de

---

<sup>165</sup> Arocena, op., cit., p. 80.

<sup>166</sup> En *El sur. La arcadía de Víctor Erice*. (Jorge B. Montañés y Daniel Izeddin. El Mundo TV, 2010).

todos los elementos impuros. Y eso ocurre muy pocas veces. Entonces es cuando aparece el tiempo... Víctor tiene mucho desdén por todo lo superfluo [...] Él llega hasta el final, hasta el desastre. Yo entiendo muy bien esa postura, pero lo veo como algo temible”. Más allá del halago más o menos explícito, de la singularidad y el valor de los atributos que acerca López a la figura de Erice en esta reflexión, es particularmente interesante la segunda parte de la misma, en la que López pone en relación el despojo de lo superfluo a la hora de enfrentar la labor artística, con un irremisible riesgo de llevar la obra, o su intento, hasta sus últimas, y a veces desastrosas, consecuencias. A este respecto, el propio director se ha visto en la necesidad de “defenderse” en diferentes ocasiones de la acusación de ser un cineasta poco eficiente, con dificultad para llevar a cabo los planes de trabajo. Lo ha hecho aportando datos, incluso cuantitativos –como, por ejemplo, el número de páginas de guión que ha estado dispuesto a recortar en el tira y afloja con determinado productor, o el número de días programados y empleados en los planes de rodaje-, para argumentar en contra de este estigma profesional, y mostrar un talante mucho más negociador y flexible del que se le suele adjudicar en el sector profesional.<sup>167</sup> Por el contrario, testimonios como el de Rafael Azcona, al hilo de su dificultosa colaboración en el guión de *Los desafíos*, comentan: “En general, por no decir siempre, me he llevado bien con todos los directores con los que he trabajado. Tampoco tuve problemas con Erice, pero colaborar con él era imposible: una mañana perdimos dos horas para decidir si un personaje, al entrar en un lugar y saludar, decía “hola”, “buenos días”, “buenas”, “¿qué hay?” o nada. A la hora de comer, Víctor se fue a su casa sin decidirlo. Estaba claro que prefería decidir él a solas”.<sup>168</sup> En conclusión, la coherencia, la firmeza en su visión, o bien la intransigencia y la terquedad, sobre determinados aspectos de sus películas, han contribuido al hecho de que Erice haya tenido que renunciar a buena parte de sus proyectos más queridos forzando al director a tener el tipo de carrera tan poco prolífica y tortuosa que hemos descrito con anterioridad. Que estas mismas circunstancias hayan operado a favor o en contra de la contundencia expresiva, de la autenticidad o la coherencia en la mirada de las obras llevada a cabo, es una

---

<sup>167</sup> Por ejemplo, el director pone en valor haber rodado *El espíritu de la colmena* en tan solo veintiocho días, y durante el periodo invernal, con las limitaciones de horas de luz natural que esta circunstancia impone. En rueda de prensa de la SEMINCI, cit.

<sup>168</sup> Sánchez, B., op. cit., p. 368.

posibilidad que no es primordial analizar para nosotros, pero que es así apuntada por diversas voces, como la del propio López.

No deja de tener una estrecha relación con lo anterior la visión, desde el punto de vista de la ética, que Ángel Fernández Santos aportaba sobre los “escrúpulos morales” de Erice frente a su labor profesional. Según el crítico y guionista, “la posibilidad de hacer trampas, de mentir con la ficción o con el encuadre, de manipular en provecho propio la credulidad del espectador, obsesiona literalmente a Erice”. Fernández Santos encuentra en ese rasgo de la ética de trabajo de Erice un reflejo de la influencia de Nicholas Ray, y añade que, para no mentir con la cámara, esos escrúpulos “rozan el puritanismo”.<sup>169</sup> Unos escrúpulos morales que, muchos años después de su etapa como crítico cinematográfico, y muy superadas, además de distanciadas en el tiempo, las explícitas exigencias morales que el joven crítico demandaba a las películas, emergen, por ejemplo, al manifestar su opinión sobre un film tan posterior y conocido como *La lista de Schindler*,<sup>170</sup> de Steven Spielberg. Considera Erice que Spielberg, en este film, sin pretender ser cínico, está arrinconando de un plumazo el espíritu de la resistencia antifascista europea, que fue un verdadero aliento humanista, que el mundo y la historia deberían no olvidar ni tapar con el exaltado relato de un personaje, Schindler, que “es un estafador, un hombre que no cree en nada y que salva vidas poniendo en juego... dinero”. Para Erice, el sustrato moral que maneja la película es intolerable y, desde este punto de vista, viene a “cerrar el círculo” del poder económico que el cineasta norteamericano –Spielberg- ha acumulado, y con el cual sostiene y difunde determinada forma de hacer cine, desde una sospechosa dualidad de artista/hombre de negocios de contrastado buen olfato para el éxito comercial.<sup>171</sup>

Porque el director vasco tiene un agudo sentido de responsabilidad en cuanto a su condición de cineasta, y la naturaleza formativa del cine y el arte como conformadores de cultura. En 2013, afirmaba: “El arte es la excepción y la cultura lo que genera la TV masivamente (...) Lo más importante para el cine –español- no es el dinero, sino la educación. ¿Qué película va a querer ver a los veinte años el niño de

---

<sup>169</sup> Fernández-Santos, Ángel, op. cit., p. 608.

<sup>170</sup> *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993).

<sup>171</sup> En *La frontera de los géneros: duetos*. Conferencia junto a José Luis Guerín. Auditorio CCCB, Barcelona, 31 de mayo de 2005.

ocho de hoy? Creamos un ciudadano disminuido (...) El arte es el elemento fundacional de toda cultura”.<sup>172</sup>

Finalizamos este breve retrato del cineasta objeto de estudio con las aportaciones que, al respecto de su propia relación con el cine, su creación y su significación, nos ha dado el propio director.

Son muchas las ocasiones en las que Víctor Erice se ha referido al cine en relación con su vida y su persona como “una forma de destino”.<sup>173</sup> El arte como agente liberador y, a la vez, camino alternativo hacia la epifanía. En palabras del propio Erice, “el cine ha sido y sigue siendo, más que una profesión, una forma de destino. Fue a través de una película como tuve acceso a algunos de los primeros misterios de la vida. De ahí que el cine se convirtiera, inmediatamente, en un medio de conocimiento, y lo sigue siendo. Conocimiento del mundo, del prójimo y de mí mismo”.<sup>174</sup>

También se ha referido reiteradamente al cine, esta vez en cuanto a instrumento vital de relación con el mundo, como “un puente”. La cita la toma Erice de Jean Renoir, y la asume como propia, en ese sentido de entender su vocación profesional como un medio de acceso, relacional y de conocimiento entre sí mismo y el prójimo: “Como decía Renoir, el cine está hecho para tender un puente hacia los demás (...) Yo he mantenido la actitud de pretender llegar al prójimo. Ahora, mi trabajo no es simplemente hacer una película, sino intentar que esa película llegue a una sala de cine”.<sup>175</sup> Pero no queda ahí el valor de esta metáfora. Erice vuelve a recurrir a la cita de Renoir al responder por escrito, en una encuesta internacional realizada por el diario francés *Libération* en 1987, a la cuestión “¿Por qué hace usted cine?”. Erice responde que en su caso se trata, en primer lugar, de una cuestión de necesidad. En segundo lugar, de la capacidad de comunicación ya señalada, con el añadido matizado de “la necesidad de establecer un diálogo con el interlocutor *secreto* que todos llevamos dentro”. La cuestión de “lo secreto” en la obra de Erice será un tema que, sin haber sido estudiado con detenimiento, algunos autores y expertos

---

<sup>172</sup> Conferencia Filmoteca País Vasco, San Sebastián, 14 de mayo de 2013.

<sup>173</sup> Recientemente, en el *I Encuentro Internacional Escuelas de Cine*. IBAFF, Murcia, 4 de marzo 2013.

<sup>174</sup> *Ibíd.*

<sup>175</sup> *Ibíd.*



traen a colación con frecuencia. Erice aprovecha la ocasión para contrastar su intuición respecto a la metáfora del puente, frente a cómo la debió sentir el propio Renoir, y, con respecto a esto, expresa su preocupación –en 1987- por el riesgo de desaparición del cine tal y como él –y antes Renoir- lo han conocido, esto es, fundamentalmente, proyectado, en comunidad, en una pantalla en la oscuridad. Aún se extiende un poco más en la metáfora, al manifestar su temor a lo que encontrarán los cineastas en “la otra orilla” del puente, donde quizá el terreno haya sido ocupado por “una extraña fuerza que haya secuestrado, para una mayoría de espectadores, la capacidad de elección, de mantener un argumento crítico, y de experimentar un auténtico sentido del placer”.<sup>176</sup> Esta breve reflexión al hilo de la metáfora del puente, resulta sumamente ilustrativa, no solo de la concepción que el cineasta español tiene de su profesión y de la intensa relación que ella establece con su propia existencia, sino también de las preocupaciones e intuiciones que, al respecto de su oficio, y en la antesala de un tremendo periodo de crisis en la historia del cine, acompañan su forma de pensar y hacer el cine.

---

<sup>176</sup> Ehrlich, op. cit., p. 53.

## 1. Referencias e influencias artísticas y culturales en la obra de Víctor Erice

Todos los artistas beben de las obras y las formas de trabajar de otros artistas, anteriores o contemporáneos a ellos. Todos pretenden, necesitan incluso, imitar, en alguna medida, a aquellos a los que admiran y a sus obras, y todos ellos sienten algún grado de inspiración ante esas obras. Complementariamente, los artistas aprenden también su arte, durante la forja de sus criterios y de su estilo, identificando primero y evitando en su praxis después, lo que no les gusta, no les parece correcto, o no consideran adecuado para la expresión artística que están buscando.

El cine, arte multidisciplinar por excelencia, requiere históricamente para su práctica creativa una formación técnica específica, compleja y cambiante. Y por esa misma naturaleza multidisciplinar, requeriría también de formación intelectual amplia, flexible más allá de lo meramente cinematográfico para sus principales responsables creativos, sus directores. Esta circunstancia se da de manera más visible entre determinados segmentos de los cines denominados comúnmente “de autor”, y principalmente en Europa. En estas coordenadas se inscribe el perfil de Víctor Erice como cineasta. Este tipo de cine se ha hecho a lo largo de su historia, fundamentalmente, por intelectuales y creadores formados e interesados profundamente por casi todos los campos, no solo del arte y la cultura, sino de la sociedad y el tiempo en el que les ha tocado vivir, así como por sus orígenes y procesos históricos. Es por ello por lo que los cineastas beben, a la hora de acumular influencias y marcar referencias en su obra y sus formas de aproximarse a la realidad, de multitud de fuentes, muchas de ellas, más allá de lo cinematográfico.

En este trabajo, daremos protagonismo, particularmente, a las cuestiones musicales, en busca de las influencias en la obra y la praxis de nuestro cineasta objeto de estudio, pero también pondremos en relación con su proceso formativo, y con su evolución profesional, influencias de todo tipo que juegan un papel de importancia en el estudio que pretendemos realizar.

El caso particular de Víctor Erice está constituido por no pocas peculiaridades, especialmente si tenemos en cuenta que hablamos de un cineasta contemporáneo, vivo, y profesionalmente en activo. Quizá la primera circunstancia que llama la

atención en la figura de Erice, es una cierta precocidad intelectual, especialmente llamativa con la perspectiva del tiempo.<sup>177</sup> De esta primera característica posiblemente podemos derivar una segunda, relacionada con la sensación de seguridad y convicción que el joven Erice desprende a la hora de emitir juicios y críticas sobre la base de multitud de referencias culturales desde muy joven. Con tan solo veintiún años ya es miembro del consejo de redacción de la revista especializada *Nuestro Cine*. Pocos meses después, en el nº 15 de la publicación, en su artículo “Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional”, el joven Erice reclama la necesidad, la “falta desde hace ya demasiado tiempo de una teoría estética nacional que examine el problema del arte con una postura realista y crítica”.<sup>178</sup> El joven crítico argumenta las fallas de esa situación confrontando los intereses estéticos de Mariano José de Larra frente a los de *Azorín*, y añade, en su razonamiento crítico, por un lado, a José Ortega y Gasset, y por otro, los principios generales del Modernismo. Desde ese ejercicio de contraste, establece el papel del autor, y termina por establecer, en términos del debate estético sobre el Realismo, y en un marco ético, la postura estética y moral de la publicación frente al estado de la cuestión en liza. Un notable despliegue intelectual para un estudiante de veintiún años. Los ejemplos en las páginas de *Nuestro Cine* en esa época son múltiples para ilustrar este perfil del joven Erice. Sus críticas cuestionaban, por ejemplo, la técnica de Rafael Azcona dentro de su propia evolución de trabajo junto a Ferreri y Berlanga; la validez del *Cine-directo* de Jean Rouch y Edgar Morin<sup>179</sup> frente a sus propios postulados; o la política de autor destilada de la *Nouvelle Vague* francesa frente a las necesidades políticas, sociales y estéticas que consideraba para el cine de la época.

El segundo aspecto llamativo, y que se desprende también del artículo citado, es la configuración de la mentalidad cultural del joven Erice, que Jorge Latorre define, y en principio no nos parece desencaminado, como “hijo o biznieto del 98”, en la línea de la

---

<sup>177</sup> Hemos de tener en cuenta que la formación intelectual de juventud de un joven con el perfil y el entorno de Erice en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado dista mucho de transitar por los cauces que lo hace la de un joven español de similar perfil en el siglo XXI. Por tanto, hemos de leer estas consideraciones teniendo en cuenta esta perspectiva.

<sup>178</sup> *Nuestro Cine*, nº 15, 1962, p. 13.

<sup>179</sup> Los jóvenes críticos de *Nuestro Cine* Víctor Erice y César Santos Fontenla llegan a hacer decir a Edgar Morin sobre su propio film de 1962 *Chronique d'un été*, estrenado como epítome del cine directo: “efectivamente (...) preferimos sacrificar el aspecto documentalista en beneficio de los comportamientos en las reuniones”.

idea de la “generación acumulativa del 98”,<sup>180</sup> a través de la cual Vicenç Vives considera que dicho movimiento intelectual no ha dejado de existir y crecer a lo largo del siglo XX. Que Erice ya es entonces conocedor y estudioso de la generación del 98 es evidente en sus escritos, y su preocupación por la influencia de estos autores en la cultura y el arte nacional, y por su correcta lectura e interpretación en la España de los años sesenta, se evidencia también por momentos, como, por ejemplo, en su análisis crítico del filme de 1964 *La tía Tula* de Miguel Picazo, para el número 34 de *Nuestro Cine*. En este prolijo artículo, el filme basado en la novela homónima de Miguel de Unamuno es referenciado casi como una excusa para denunciar las claves erróneas en las que la cultura “oficial” en España venía interpretando la obra de Unamuno en su conjunto, más allá, incluso, de la novela en cuestión. Un Miguel de Unamuno que aparecerá, junto con Ortega, con relativa asiduidad, en los escritos y reflexiones de Erice a lo largo de su vida, y que, a modo de anécdota, llega incluso a tener una, no por fugaz menos significativa, aparición en *El espíritu de la colmena*, al aparecer el filósofo en una fotografía en la que posa junto al personaje de Fernando, perfilando así el film el pasado intelectual del personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez. Rafael Cerrato cree detectar claramente la influencia de esta generación en determinados aspectos de la obra y las decisiones creativas de Erice, en cuanto a una inspiración más de tipo estético que ideológico, y que se haría notar en la búsqueda del cineasta – según el autor, de la misma forma que hicieran los poetas y pintores del 98- en las “huellas intemporales del pasado, en la intrahistoria, por utilizar famosas expresiones unamunianas”<sup>181</sup> y, directamente, en el regeneracionismo promulgado por Unamuno. Añade Cerrato que esa mentalidad noventayochista que presuntamente hereda Erice, tiene una influencia directa en la búsqueda del cineasta de la realidad de su país fuera de la ciudad, en la soledad del medio rural.<sup>182</sup> Efectivamente, Erice llevará con mucha frecuencia la ambientación de sus filmes a este medio rural, pero también más allá, en el tiempo y el espacio, de lo que propone el autor. Cuando en 2012, la Fundación Ciudad de Guimarães le encargue, junto a otros cineastas europeos (Pedro Costa,

---

<sup>180</sup> Latorre, op. cit., p. 40.

<sup>181</sup> Cerrato, op. cit., p. 78.

<sup>182</sup> *Ibíd.*

Manuel de Oliveira, Aki Kaurismaki y Jean-Luc Godard),<sup>183</sup> realizar un capítulo de un film colectivo sobre esa ciudad portuguesa, Erice, enfrentado a un rodaje fuera de España, recurrirá, en su proceso de documentación, a la correspondencia entre Manuel Larangeira y Miguel de Unamuno, y será la visión, de nuevo, de Unamuno, en diálogo con la del médico y poeta portugués, la que lleve a Erice a encontrar el tono dramático para enfocar su film. Habla el cineasta de haber encontrado en esa correspondencia cierto carácter crepuscular en determinada sensibilidad del pueblo portugués, y que esa cualidad, actuará como el motor y la esencia de lo que querrá poner en escena en *Cristales rotos*, su capítulo del film colectivo luso. Víctor Erice llega a citar la expresión de Unamuno: “Portugal es un pueblo de suicidas” para ilustrar esa visión crepuscular sobre el universo que filma en 2012.<sup>184</sup>

Más adelante, profundizaremos en cómo afectan todas estas influencias en el carácter de las decisiones y los procesos de trabajo, y en la forma fílmica que se destila de ellos. Porque, a la hora de ensamblar y dar coherencia a la multitud de decisiones que el director afronta en el proceso de creación de un filme, se está estableciendo un nexo entre la mirada del artista y la mirada del espectador, que es receptor y constructor cultural al mismo tiempo de la sociedad sobre la que se levanta esa obra fílmica y el universo que expresa. Ahí, los códigos culturales de esa sociedad son, por tanto, herramienta expresiva y materia artística al mismo tiempo, y funcionan, de una manera u otra, a ambos lados del aparato fílmico; es decir, tanto en la creación y la expresión, como en la recepción, construcción y remodelado del imaginario social y el sustrato cultural. En este proceso de construcción cultural, el cine ha jugado un papel capital en su primer siglo de vida. Como bien nos describe Jesús González Requena, los imaginarios destilados por el cine clásico, especialmente de Hollywood, funcionaron impenitentemente como “la última gran máquina de construcción de mitos de nuestra civilización”. El periodo de la historia del cine en el que surge y se forja la figura de Víctor Erice se acaba de configurar, desde esta perspectiva, como el paso de ese clasicismo generador de mitos e imaginarios culturales, hacia una modernidad que se

---

<sup>183</sup> Finalmente, Jean-Luc Godard no participaría en el film colectivo, titulado *Centro histórico*, por motivos de dificultades técnicas y financieras, al pretender rodar su capítulo con tecnología 3D.

<sup>184</sup> En rueda de prensa durante la SEMINCI, cit.

constituye -de nuevo en palabras de González Requena- como destructora de todo ello.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> González Requena, op. cit., pp. 2-3.

## 1.1. Códigos culturales, cine y música

*La memoria cultural se hereda y en el tránsito quedan paisajes, aromas, fondos musicales que hicieron posible el instante mismo de la revelación.*

*Manuel Vázquez Montalbán*

Para aproximarnos a esta cuestión, tendremos que hablar, en un primer estadio, de la codificación cultural para la música en estado puro, no cinematográfico, y a continuación, habremos de plantearnos de qué manera opera la influencia en el receptor de esos códigos cuando la música es parte del nuevo código cultural en que se inscribe, el fílmico.

En la codificación cultural de la música participan diferentes factores, fundamentalmente de orden psicológico y socio-históricos. Obviamente, las músicas preexistentes a la obra fílmica, ya incluyen en la operación codificadora elementos anteriores y formados a través de otras claves, tanto en el plano psicológico, de respuesta emocional, como en el de las convenciones históricas y sociales relacionadas con lo estrictamente propio de los músicos y su trabajo. La principal diferencia que encontramos entre esas dos codificaciones –que acaban funcionando conjuntamente en el film- tiene que ver con las asociaciones atribuidas a elementos paralingüísticos del “lenguaje musical”.<sup>186</sup> Elementos como el timbre, los subcódigos que construye la instrumentación, formas de ataque en las ejecuciones de los músicos, todo tipo de articulaciones expresivas y dinámicas, etc... Incluso habría que añadir aquí, y es pertinente, en un enfoque paralingüístico que ha de devenir codificación audiovisual, los elementos visuales o de otro tipo que los imaginarios comunes asocian a determinados músicos, a determinadas obras, estilos musicales, etc., tanto por su

---

<sup>186</sup> Partiendo siempre de cierta cautela y precaución al hablar del “lenguaje” de la música, término imbuido por la polémica y la discusión incesante en el campo teórico, asumimos como válida la expresión. Sobre lenguaje musical y sus elementos paralingüísticos, ver Tellez, José Luis. “Ver, oír”, op. cit., pp. 7-59.

lectura tradicional, como por el contexto social, político y cultural en el que la obra musical surge y/o es interpretada y recibida. Es evidente que el hecho de conocer al compositor de la pieza que escuchamos impregna a la misma de rasgos, de connotaciones en clave de simpatía, ideología, asunciones, problemas, etc., que la pieza musical no porta por sí misma. Si, en medio de la escucha, nos es revelado que el compositor es compatriota nuestro, algo sucede. Si es Beethoven, o Wagner, o John Cage, Paul Mc Cartney, o nuestro hijo, algo distinto sucede en cada caso en nuestra lectura de la obra. Si estamos asistiendo a su interpretación, o tenemos memoria visual de ella, los añadidos se multiplican. El simple aspecto de los músicos, su forma de vestir, los avatares sucedidos alrededor de la fecha del concierto, el volumen al que escuchamos..., infinitas cosas que pueden connotar culturalmente la pieza musical en la percepción del oyente.

Debemos contar, por tanto, con una codificación cultural previa, que la música en sí, con su contexto paralingüístico, acarrea al pasar a formar parte del aparato fílmico. Lo que es importante para nuestro análisis es subrayar que ese paso de un aparato a otro, ese cambio de carta de naturaleza, no se da, en cuanto a la codificación cultural de las obras y piezas, necesariamente por suma o acumulación de rasgos, connotaciones y valores, sino que la operación de construcción cinematográfica tiene la capacidad y la intención de modificar esos valores, y operar para, partiendo de esos ingredientes previos de lo musical, reconfigurarlos en la nueva condición desde la que el espectador receptor recibe los códigos culturales que el film maneja.

La perspectiva psicológica emerge con fuerza una vez transitado el camino de la transmutación de la música en cine. La aparición de los personajes del film, con su apariencia y sus comportamientos, influidos por el drama y la puesta en escena, desatan, a un nivel inaudito en el campo de la música pura,<sup>187</sup> una serie de procesos psicológicos que el cineasta maneja a través de todas sus herramientas. José Nieto lo aplica a lo musical en términos de lectura del film: “La capacidad de la música para

---

<sup>187</sup> Entendemos y manejamos el concepto de “música pura” por oposición al de la música “aplicada”, es decir, como aquella que, independientemente de su naturaleza, está siendo tomada en consideración en un ámbito de recepción exclusivamente musical. En palabras de Magda Polo, la música pura “se da en sí misma y por sí misma, estableciendo una alianza férrea con la forma”. Polo, Magda. *Música pura y música programática en el Romanticismo*. L’auditori, 2011, p. 6.



conducir al espectador en la interpretación «correcta» de la imagen, la convertiría por sí sola en una de las herramientas más sutiles y poderosas de las que el director dispone para transmitir su discurso.”<sup>188</sup> El “arma secreta” del director, en palabras de Francis Ford Coppola, e idea que el propio José Nieto hace suya. Secreta por su capacidad de operar en el subconsciente, así como de estar presente “alrededor” del espectador en todo momento, alimentándole de toda su carga informativa y emocional, sin que este apenas, o incluso en absoluto, se de cuenta. La, a nuestro juicio equivocada pero sin duda extendida, idea de que la música de un film ha funcionado bien si el espectador no ha tenido consciencia de ella deviene directamente de esta capacidad y, consecuentemente, de este carácter sutil o, como califica Coppola, secreto.<sup>189</sup> El musicólogo y profesor en Cambridge Nicholas Cook cree que la música es, por excelencia, el artificio que se disfraza en forma de naturaleza. Y que eso es lo que la convierte, no solo en una fuente capaz de placer sensorial y en un objeto de especulación intelectual, sino también en la suprema persuasora oculta.<sup>190</sup> A este nivel psicológico, los cineastas han ido configurando modos de utilizar la música en busca, primordialmente, de dos tipos de efectos fundamentales en el espectador: un efecto empático y un efecto anempático. El factor empático, es decir, la capacidad de despertar un sentimiento de empatía en el espectador a nivel emocional frente al personaje de la pantalla, tiene un valor de código cultural, y se deposita en los sentimientos de los personajes. El efecto es un fenómeno que la psicología de la percepción denomina “de identificación”. El factor anempático, por su parte, funcionaría, según Manuel Gertrúdx,<sup>191</sup> multiplicando la emoción según un principio de displicencia cósmica, es decir, a través de un efecto, en cierto sentido, opuesto al anterior, ya que aquí el espectador experimenta el escándalo emocional de la no armonía con el personaje y el drama en la ficción. Está muy relacionado con herramientas técnicas desarrolladas en la narrativa cinematográfica, como el contrapunto dramático, y con procesos, de nuevo, de la psicología de la percepción, como el denominado proceso “de proyección”, es decir, aquel en el que el espectador,

---

<sup>188</sup> Nieto, J., op. cit., p. 44.

<sup>189</sup> *Ibíd*, p. 3.

<sup>190</sup> Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza, Madrid, 2006, p. 162.

<sup>191</sup> Gertrúdx, op. cit., p. 155.

no identificado con los personajes, lanza, proyecta sobre ellos, una carga emocional que le ha despertado la forma específica en la que el filme le hace enfrentarse a su relato.<sup>192</sup>

En esa línea, psicólogos como Christian Metz,<sup>193</sup> y sociólogos como Edgar Morin,<sup>194</sup> han trabajado sobre la percepción emotiva en la experiencia fílmica, y relacionan la posición del espectador en la sala de cine, como causante de una mayor implicación emocional. Hablan de un “puente hacia la infancia” en esa experiencia, hacia la “fase del espejo”, de formación del “yo” del niño, que se da hasta los dieciocho meses, y que está caracterizada por factores que creen encontrar en la experiencia fílmica del espectador, a saber: pasividad, inmovilidad, superposición sensorial (entre vista y oído) y vigilancia crítica. Vemos que la influencia secreta de la música bien podría estar favorecida por esta caracterización y los mecanismos psicológicos que permite, y, en buena manera, podemos tener cierta confirmación de ello al observar cómo, al romperse esas condiciones estandarizadas de la experiencia de recepción de la sala de cine –y esta es la tendencia claramente adoptada por las nuevas formas de recepción fílmica- los efectos, o la intensidad de los efectos buscados por los cineastas en la articulación de sus estrategias de expresión emocional, se ven gravemente dañados y disminuidos.<sup>195</sup>

El manejo reiterado de estos mecanismos en la construcción de los relatos cinematográficos ha tenido su traducción en las formas del propio lenguaje cinematográfico. Siguiendo de nuevo a José Nieto, podemos detectar con facilidad la existencia y la preponderancia de una fortísima estructura de *clisés* que la historia del cine ha ido organizando a todos sus niveles a través de su política de géneros y consolidación del lenguaje fílmico, prácticamente desde su origen. Afirma Nieto que

---

<sup>192</sup> Sobre los procesos de proyección e identificación en el cine, consultar el capítulo 4, “El alma del cine”, en Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Barcelona, 2001, pp. 81-106.

<sup>193</sup> Metz, Christian. *El significante imaginario*. Paidós, Barcelona, 2001. En el texto de 1974 que da título a la obra, “El significante imaginario”, pp. 19-92.

<sup>194</sup> Morin, E., op. cit.

<sup>195</sup> Las implicaciones de cara al trabajo de los cineastas, a la hora de plantearse las estrategias de puesta en escena, desde la consciencia de los nuevos modos de recepción del espectador están por estudiarse en profundidad. A modo de anécdota significativa, señalamos en este punto como, en nuestra experiencia profesional, hemos constatado la circunstancia de que los montadores y mezcladores de sonido de cine europeos, habitualmente llaman la atención a sus propios directores y productores sobre el volumen al que se mezclan las músicas en el cine norteamericano, notablemente más alto que en el europeo.

“la lectura que cada espectador hace de una escena viene marcada por los códigos culturales de nuestra civilización. Hacen que el lenguaje musical no significativo<sup>196</sup> sea interpretado por el oyente”, y son, precisamente, esos mismos códigos los que permiten esa interpretación, y el catálogo de clisés al que nos referíamos antes. Se ha producido un fenómeno de transformación y de enriquecimiento.

El otro componente esencial en la constitución de los códigos culturales que estamos analizando es el componente que hemos llamado socio-histórico, y que está constituido sobre las bases de la memoria social y los imaginarios colectivos. Pere Joan Tous, en su ensayo “Música popular y memoria cultural en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán”,<sup>197</sup> plantea –aplicado a la poesía, pero útil para nuestro argumento- que hay canciones evocadas en la narración (en su sintaxis), que establecen con lo narrado relaciones más complejas, solo aprehensibles a quienes comparten la memoria cultural en la que se inscribe el poema. Memoria cultural que es, evidentemente, particular para cada grupo concreto y cada momento histórico. En su ensayo “The silences of the Palace and the Anxiety of Musical Creation”,<sup>198</sup> Anastasia Valassopoulos explora, por un lado, cómo y por qué se eligen los momentos de insertar las canciones en el film *Los Silencios del palacio*,<sup>199</sup> añadiendo, a los argumentos de estructura narrativa y dramática, una lectura política de estas elecciones. Por otro lado, estudia las implicaciones derivadas de llevar a cabo estas operaciones, en una clave cultural muy concreta, en este caso la de la cultura popular árabe y su tradición oral. La elección de los personajes, sus sinos dramáticos en el film, las letras de las canciones, o la forma de interpretarlas, son elementos –y algunos más- analizados por la autora en clave de unos códigos culturales, que no solo condicionan la elaboración del film, sino que la dictan, en función, por supuesto, de las intenciones de la directora del mismo. Según Valassopoulos, en esta película, a través de la

---

<sup>196</sup> De nuevo asoma aquí el terreno resbaladizo de cómo se llama y caracteriza el “lenguaje musical”. José Nieto lo califica sin dudar de “no significativo”. Si bien nosotros hemos establecido un poco más arriba la presencia de unos códigos emocionales en la música pura, los situábamos en sus componentes paralingüísticos y decididamente no en términos de significación inequívoca, sino en el terreno de la connotación y la abstracción.

<sup>197</sup> En Mechthild, Albert (Ed.) *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2005, p. 338.

<sup>198</sup> Valassopoulos, Anastasia. “The silences of the Palace and the Anxiety of Musical Creation”. En Dickinson, Kay (Ed.). *Movie music, the film reader*. Routledge, Londres, 2003, p. 99.

<sup>199</sup> *Samt el qusur* (Moufida Tlatli, 1994).

utilización de la música, el cine ha contribuido a nuevas formas de configurar el papel de la mujer, desde su relación con el arte (con la música), hacia su lugar y sus derechos en la sociedad, en la cultura y en el imaginario colectivo de la sociedad en que se inscribe.<sup>200</sup> Porque, de la misma manera que, como ya señalaba Chion, las convenciones del cine reflejan también la evolución de nuestra escucha, de nuestra sensibilidad<sup>201</sup> -como todo lenguaje utilizado por los seres humanos-, ese lenguaje construye la realidad, en vez de simplemente reflejarla. Estamos en esto de acuerdo con el profesor Cook, y con las bases de las teorías por él señaladas en esta de línea, tanto de Ludwig Wittgenstein como de Salir-Whorf.<sup>202</sup> Uno de los ejemplos que utiliza Cook con el lenguaje hablado nos parece especialmente estimulante en el desarrollo de nuestro argumento. Se trata de la realidad que construye la noción lingüística de “promesa”. Señala Cook que, cuando alguien dice: “te prometo...”, no está reflejando nada, no está referenciando algo del mundo real, sino construyendo una cosa nueva, que se llama promesa. Cuando un músico al piano pasa de un re mayor a un re menor bemol, no está diciendo nada, ni mucho menos referenciando nada en absoluto del mundo real, pero algo inmensamente profundo y real sucede en el espectador de cine cuando eso mismo es operado de determinada manera por el aparato fílmico en manos del cineasta. Y esa experiencia, a base de repetirla y compartirla, genera código cultural, y crea tradición.

Establecido, por tanto, que el cineasta tiene la capacidad de manejar, en su material fílmico, a través de la música, una memoria cultural compartida que establece relaciones más complejas con lo narrado, podemos situar la música como elemento creador, catalizador y multiplicador de emociones y significados en el film, a través de los códigos culturales.

Podemos establecer, por tanto, en el terreno de los códigos culturales, que la música cinematográfica es una forma de mensaje emocional altamente codificado. Percibe Russell Lack que “sus notas y cadencias parecen apelar a algo que tenemos *cableado* en nuestro interior, desencadenando la respuesta emocional correcta en el

---

<sup>200</sup> Dickinson, op. cit., p. 100.

<sup>201</sup> Chion, *La audiovisión*, op. cit., p. 15.

<sup>202</sup> Cook, op. cit., p. 101.

momento apropiado”.<sup>203</sup> Estrategia de tan contrastada efectividad en la historia artística e industrial del cine, que, autores como Tony Thomas han llegado a afirmar que, en el cine, a través del uso psicológico de la música por parte de los cineastas, “uno ve el amor, y lo escucha simultáneamente”.<sup>204</sup> Una afirmación cuestionable, pero sintomática de la potencia y eficacia de las estrategias que hemos descrito aquí.

## **1.2. La música popular y el cine de Víctor Erice**

Se ha escrito, se ha reclamado –y se sigue haciendo en la actualidad-, desde distintas voces y parcelas de la industria y la creación cinematográfica española, europea e iberoamericana, la protección y el auspicio de un tipo de cine, al que las leyes y usos impuestos por la lógica de consumo capitalista apartan y marginan de las pantallas, hasta el punto de poner en peligro su existencia. Un cine que antepone los intereses artísticos y culturales a los comerciales, que algunos identifican como “de autor” y que, en principio, parece destinado a un sector de público minoritario, frente a las masivas cifras de taquilla por las que pelean las grandes multinacionales de la industria cinematográfica. Esta aparente segmentación de los públicos ha llevado a algunos autores a hablar de un cine “de élite”, y en pos de su defensa y su protección –reclamada a los estamentos públicos culturales-, hay quien ha señalado como modelo, el de las músicas no competitivas comercialmente, y de mayor interés artístico y cultural, aquellas que son consumidas en condiciones muy determinadas, por un público selecto, concreto, minoritario, “de élite”. Esta comparación se refiere, obviamente, a la política de auditorios y salas polivalentes de calidad, que albergan las distintas programaciones de músicas clásicas, antiguas, modernas, experimentales. Se reclama, por tanto, a un nivel de financiación e infraestructuras, un nuevo circuito para un tipo de cine en desventaja comercial con otro tipo de cine que, desde el poderío económico de sus fuertes inversiones en publicidad y distribución, copa las pantallas del mundo entero. Este planteamiento viene a colación para plantear una paradoja en el cine y sus músicas, si los observamos desde esta perspectiva de cines y músicas

---

<sup>203</sup> Lack, op. cit., p. 225.

<sup>204</sup> *Music for the movies*. Silman- James Press, Nueva York, 1973, p. 24.

comerciales y de masas, frente a cines y músicas artísticos y de élites. La paradoja consiste en que la utilización de la música en los cines más comerciales y de consumo rápido tiende a un modelo estandarizado, basado en las grandes orquestas sinfónicas de inspiración clásica y neorromántica, cuando no a la utilización directa de piezas de estos repertorios. En cambio, el cine de autor, las películas que, en principio, se dirigirían a un público más elevado culturalmente, y que no se rige por intereses de consumo masivo, suele recurrir, de manera muy habitual, a las músicas populares, ya sean de corte tradicional o contemporáneo. Determinados autores sostienen sus teorías sobre este fenómeno, como Adorno, quien considera que “el contenido de lo tanto familiar es tan remoto a lo que hoy día pende sobre los hombres que la propia experiencia de estos apenas comunica ya con aquella de la que da testimonio la música tradicional”, a lo que añade que, para los oyentes, “la armonía abnegadamente alcanzada en el clasicismo vienés y la desatada nostalgia del romanticismo se han convertido en algo así como objetos de decoración doméstica listos para ser consumidos uno tras otro”.<sup>205</sup>

Víctor Erice, que ha utilizado todo tipo de repertorios musicales, es claramente un cineasta que, utilizando la música popular desde sus comienzos, ha ido evolucionando muy marcadamente dentro de este segundo caso de uso.

La aparente paradoja que planteamos no es un fenómeno nuevo, ni propio del cine. Adolfo Salazar precisa que el mismo Miguel de Cervantes no se interesaba “por sus grandes contemporáneos en el arte musical”, sino por la música popular, y que “tanta mayor puntualidad hay en sus menciones cuanto más bajo es el nivel de las zonas populares que pinta con tan agudos rasgos y firme colorido”. Santiago Auserón añade, además, que “Salazar no explica que es precisamente en el nivel inferior de la sociedad donde están ocurriendo las cosas más interesantes en la música española de la época”.<sup>206</sup> Este pensamiento encuentra eco en los estudios sobre música popular en diferentes épocas y lugares. Así, José Luis Comellas considera que, a pesar del monopolio de los registros de música escrita ejercido por la Iglesia, fueron los trovadores quienes, gracias a su capacidad creativa, compositora -a diferencia de

---

<sup>205</sup> Th W. Adorno, en Pardo, José Luis. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Círculo de lectores/ Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2007, p. 59.

<sup>206</sup> En Auserón, op. cit., p. 326.

juglares y goliardos- más hicieron evolucionar la música en la Edad Media.<sup>207</sup> Ya en el siglo XX -por poner otro ejemplo ilustrativo- Glenn Miller creó, según Manuel Vázquez Montalbán, una música que “ayudaba a esperar los bombardeos, las victorias y las derrotas” durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>208</sup>

Sobre la música popular, Vladimir Jankélévitch considera que, ya en su estado puro, sin pasar por la codificación fílmica, la música tiene la capacidad de evocar el pasado a través de sentimientos y de imágenes, e incluso de proponer en el receptor conceptos claros como, por ejemplo, la irreversibilidad del paso del tiempo. Se pregunta el autor francés: “El *pasado en sí* del pasado, ¿no es un sortilegio o un no-sé-qué cuya expresión indeterminada es la música?”.<sup>209</sup> Dickinson, por su parte, hablando de música popular, llega como primera clave de los escasos estudios sobre ella, a la conclusión de que sucede, como denominador común, en el territorio de la nostalgia.<sup>210</sup>

Desde sus principios, la historia de la música de cine está estrechamente ligada a la de las músicas populares. Michel Chion vaticina incluso que lo estará en tanto que dure el llamado séptimo arte. Lo que quizá ha ido variando con la evolución del lenguaje y la industria, son los usos de la música popular, y el lugar que han ido ocupando en el aparato fílmico, tanto respecto al resto de las músicas del cine, como respecto al resto de los elementos narrativos de las películas.<sup>211</sup> Hay una serie de funciones prácticas que, a lo largo de la historia, todo tipo de músicas han podido realizar, como la de identificar, a través de ellas, ya fueran utilizadas diegética o extradiegéticamente, un lugar geográfico y/o un momento histórico en la narración. Desde esa perspectiva, en principio, podría parecer que las músicas populares cuentan

---

<sup>207</sup> Comellas, José Luis. *Historia sencilla de la música*. Rialp. Madrid, 2010, pp. 56-57.

<sup>208</sup> Vázquez Montalbán, Manuel. *Cien años de canción y Music Hall*. Nortésur, Barcelona, 2004, pp. 198.

<sup>209</sup> El autor añade el caso concreto de una melodía popular de la Baja Bretaña, armonizada por Bourgault-Ducoudray, *Adieux à la jeunesse*, de la que considera: “la música exhala la dulce melancolía de la irreversibilidad y la nostalgia de los años ya desvanecidos”. Jankélévitch, op. cit., p. 90.

<sup>210</sup> Dickinson, op. cit., p. 6.

<sup>211</sup> Por ejemplo, Michel Chion señala cómo, en una película tan emblemática para la evolución del lenguaje cinematográfico como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), con la escena de la fiesta, encontramos un punto representativo de la desaparición –en este caso usada como degenerativa- de la música popular en el cine, que se prolongaría hasta finales de los años setenta. Chion, *La música en el cine*, op. cit., p. 107.

con ventaja sobre otras debido, precisamente, a su popularidad, para dejar clara la información a transmitir. Pero esto no tiene por qué ser del todo así. Como hemos contemplado en el capítulo anterior, los códigos culturales conforman clisés que, por sus solas características morfológicas básicas, transmiten una serie de connotaciones e informaciones, comunes a la inmensa mayoría de los espectadores, independientemente de su conocimiento previo o no de la pieza en cuestión. Así, de la misma manera que un determinado tipo de tango remitirá a ciertos ambientes de Argentina en la percepción del espectador medio, una pieza original compuesta para un film puede tener un estilo que remita al universo cortesano centroeuropeo del siglo XVIII, o determinadas instrumentaciones sintéticas pueden contribuir a crear un ambiente extraterrestre en un tiempo futuro.

Sin embargo, la capacidad diferenciadora de la música popular frente al resto de las músicas en el cine reside en otros territorios: los de la emoción. Su extraordinario poder dramático se caracteriza, en primer lugar y fundamentalmente, por la capacidad para generar una experiencia común entre todos los tipos de públicos generando ese “magma común” o “gran gelatina de un alma común” de las que hablaba Edgar Morin en la experiencia del espectador cinematográfico.<sup>212</sup> En segundo lugar, la música popular suele operar y funcionar con frecuencia sobre los materiales musicales auténticos presentes en la naturaleza. Así, autores como Santiago Auserón llegan a encontrar relaciones de causalidad en las semejanzas entre canciones y paisaje, sugiriendo que “los desiertos arábigos producen las monótonas dimensiones de la casida beduina, la fragmentación de las nuevas estrofas andaluzas guarda relación con la proliferación de los huertos, el monocultivo cerealista con la sequedad del verso castellano hasta los años del Renacimiento, en los que comenzó a aliviar su sed en otras fuentes”.<sup>213</sup> Una operación -la de la música popular en el cine- que, como decimos, se asienta sobre una cierta sentimentalidad compartida de la que, como nos recuerda Manuel Vázquez Montalbán, hablaba Antonio Machado, y que parece estar dando claves al cineasta en su proceso de creación, de cara a la imbricación de la canción popular en la intersección entre la narrativa dramática y su puesta en escena. Reflexionaba el poeta sevillano: “El sentimiento no es una creación del sujeto

---

<sup>212</sup> Morin, op. cit., pp. 95 y 101.

<sup>213</sup> Auserón, op. cit., p. 184.



individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tá, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: Mi corazón enfrente del paisaje produce el sentimiento. Mi corazón enfrente del paisaje, apenas si sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida". Es imposible, según Vázquez Montalbán, entender el carácter representativo de la canción más trivial, sin comprender esta formulación machadiana de la sentimentalidad.<sup>214</sup>

El cine comercial, en cambio, ha buscado en la música popular, en plena coherencia con sus objetivos, lanzamientos y relanzamientos de *hits* comerciales que generasen ciclos de consumo económico paralelos a la película, siguiendo las tácticas habituales de repetición y subrayado de los temas y piezas musicales en cuestión, tanto dentro de los propios filmes como a través de las campañas de promoción de los mismos.

Como es lógico, estas tendencias no son compartimientos estancos, y se han dado casos de funcionamiento de ciertas músicas populares en el sentido contrario a los aquí descritos. Pero bien es cierto también, como nos recuerda Santiago Auserón, que la música popular evoluciona según las leyes de lo múltiple y de lo complejo. En su naturaleza efímera y cambiante subyacen, según este autor, estructuras acaso más durables que las de los sistemas lingüísticos.<sup>215</sup> Quizá la música, más que constituirse en lenguaje –ya hemos apuntado las dificultades de este debate–, se vale de una serie de lenguajes y, sobre todo, necesita de ellos para ser entendida, explicada y compartida. En esta línea de pensamiento, Nicholas Cook nos recuerda que los lenguajes construyen la realidad en vez de simplemente reflejarla, y la música, al utilizarlos, y al utilizar nosotros esos lenguajes para enfrentarnos a entenderla, ayudan a determinar lo que queremos decir con ella y lo que significa para nosotros. Los valores que encierra la ya señalada idea de autenticidad, por ejemplo, no se encuentran simplemente ahí, en la música, añade el autor. Están ahí porque el modo en que pensamos en la música los coloca ahí, y, por supuesto, el modo en que pensamos en la música también afecta al modo en que hacemos música, por lo que el

---

<sup>214</sup> Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, op. cit., p. 24.

<sup>215</sup> Auserón, op. cit., p. 170.

proceso pasa a ser circular. Es este tipo de continuidad en la reflexión sobre las cosas la que crea lo que llamamos “tradiciones”, ya sea en la música o en cualquier otra cosa.<sup>216</sup> Este pensamiento engarza con la idea expuesta más arriba atribuida a E. H. Gombrich, según la cual, todo artista recurre al *feedback* de la propia tradición –tanto para seguirla como para ir contra ella-, y expresa de un modo u otro el espíritu de su tiempo, que influye en la obra a la vez que también se muestra a través de ella. Y en el caso de la música popular, el círculo se retroalimenta desde lo emocional y lo colectivo. Porque la materia prima de la música popular suele ser, ya sea instrumental o con parte cantada, lo que Vázquez Montalbán llamaba la “sentimentalidad popular”. La música popular adquiere a través de lo sentimental, un valor de testimonio de la psicología y del temple de una época.<sup>217</sup> En este sentido, el cine, y el de Víctor Erice también, han hecho un uso muy matizado de ella, y han incorporado un nuevo componente. Nos referimos al valor de réplica política que Vázquez Montalbán ya encontraba latente en la música popular de la posguerra española. Este valor vendría determinado por las pautas de su recepción en un contexto histórico determinado, por el “horizonte de espera” en que se inscribe ese mismo contexto, y por el paradigma de emociones, saberes y prácticas sociales que la pieza musical refleja. Según este autor, la articulación adecuada de estas variables podía resultar, con cierta facilidad, como propiciatoria de ese valor de réplica política. En nuestro caso, el del cine, ese valor podría ser, consecuentemente, configurado desde la utilización de la música popular. Un valor de réplica que puede actuar además en clave dramática y narrativa, o simbólica y estética, con sus correspondientes combinaciones, gracias a la relación de íntima cercanía de la música en general -no solo la popular- con respecto al lenguaje, operando contradictoriamente y al unísono con todas sus características diferenciales que la alejan del mismo,<sup>218</sup> según Auserón, de manera radical.<sup>219</sup> Ese doble y simultáneo juego despliega el espectro expresivo de lo musical en este nivel de connotación.

---

<sup>216</sup> Cook, op. cit., p. 29.

<sup>217</sup> Mechthild, op. cit., pp. 332-333

<sup>218</sup> Claude Lévi-Strauss analiza y descompone parte de estas similitudes y diferencias entre música y lenguaje en Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Alianza, Madrid, 1987, pp. 75-76.

<sup>219</sup> Auserón, op. cit., p. 168.

La música popular, generadora de tradición, no se configura sin embargo desde el inmovilismo y la rigidez. Como sugiere Auserón, todo folclore, posiblemente, en lugar de expresar el “alma local”, lo “eterno” de una tierra, sea fruto del intercambio, de un proceso de arraigo no exento de conflicto.<sup>220</sup> Así sucede con las músicas populares más estigmatizadas y reivindicadas a un territorio ancestralmente, como en el caso del flamenco en España. Arraigado en el triángulo geográfico entre Cádiz, Jerez y Triana (Sevilla) hace apenas doscientos años, su configuración tanto rítmica como instrumental se configura a lo largo de un peregrinaje de ocho siglos de ciertas etnias gitanas desde el norte de La India hacia occidente, a través de todo tipo de intercambios, renunciaciones, apropiaciones, mezcolanzas y experimentos que acaban por configurar los rasgos estereotípicos que hoy identifican la música flamenca con lo español y sus más genuinas tradiciones en el entorno internacional.<sup>221</sup> La historia de España, por su complejidad, parece un terreno privilegiado para investigar la música popular entendida como lugar de réplica y conflicto. En el caso de Víctor Erice, su infancia de posguerra, donde se fraguó su declarado sentimiento de orfandad personal y socio-política, es el periodo de configuración de la persona y del futuro cineasta, y el periodo en el que encuentra su refugio y su veleta en el cine. En un segundo plano, inconsciente, colectivo, que emergerá en la madurez de su carrera, el director también se refugiara en la música popular de ese tiempo.<sup>222</sup> El joven Erice va a experimentar, de una manera similar a la descrita por Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de España*, cómo las canciones populares -porque las cantaba el pueblo- reflejaban unas creencias que, curiosamente, nada tenían que ver con la superestructura moral que circulaba, como una nube inmensa, sobre la geografía ibérica.<sup>223</sup> Auserón señala

---

<sup>220</sup> *Ibíd.*, p. 184.

<sup>221</sup> Este largo viaje del flamenco ha sido fielmente reflejado en el film de Tony Gatlif –músico y cineasta de origen gitano- *Latcho Drom*, de 1993. Fernando Quiñones apunta: “Al cabo de su secular travesía por Asia y Europa, el gitano reencuentra en tierras ibéricas reminiscencias de sus orígenes y, a través de la civilización árabe, tan presente aún, reconoce en España abundantes y solapados rasgos de sus raíces orientales”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, p. 443.

<sup>222</sup> A través también del papel de la radio, explicado en la obra citada de Vázquez Montalbán, y que cobra protagonismo en los filmes de Erice, como en *El espíritu de la colmena*, o en el guión de *La Promesa de Shangai*, que incluye también ciertos programas no musicales, como *El consultorio para la mujer a cargo de doña Elena Francis* en Radio España.

<sup>223</sup> Añade Vázquez Montalbán: “¿Y qué tenía que ver con esa moral superestructural esa extraordinaria canción llamada *Tatuaje*? La cantaban con toda el alma aquellas mujeres de los

que la transformación de una cultura puede conllevar un incremento de su producción musical no sólo en condiciones de expansión dominante, sino, también al contrario, cuando se ve reducida y dispersa, como si la música sirviera de último refugio a un pueblo en peligro de extinción.<sup>224</sup> Vázquez Montalbán entiende la cultura en general, como el campo determinante de batalla en la lucha ideológica, y la cultura popular, como una “forma de supervivencia de las clases más desposeídas”.<sup>225</sup> Un escalón más allá, ya en el terreno musical de lo popular, el autor afirma sobre las canciones populares de posguerra: “Aquellas canciones les habían sido mucho más útiles –a los supervivientes- que los poemas cultos que no habían leído. Les habían enseñado a amar y a sufrir”.<sup>226</sup> Incluso Jean-Luc Godard se manifiesta claramente en este sentido de manera global. Habla el cineasta franco-suizo, de cómo la música popular cala en la cultura popular a un nivel al que la literatura no puede acceder, ya que no puede “atrapar la imaginación” de la gente de la misma manera.<sup>227</sup>

Víctor Erice situará el grueso de su filmografía de ficción en ese periodo histórico, y diseñará dentro de sus películas, como veremos, auténticos diálogos, ya sean puramente dramáticos o de ideas, entre el intelecto y los sentimientos de sus personajes, y las músicas que están sonando de forma tanto diegética como extradiegética. En unas ocasiones, los personajes se verán interpelados, como por ejemplo Agustín en el cine Arcadia de *El sur*, contemplando al *alter ego* de su amada, que escucha “su canción” en común - *Blue moon*- con el amante ficticio en la pantalla, el propio *alter ego* de Agustín en ese caso. En otras, será el espectador el que estará siendo llamado por la pieza popular a entender la nueva situación y el mensaje del filme, como en la canción de cuna que culmina el cortometraje *Alumbramiento*. Federico García Lorca, defensor a ultranza y practicante de la música popular,

---

años cuarenta. Aquellas pluriempleadas del hogar y de los turnos en trabajos fabriles afeminados. La cantaban para quien quisiera oírlas a través de sus ventanas de par en par. Era una canción de protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana, contra su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos demasiado condenados por la Historia, contra una vida ordenada como una cola ante el colmado, cartilla de Abastos en mano y así uno y otro día, sin poder esperar al marino que llegó en un barco, al que muy bien hubieran podido encontrar en el puerto al anochecer”. Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, op. cit., p. 12.

<sup>224</sup> Auserón, op. cit., p. 185.

<sup>225</sup> Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, op. cit., p.13.

<sup>226</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>227</sup> Aidelman y De Lucas (eds.), op. cit., p. 244.

recordaba a un compositor de casidas granadino, “víctima tardía del viejo encono”, quien escribió que “las nanas españolas, más que adormecer, parecen querer herir la sensibilidad de los niños, comunicarles la angustia en que fueron concebidos. Sustituida en la sociedad española la fecundidad despreocupada de los moriscos por una preñez temerosa, las nodrizas alimentaron con *pan melancólico* hasta a los niños ricos”.<sup>228</sup> En la eclosión del fascismo en España, coincidente con su propio nacimiento, Erice plasma en *Alumbramiento* la fragilidad de la vida en esa España a través de una nana popular asturiana de título revelador, *Agora non*.<sup>229</sup>

En *El espíritu de la colmena*, el guión original de rodaje preveía finalizar el filme con una pieza tradicional de un cancionero del S. XVI<sup>230</sup> que, a través del llamado de una muchacha a su amado, se transmutaba, en las coordenadas fílmicas, en el sortilegio a través del cual Ana invocaba al espíritu en su paso final hacia el conocimiento. Arranca la canción diciendo: “Si la noche se hace oscura y es tan corto el camino, ¿cómo no venís, amigo?”. La partitura acota que la pieza es “pena de amor en voz de mujer”. Como apunta Auserón, la voz de la muchacha enamorada se convierte en “*topos lírico*” en la tradición española, desde las esclavas cantoras de la tradición poético-musical árabe.<sup>231</sup> En este ejemplo podemos ver cómo la articulación fílmica prevista por Erice, utilizaba la tradición musical para, a través de su poder y su fuerza líricas, catalizar el clímax, no ya solo dramático, sino intelectual y estético, del filme en su secuencia final.

Por tanto, podemos observar cómo el cineasta tiene, con relativa facilidad frente a otras artes, la capacidad, que ya Auserón encuentra en Cervantes, y que aparece cuando este “glosa la letrilla popular con mucho acierto, la abre con

---

<sup>228</sup> García Lorca, Federico. “Añada, arrollo, nana, vou veri vou. Canciones de cuna españolas”. Conferencia dada por el autor en la Residencia de Estudiantes de Madrid en el año 1928. En Federico García Lorca. *Conferencias*. Patronato municipal Huerta de San Vicente, Granada, 2001, p. 85.

<sup>229</sup> “Ahora no”.

<sup>230</sup> *Si la noche se hace oscura*. De autor desconocido, atribuida en grabaciones discográficas a Francisco Guerrero (1528-1599). *Cancionero del duque de Calabria*, s. XVI.

<sup>231</sup> Auserón, op. cit., 167.

delicadeza, la desgrana, muestra sus posibilidades de crecer y multiplicarse en figuras novedosas, convierte las sensaciones naturales en asunto que requiere meditación”.<sup>232</sup>

### 1.3. Operadores sobre el mito, cine y música

*El mito y la música son máquinas simbólicas de abolir el tiempo.*

*Claude Lévi-Strauss*

Establecíamos anteriormente en estas páginas la visión de Víctor Erice sobre el cine, a través de la imagen metafórica de un puente que le permitiría articular su relación con el mundo, y acceder así al conocimiento sobre los demás y sobre sí mismo. Es la misma figura que utiliza Santos Zunzunegui para explicar cómo el cine de Erice logra conectar dos dimensiones bien diferenciadas, entre la razón y algo más allá, resolviendo oposiciones aparentemente irresolubles para el sentido común. Este mecanismo, afirma el autor, convierte el cine de Erice en un “auténtico operador mítico”,<sup>233</sup> ya que logra utilizar la idea del mito para, a través de ese puente, llegar al conocimiento de lo real, de lo que se halla de este lado del puente. Desde el mito hacia el conocimiento, a través del cine.

Ya hemos mencionado aquí la valoración de Jesús González Requena sobre el cine clásico de Hollywood como la última gran máquina de construcción de mitos de nuestra civilización. La generación de mitos modernos no tiene por qué derivarse de la operación sobre los mitos clásicos. Siguiendo el discurso de González Requena, si tomamos el siglo XX -el siglo del cine-, en su segunda mitad, como el siglo de la destrucción de esos mismos mitos, podemos sugerir dos ideas a partir de ahí: por un lado, la pervivencia de los mitos clásicos frente al ascenso y caída de los mitos

---

<sup>232</sup> Auserón, op. cit., p. 329.

<sup>233</sup> Zunzunegui, Santos. *Paisajes de la forma*, op. cit., p. 51.

modernos;<sup>234</sup> y por otro, la idea de cierta renovación en los dispositivos de representación a través de lo mítico en los nuevos cines, destructores del cine clásico. En estas coordenadas estaremos en disposición de observar cómo evoluciona la propuesta creativa de un hombre como Erice, formado culturalmente en un perfil clásico, y a su vez enmarcado profesionalmente en el mismo epicentro de la eclosión modernista en el cine de los pasados años sesenta.

La adaptación por parte del cine de los mitos en general -tanto clásicos como modernos- se ha dado fundamentalmente en cuanto a patrones narrativos aplicados. La narración en clave de mito en el cine trasciende, por tanto, como señala Pedro Javier Pardo, la directa adaptación al lenguaje fílmico de los relatos míticos. Más allá del patrón narrativo, el dispositivo mítico aporta a la puesta en escena cinematográfica unas coordenadas muy específicas desde las que proponer diferentes niveles tanto de escritura como de lectura. Como nos recuerda Jorge Latorre, el relato mítico 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.<sup>235</sup> El cine clásico, a través de determinados géneros en particular (como el *western*, el fantástico o el bélico) tomaron esa forma y ese mecanismo para operar en sus películas. Los mitos surgen para explicar el mundo y la existencia, para hallar unas bases comunes en las que todos los seres humanos puedan reflejarse y encontrar, si no ciertas respuestas, sí al menos algunas características, conocimientos, en definitiva, sobre lo que somos y cómo somos.

Según Claude Lévi-Strauss, lo propio del mito es enfrentarlo a un problema, pensarlo como homólogo de otros problemas que se plantean en otros planos: cosmológico, físico, moral, jurídico, social, etc..., y dar cuenta de todos ellos en conjunto.<sup>236</sup> El cine puede tomar esa capacidad, ese mecanismo, bien para indagar y profundizar por esa vía abierta hacia el conocimiento, o bien -como sin duda hizo el cine de masas de los grandes estudios norteamericanos- como una fabulosa máquina de atracción, fidelización y comercialización de sus productos. En algunos casos, ambos usos fueron compatibles. Sin duda, Víctor Erice ha trabajado en la línea de la primera

---

<sup>234</sup> Si bien, buena parte de los mitos modernos no desaparecen. Perviven, pero han de hacerlo acompañados de sus revisiones, caricaturas, modelos antagónicos, sátiras, etc.

<sup>235</sup> Latorre, op. cit., p. 277.

<sup>236</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Paidós, Barcelona, 1995, p. 239.

dirección. En su obsesión por el conocimiento a través del cine, en su estrategia para llegar a la otra orilla a través de ese puente multiforme, frágil, incluso volátil, del aparato fílmico, Erice ha encontrado en el mito una vía de trabajo esencial. Según Latorre, la utilización de Erice del dispositivo mítico constituiría para el cineasta una forma artística de superar las contradicciones modernas entre historia y poesía, idea que quizá encaja muy adecuadamente con la situación que apuntábamos en la que el cineasta vasco, influido desde sus comienzos no solo por su formación cultural clásica, sino por el cine clásico de Hollywood que había marcado su vocación, se enfrentaba como creador fílmico a la gran crisis del cine y de sus modos de representación clásicos a partir de los años sesenta del siglo pasado. Escribía Erice en 2003, al hilo del cine de Andréi Tarkovski: “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 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”.<sup>237</sup> En esta reflexión comienzan a desvelarse claramente las preocupaciones de Erice sobre la representación, y el enfoque desde el que está observando la cuestión en conflicto: el desdoblamiento del tiempo en dos: el de la poesía y el de la historia. El cine le va a permitir poner en marcha este dispositivo, y el patrón mítico parece ir a encajar como herramienta para esa operación. Al respecto, la propuesta estructural ofrecida por Lévi-Strauss para este sistema emerge como sensiblemente atractiva para nuestro enfoque. Desplegando el modelo narrativo mítico en dos ejes donde el tiempo adquiera ese necesario desdoblamiento narrativo, Lévi-Strauss encuentra el dispositivo de relaciones adecuadas entre ambas dimensiones en la partitura musical, y sitúa al artista que despliega el relato mítico ante el descubrimiento del principio de armonía: “una partitura orquestal únicamente tiene sentido leída diacrónicamente según un eje (página tras página, de izquierda a derecha), pero, al mismo tiempo, sincrónicamente según el otro eje, de arriba abajo. Dicho de otra manera, todas las notas colocadas sobre la misma línea vertical forman

---

<sup>237</sup> Erice, Víctor. “A modo de prólogo”, en Llano, Rafael, *Andréi Tarkovski*, ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2003, v. I, p. 13. Citado en Latorre, op. cit., p. 277.



una unidad constitutiva mayor, un haz de relaciones”.<sup>238</sup> Estos haces constituirían, en el modelo del antropólogo francés, las verdaderas unidades constitutivas del mito más allá de cualquier sistema de relaciones aisladas, y sólo en forma de combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquirirían una función significativa.<sup>239</sup> A partir de la idea de la paritura, este sistema es, en efecto, un sistema de dos dimensiones, a la vez diacrónico y sincrónico, y podría establecerse como modelo de cara al diseño creativo de narraciones en clave de mito. Obviamente, en estas coordenadas, la música adquiere de manera absoluta y natural carta de naturaleza como vehículo de narración mítica, donde dos dimensiones temporales conviven en la configuración de sentido del relato. Además, Lévi-Strauss aporta una clave más, que también se constituye en estilema musical, para poner de manifiesto la estructura del mito: el recurso de la repetición.<sup>240</sup> En adelante observaremos cómo diferentes autores han interpretado este recurso en la obra de Erice.

Tomando el tiempo como un material multidimensional, o al menos bidimensional o dual, “lo viejo y lo nuevo” es una idea que ha preocupado siempre a Erice, y que tiene que ver con un concepto, elaborado a modo de oposición y complemento a la vez, y sobre el que ha reflexionado mucho, y en profundidad, desde su visión del cine: el de “memoria y sueño”.<sup>241</sup> Es interesante la idea expresada por Erice en el texto citado de otorgar dos clases diferentes de tiempos a los conceptos del pasado y la contemporaneidad del hombre. En ese tipo de dicotomías encontramos las preocupaciones que el director ha abordado en su trabajo a través del cine-puente, y frente a las que el dispositivo del relato mítico parece establecer un terreno de juego adecuado para los fines representativos y expresivos del cineasta. Como escribía Julio Pérez Perucha, “los mitos nos hablan [...] de aquellos que desafiaron a los dioses, que, como Prometeo, intentan poseer... su luz. Y esa es nuestra memoria perdida: la nostalgia de la irrepetible niñera, la inocencia de los que todavía no temían la muerte y

---

<sup>238</sup> Lévi-Strauss, op. cit., p. 235.

<sup>239</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>240</sup> *Ibíd.*, pp. 251-252.

<sup>241</sup> Lévi-Strauss insiste en que el mito siempre supone la evocación de un relato perteneciente al pasado que, al confrontar los eventos de un tiempo presente, genera estructuras yacentes en la realidad a través del tiempo. *Ibíd.*, p. 234.

de la que seríamos expulsados como pago de nuestro deseo de saber”.<sup>242</sup> Deseo de saber que Erice enfrenta a través del cine. Y en su camino, se van a cruzar, simultáneamente, una serie de circunstancias que van a condicionar y definir su forma de operar a través del mito.

Esa combinación de factores es bien visible en el caso de su primer largometraje, *El espíritu de la colmena*. Este filme nace ya como un encargo sobre un mito. Sobre el mito de Frankenstein concretamente. Mito que interesaba sobremanera al productor del film, Elías Querejeta, y que decide encargar al joven Erice quien, en virtud del volumen de producción que la película puede sostener, se dispone a hacer un “Frankenstein de andar por casa”,<sup>243</sup> según sus propias palabras. El irónico comentario no es baladí, porque, precisamente la limitación de medios para llevar a cabo una película -quizá una película marcadamente de género en otras condiciones de producción- obligan al director a plantear el relato sobre la creación de la vida y su relación con el descubrimiento de la muerte, en términos distantes de la narrativa genérica al uso. La búsqueda de Erice y sus colaboradores de la esencia del mito por vías más cercanas a un cine de poesía,<sup>244</sup> lírico, no narrativo, configurarán la propuesta original de Erice.

Paulino Viota señala que, en este filme, ya desde el título hay, no una, sino dos metáforas que se articulan visualmente con la trama realista. Se refiere a la del libro *La vida de las abejas* de Maurice Maeterlinck,<sup>245</sup> y a la de la película *Frankenstein* de James Whale.<sup>246</sup> *El espíritu de la colmena* se apropia, según Viota, de la expresividad de esas dos formas artísticas en las que se refleja, para “inventar una forma plena que dé cuenta, por su juego de correspondencias, de todos los aspectos de la obra, que haga que todo encaje y se proyecte a la vez sobre los mitos proporcionados por las obras de referencia”.<sup>247</sup> Partimos, por tanto, de una presencia explícita de ciertos mitos, y de

---

<sup>242</sup> Pérez Perucha, op. cit., p. 232.

<sup>243</sup> Víctor Erice en *Huellas de un espíritu* (Carlos Rodríguez, 1998).

<sup>244</sup> Si bien no estamos pensando al elegir este término en el concepto de “cine de poesía” acuñado por Pier Paolo Pasolini, sí que encontraremos, como se reflejará más adelante, una total concordancia entre la visión de Erice y el cineasta italiano en cuanto a la búsqueda del conocimiento y de la realidad a través del ejercicio consciente de la escritura poética a través del cine.

<sup>245</sup> *La vida de las abejas* (*La vie des abeilles*) (Maurice Maeterlinck, 1901).

<sup>246</sup> *Frankenstein* (James Whale, 1931).

<sup>247</sup> Viota, Paulino. *La herencia de Víctor Erice*. Comunicación en CICEC, 2005.

una idea para imbricarlos en la forma fílmica. En segundo lugar, debemos tener muy en cuenta, una vez más, el contexto socio-cultural y político en el que se engloban, en el caso de este filme (y de la mayoría de su obra de ficción), el tiempo narrado, y, especialmente en este caso, el tiempo de realización de la obra. Este periodo abarca, prácticamente en su totalidad, la dictadura del general Francisco Franco en España. El film transcurre a principios de los años cuarenta, es decir, en la inmediata posguerra, y se filma en el año 1972, con estreno en 1973, es decir, apenas dos años antes de la muerte del dictador. Son muchas las lecturas alegóricas sobre la dictadura que se han realizado sobre el film a través de la figura *frankensteiniana*, y no profundizaremos en ellas, pero intentaremos aportar algún dato de valor sobre la influencia de estas coordenadas contextuales. Los años cuarenta es una época marcada, según Vázquez Montalbán, por la “mitología de las cosas”, circunstancia esta que alcanza su paroxismo, según el autor, a través de las cartillas de racionamiento.<sup>248</sup> Para entender los objetos y sus significados en términos mitológicos es necesario el paso del tiempo. De ese estado de cosas se derivan con facilidad lecturas simbólicas en las películas de la época en que Erice comienza su carrera, al final de la dictadura. La intensidad de la significación se acentúa con la carga dramática. En el universo que manejamos es fácil encontrar y/o construir personajes en condiciones vitales extremas que encarnen los episodios de la narración, como es el caso, por ejemplo, del fugitivo de *El espíritu de la colmena*. La escena en la que Ana le tiende una manzana, al sorprenderle en el establo abandonado, ha tenido en este sentido diferentes lecturas. La sentimentalidad colectiva, siguiendo al mismo autor, se identifica con una serie de signos de exteriorización: las canciones, los mitos personales y anecdóticos, las modas, los gustos y la sabiduría convencional.<sup>249</sup> En este punto la radio ejerce un papel trascendental, así como, en su dimensión propia, los cines ambulantes de zonas rurales como el que encontramos en la primera secuencia del filme de Erice, llevando a Frankenstein hasta los ojos de Ana. En el guión de *La promesa de Shangai*, Susanita escucha el programa *Consultorio para la mujer a cargo de doña Elena Francis* en Radio

---

<sup>248</sup> Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, op. cit., p. 6.

<sup>249</sup> *Ibíd.*, p. 8.

España, o el programa de discos patrocinado por Plásticos Tatay en Radio Andorra.<sup>250</sup> Estos dispositivos de ocio y comunicación, junto a la prensa oficial, la literatura de consumo, y los cantantes callejeros, se aprestaron, según Vázquez Montalbán, a despolitizar la conciencia social. Según el autor, lo consiguieron casi totalmente pero, a la vez, introdujeron el “reinado de la elipsis”, tácitamente convenido, para expresar lo que no podía expresarse. Y ese es el terreno en el que Erice se mueve con gran facilidad, no solo en *El espíritu de la colmena*, con su contexto de posguerra y represión, sino en toda su obra -muy apegada a estas coordenadas, especialmente en las obras de ficción-, pero llevando las significaciones también y muy marcadamente hacia el mundo de lo dramático y lo sentimental, trascendiendo, desde otro nivel, lo político. La asunción de la narración elíptica favorecerá el relato mítico como generador de sentido frente al relato de la realidad, donde la continuidad es condición de su dimensión temporal. Así, señala Vázquez Montalbán que “también el temple popular era elíptico y, en la dificultad de llamar al pan pan y al vino vino, a veces hay que buscar la clave en un acento, en un tono, en un silencio entre dos palabras”.<sup>251</sup> Sin duda, ese es también el ambiente en el que operan los mecanismos dramáticos en *El sur*. Agustín, por ejemplo, no puede evitar reflexionar en voz alta ante su hija, en la secuencia final del Gran Hotel: “Debe ser bonito poder decirle a todo el mundo lo que se piensa”.

Dentro de este tipo de consideraciones, no hay que perder de vista, en una variante del tema de este capítulo, el tipo de mitos nacionales que la época franquista estaba acuñando, así como los que la progresiva colonización cultural anglosajona iría introduciendo en España. Esto último, que jugará un papel más activo en otros filmes posteriores de Erice, influye aquí, de manera pasiva en la ficción, y de manera activa en la recepción del espectador, a través del mito de Frankenstein, cuyo tratamiento en el film de James Whale acabará por operar de manera inesperada en Ana,<sup>252</sup> pero

---

<sup>250</sup> Erice, Víctor. *La promesa de Shanghai*. (Guión cinematográfico) Plaza & Janés, Madrid, 2001, pp. 259 y 260.

<sup>251</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>252</sup> Como premisa previa, mitos como el de Frankenstein pueden tener un significado y unas connotaciones diferentes en EEUU o Gran Bretaña que en la España de 1940. Manuel Vázquez Montalbán da cuenta de los diferentes valores y atributos que mitos surgidos de las pantallas norteamericanas adquirirían al pasar a las pantallas españolas. Personajes como Bonanza, Perry

también -como veremos- a través de las connotaciones de la música popular importada de la cultura popular anglosajona contemporánea, con sus correspondientes mitologías.

Hemos de notificar en este apartado, también, que al joven crítico e incipiente cineasta de los sesenta-setenta, no le parecía que los mitos y el cine, al menos tal y como se habían representado hasta entonces, se llevaran bien. En el nº 19 de *Nuestro Cine*, de 1963, Erice, al hilo de la crítica de *Fedra*, de Jules Bassin, aprovecha para dejar claro su juicio negativo de las adaptaciones fílmicas de los mitos clásicos en general.

Si, como muchos autores consideran, el tiempo es, si no el gran tema de Erice, uno de sus grandes temas,<sup>253</sup> ya hemos visto cómo el propio director articula, a través de diferentes nociones de lo temporal, la relación entre los hombres, para la transmisión del conocimiento a la manera de los relatos míticos. Esto tendrá que ver con la valoración, por un lado, de la infancia como territorio por excelencia de la experiencia mítica, del acceso al conocimiento y, por otro lado, de la mirada hacia atrás de Erice hacia los cines del periodo mudo donde, según Charlotte Saupere-Godard, el cineasta buscará las claves para encontrar el tratamiento del tiempo adecuado para ese acceso a la revelación del conocimiento en sus películas.<sup>254</sup> Como veremos, esto tendrá proyecciones claras en la puesta en escena de las mismas.

La cuestión de la dualidad del tiempo como propuesta narrativa es una de las claves de la obra objeto de estudio, y Erice utiliza el componente mítico para introducirla en la narración fílmica. El mito recurrente en la propuesta fílmica del director a lo largo de toda su obra será el mito de los orígenes. Cuando, en conversación con Manuel Asín, Erice explica por qué el niño que en *Alumbramiento* se dibuja un reloj en la muñeca, no dibuja cifra alguna en él, reivindica para su puesta en escena la idea de que “el tiempo cifrado es el tiempo de la Historia, y el tiempo sin cifra es el tiempo de los orígenes”.<sup>255</sup> Ahí encontramos la clave de la doble temporalidad sobre la que construirá buena parte de sus historias. De hecho,

---

Mason, *El Fugitivo*, *Los Invasores* o *Robinson Crusoe* son desglosados en este sentido en su obra citada *Crónica sentimental de España*, pp. 112-113.

<sup>253</sup> Alain Phlippou, por ejemplo, considera el tiempo como *el* tema del cine de Erice. Ehrlich, op. cit., p. 131.

<sup>254</sup> Saupere-Godard. *Introductory notes* en Philippon, Alain. “Childhood against the Light (*Enfance à contre-jou*)”. En Erlich, Linda C. op. cit., p. 131.

<sup>255</sup> *Conversación con Manuel Asín*. Extras *La Morte Rouge*. Nautilus films/ Rosebud, 2009.

*Alumbramiento* se constituye manifiestamente como la película epicentral sobre el mito de los orígenes. Lo sitúa y lo expresa, en clave personal además de poética (la acción propia del niño que dibuja un reloj en su muñeca es un recuerdo de infancia del director).<sup>256</sup> Nos muestra –a través de una canción-, en palabras de Gustavo Martín Garzo que hacemos nuestras, “la entrada en el tiempo, el paso del mundo de los orígenes al mundo histórico” en ese momento determinante en que la vida triunfa sobre la muerte y se encarna en ese niño que protagoniza el filme.<sup>257</sup>

En el artículo de Gustavo Martín Garzo que acabamos de citar, el autor introduce un aspecto fundamental que enlaza el tema del mito de los orígenes con otra idea fundamental en la filmografía de Víctor Erice: la de una comunidad de hombres liberada de la angustia de la muerte. Efectivamente, Erice enuncia esta idea cuando es reclamado para comentar el legado y la figura de Jorge de Oteiza en el año 2011,<sup>258</sup> y es cierto y evidente en el análisis apenas superficial de la filmografía del director el aspecto, señalado por Martín Garzo, sobre la posibilidad de dividir sus películas entre las que intentan convocar a esa comunidad (fundamentalmente a partir de *El sol del membrillo*), y las que tratan sobre la quiebra de esa vida en comunidad, escenificada fundamentalmente a través de las consecuencias de la Guerra Civil española, muy presente en *El espíritu de la colmena* y *El sur*.

Se observa también un determinado tratamiento de la cuestión temporal que, en *El espíritu de la colmena*, diversos autores encuentran detenida, de entrada, en la idea de la colmena, figura de movimiento inmóvil, “perpetuo, enigmático y loco”, como se escucha en el *off* de Fernando, sacado del monólogo de Maeterlinck.<sup>259</sup> Temporalidad, además, en la que todo terminará retornando siempre al punto de partida.<sup>260</sup> Como vemos, en la propia estructura del filme –y esta característica será habitual en toda su filmografía- Erice ya encuentra su manera de confrontar los dos tipos de tiempo entre los que trazar su puente: el circular, el tiempo no cifrado del mito, y el lineal de las peripecias humanas. Ramón Andrés, en su *Diccionario de*

---

<sup>256</sup> En Seminario *Documental y Ficción*, cit.

<sup>257</sup> Martín Garzo, Gustavo. “El péndulo y la noche”, *El País*, 9 noviembre 2013.

<sup>258</sup> *Oteiza y el Cine*. Conferencia Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, cit. Erice afirma que Oteiza soñó y persiguió el ideal de esa comunidad de hombres y mujeres liberados de la angustia de la muerte.

<sup>259</sup> Maeterlink, op. cit.

<sup>260</sup> Zunzunegui, op. cit., p. 59.

*música, mitología, magia y religión*, nos recuerda que “en el núcleo de las creencias y los mitos, y no menos de las religiones y las fábulas heroicas, está la inquietante contraposición entre tiempo humano y la eternidad divina. Existir para conocer y desentrañar, morir para ir en busca de lo que no se halló entre los semejantes”.<sup>261</sup>

Procederemos a continuación a interpelar, en este contexto de análisis, algunas de las estrategias de puesta en escena desarrolladas por el director. Según establecen diversos autores, el cine clásico sustentaría su capacidad de forjar elementos míticos a través de la férrea interdependencia entre la narrativa del film y su puesta en escena. Por el contrario, los cines de ruptura desligarían esta relación fomentando fórmulas de puesta en escena independientes de la narrativa. Además, siguiendo a Lorenzo Torres Hortelano, esos nuevos cines, caracterizados por ser llevados a cabo por las primeras generaciones de cineastas cinéfilos, estarían muy influenciadas por cines de todo tipo y todas latitudes, destilados de muy diversos contextos culturales, que propiciarían la importación de técnicas, temas y estéticas (puesta en escena), pero sin tener en cuenta el trasfondo simbólico y cultural al que pertenecían estas propuestas expresivas. En el caso de Erice, se trata, además, como hemos descrito, de un ex crítico y voraz cinéfilo, muy apegado a cines internacionales que, como, por ejemplo, el japonés, poco o nada tienen que ver con las bases culturales españolas. Se ha postulado también que esa dimensión mítica atribuible al cine clásico es la única que atiende a la emotividad del espectador, y que las nuevas olas buscan más la complicidad de la inteligencia del mismo.<sup>262</sup> En el cine de Erice, y en concreto en *El espíritu de la colmena*, se da una curiosa paradoja en las sensaciones receptoras del espectador medio, ya que este suele sentirse interpelado por el film en su intelectualidad, y sin embargo sus reacciones son de tipo emotivo, sin llegar a encontrar definición clara de sus –sin embargo, intensas– impresiones en ambos ámbitos. El film en cuestión no responde desde luego a un modelo narrativo y de puesta en escena clásico, y, sin embargo, la operación sobre lo mítico funciona a ese nivel emocional de manera tan sutil como efectiva. La manera de llegar a esos

---

<sup>261</sup> Andrés, Ramón. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Acantilado, Barcelona, 2012, p. 5.

<sup>262</sup> Torres Hortelano, Lorenzo J. *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: Cine clásico y poética zen*. Caja España, León, 2006, p. 17.

“dominios del mito” (en palabras de Erice) fue a través de una estructura narrativa lírica, que partía no de un esquema de progresión dramática clásico, sino de una serie de “imágenes primordiales” que Erice y su coguionista, Ángel Fernández Santos, tomaron como punto de partida (un hombre contempla el crepúsculo, una mujer escribe una carta...).<sup>263</sup> Zunzunegui nos recuerda que “en el mundo del mito no hay diferencia entre personas y cosas”. De ahí pueden surgir todo tipo de estrategias de significado, ya sea en apelación a la inteligencia o a los sentimientos del espectador. Zunzunegui hace esta reflexión al hilo de la antropomorfización de los elementos que encuentra en el film, y ahí encontramos otra clave del tránsito, desde esas imágenes primordiales originarias hacia una puesta en escena lírica y connotada de significados dramáticos, pero también de conocimiento de lo humano a través del mito. La secuencia del filme en la que la maestra enseña los órganos vitales a los niños valiéndose de un muñeco de madera (*don José*) al que los niños van añadiendo los órganos materializa ese proceso de construcción fílmica. La idea parte de una experiencia vital de Ángel Fernández Santos en la escuela y, llevada al territorio del mito de Frankenstein, sirve a Erice para configurar, en la acción final de Ana añadiéndole los ojos al muñeco, la síntesis del relato de revelación, en evidente clave del mito del acceso a la vida y al conocimiento, que la protagonista recorrerá.

Zunzunegui también nos aporta una clave valiosa de cómo Erice logra implementar sus intenciones a través de la puesta en escena. El film, desde su inicial secuencia de créditos, consistente en una serie de dibujos infantiles,<sup>264</sup> emprende una tarea de *desreferencialización* destinada a reforzar la dimensión abstracta del relato emprendido.<sup>265</sup> A partir de ahí, en ese universo cerrado -la colmena-, establecida, ya desde los títulos de crédito, nuestra inmersión en el universo de la imaginación infantil, el diálogo entre el tiempo mítico y el tiempo real puede echar a andar. En esa operación de tránsito hacia los dominios de mito, la música juega un papel determinante.

---

<sup>263</sup> Entrevista a Víctor Erice. Miguel Rubio, Jos Oliver, Manuel Matjí, octubre de 1973. Erice, Víctor y Fernández Santos, Ángel. *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta Ediciones, Madrid, 1976, p. 139.

<sup>264</sup> Realizados por las niñas protagonistas de la película.

<sup>265</sup> Zunzunegui, op. cit., p. 51.



Como ya hemos señalado, e insiste en ello Zunzunegui, la programación temporal de *El espíritu de la colmena* no obedece a los presupuestos de una dinámica causal. La articulación del espacio-tiempo en el film se configura sobre criterios de significación dramática a través, como han afirmado los cineastas responsables, de una propuesta lírica de la estructura fílmica. Erice afirma que el proceso creativo de este filme, cuando no era mucho más que el encargo de hacer una película de bajo presupuesto alrededor del mito de Frankenstein, tuvo su punto de ignición al encontrar una reproducción de un fotograma de la escena del encuentro entre la niña y el monstruo al borde del lago en la película de James Whale. Según el director, esa imagen “resumía mi primitivo contacto con el mito”, porque “de alguna manera incluía algo que para mí es fundamental en la creación artística: el sentido de la totalidad, una totalidad que va más allá de la experiencia meramente intelectual, y que es al mismo tiempo razón y sentimiento”. Añade el cineasta: “He podido comprobar que en el cine español no hay una tradición, incluso a nivel de rodaje, de un cine de estructura lírica”.<sup>266</sup>

Julio Pérez Perucha establece que ese proceso que reúne mito y lirismo en la narración es articulado a través de la música del film. El metraje comienza con una leyenda que nos sitúa en el terreno de la fábula: “Érase una vez...”. Ya, a un nivel poético y metafórico, nos viene a la memoria el aforismo de Michel Chion: “La música dice: érase una vez...”. La música de Luis de Pablo arranca con el film y los lugares comienzan a ser visitados. Más adelante, en el análisis pormenorizado de la obra, veremos cómo funciona el mecanismo anunciado por Pérez Perucha. Por ahora podemos establecer que, si un lugar del espacio es visitado en dos tiempos diferentes, y la intención expresiva es llevar la historia a dos territorios diferentes del relato -uno del tiempo medible de la cotidianeidad, y otro del tiempo circular, incontable, del mito- la utilización de, o bien dos tipos de músicas, o bien la misma pieza musical arreglada en versiones diferentes, o la oscilación entre presencia y ausencia de música, se configurarán como herramientas evidentes para esta construcción del relato. La rica utilización de la música en el film, a través de sus variaciones y sus muy pensadas composiciones e instrumentaciones, aportan al estilo del director el “movimiento

---

<sup>266</sup> “Victor Erice. Una experiencia totalizadora”. Entrevista con Diego Galán y Fernando Lara en *Triunfo*, nº 576, octubre de 1973, pp. 58-61.

inmóvil” que Maeterlinck describía para la colmena, idea esta que resume, en una sola figura, la convivencia de esos dos tiempos que dialogan entre la realidad cotidiana y el mito. Así lo entiende también Santos Zunzunegui, que encuentra en la clave mitológica la mejor opción para acceder a la esencia de la narración fundamental del filme.<sup>267</sup> A este respecto, habla Nicholas Cook de la cualidad de la música como objeto que “parece moverse sin hacerlo”. Es una construcción artística que encaja con lo mítico, y desde luego con el “movimiento inmóvil” de la colmena. Como nos señala Dickinson, Lévi-Strauss relaciona el papel de la música en la función del mito como una herramienta de superación virtual de los problemas a partir de la connotación de significados: “El trabajo musical provee una red de significación, una matriz de relaciones, las cuales filtran y organizan la experiencia vivida; ello sustituye a la experiencia y produce la placentera ilusión de que las contradicciones pueden ser superadas y las dificultades resueltas”.<sup>268</sup> Un simbolismo instrumentalizado del que también da noticia Manuel Gertrudix, quien otorga una función *mitológica* a la música en el cine, ligada a un régimen litúrgico más o menos estricto,<sup>269</sup> y que entronca con uno de los hallazgos fundamentales de Erice en *El espíritu de la colmena*: la sutil implementación de las canciones populares infantiles como operadores míticos en el viaje, no solo de Ana, sino también de Fernando y el resto de los personajes. Las canciones infantiles constituyen recuerdos míticos para los adultos y juegos para los niños.

La elección del cancionero del film está pensada, en primer lugar, para, a través de su evocación en la mente del espectador, transportarnos directamente al territorio mítico y del tiempo infinito de la infancia. En segundo lugar, como explicaremos, el film articula dramáticamente sus significados en el espacio-tiempo a través de las apariciones de las canciones y, especialmente, a través de sus arreglos y variaciones de *tempo*, armonía e instrumentación. El caso de *Vamos a contar mentiras* es manifiesto en este sentido. En tercer lugar, funcionan como sutiles anticipaciones que el tiempo

---

<sup>267</sup> Zunzunegui, op.cit., p. 58.

<sup>268</sup> “The musical work furnishes a grid of signification, a matrix of relationships wich filters and organizes lived experience; it substitutes for experience and produces the pleasurable illusion that contradictions can be overcome and difficulties resolved.” Dickinson, op. cit., p. 42.

<sup>269</sup> Gertrudix, op. cit., p. 18.

del mito hace sobrevolar, de manera sutil, sobre el tiempo finito de los personajes, como sucede en la partida del pueblo de Fernando mientras suena la melodía de *Il était un petit navire* (o *Un barquito chiquitito*, como se adaptó en castellano en la época). También connota y sitúa información sutil de los valores y costumbres de la época, como nos enseñan las canciones que cantan los niños para aprender matemáticas en la escuela, y, en definitiva, insistimos, articulan con precisión los significados entre el mundo y el tiempo de lo eterno y lo infinito, de los grandes descubrimientos que Ana afronta a lo largo del metraje, frente a la estrechez, la finitud y la volatilidad del mundo real de la España rural de la posguerra.

Más allá de *El espíritu de la colmena*, Erice volverá a poner en marcha mecanismos para trascender hacia lo mítico a través de lo musical de diferentes maneras. En *El sur*, por ejemplo, aparte de la utilización del tema principal sobre el que construirá toda la tragedia de Agustín -el pasodoble *En er mundo-*, y que analizaremos más adelante con sumo detalle, recurre a mitologías tan contemporáneas como las propias de los cines de género de la época dorada -que se corresponde con su niñez y con los paraísos perdidos de los personajes-, dentro de las cuales se dan terrenos musicales absolutamente míticos, como el concepto “nuestra canción” de los amantes separados y/o reencontrados. Este mito, llevado a su máximo esplendor en *Casablanca*,<sup>270</sup> es sobre el que el film construye el comienzo de la debacle de Agustín cuando, asistiendo a la proyección de *Flor en sombra*, la película en la que interviene Irene Ríos, su amada perdida, ésta tararea en la pantalla *Blue Moon*,<sup>271</sup> y habla con su amante despechado en términos de “nuestra canción”, para añadir, de manera demoledora para Agustín: “podíamos haber sido tan felices”. Asistimos en este caso a una utilización bien diferente de la música, pero claramente engarzada con un mito que le permite al director construir, en el nivel del significado y del sentimiento, la tragedia del protagonista en el mundo real. Algunos analistas, como Charlotte Saupere-Godard, Peter Evans y Robert Fiddian, han querido llevar más allá los simbolismos de esta escena y del film estableciendo relaciones de rivalidad simbólica y mitificación entre los personajes, como serían la rivalidad entre la luna que, a través de la canción, representa a Irene, al amor perdido y fatal de Agustín, frente a la estrella

---

<sup>270</sup> *Casablanca* (Michael Curtiz, 1941).

<sup>271</sup> *Blue moon* (Richard Rodgers/ Lorenz Hart, 1934).

que representa a través de su nombre *Estrella*, su hija en pugna sentimental por la atracción del protagonista; o la cadena de mitificación diegética –valga la calificación– que, dentro del film, respondería a una descripción del tipo “Estrella mitifica a Agustín, quien mitifica a Irene, etc.”.<sup>272</sup>

Donde también parece asomar, quizá en este caso de manera más clara, una referencia simbólica, de tipo mitológico, por parte de Erice, es en la figura que representa en *El sur* la propia sala de cine, territorio eminentemente mítico para el director. El cine al que acuden Agustín y Estrella a lo largo de la película se llama “Cine Arcadia”. La Arcadia, región perteneciente en el mundo real a la zona central del Peloponeso en Grecia, tiene también una adscripción mitológica, según la cual responde a un territorio escarpado, de difícil acceso donde los hombres viven una apacible y pacífica vida, y cuyos habitantes son, desde niños, educados en la música para combatir la tristeza de un clima frío y duro. Algunas leyendas señalan este territorio como el origen del mundo.<sup>273</sup> Reunir en un solo lugar el simbolismo de la experiencia cinematográfica, con el mito de los orígenes del mundo, con la música, con el reencuentro y la muerte –en la pantalla– del amor perdido, hacen del cine Arcadia todo un punto de atención entre los apuntes simbólicos que Erice despliega –en este caso consideramos que sin lugar a dudas en cuanto a la interpretación simbólica– a lo largo de sus películas.

En la filmografía de Erice encontramos variados y diferentes casos como los aquí descritos. No ha lugar en este estudio proceder al examen de todos ellos. Basten los señalados para establecer una clave de la relación práctica entre la visión de la capacidad del cine para revelar la realidad y servir como medio de conocimiento, expresión y comunicación que el director pretende, a través del mito, y los mecanismos a través de los cuales la música resulta herramienta adecuada y efectiva para ello.

---

<sup>272</sup> Ehrlich, op. cit., pp 131 y 150.

<sup>273</sup> Andrés, op. cit., pp. 186-187.

#### 1.4. Influencias y referencias cinematográficas y música

Víctor Erice ha sido interrogado en múltiples ocasiones por el cine que prefiere y por el cine que le ha influido en su labor profesional. Asimismo, ha relatado en algunas ocasiones cómo el primer visionado de ciertas películas en momentos claves de su biografía ha marcado sustancialmente su manera de entender, no solo la experiencia cinematográfica, tanto como espectador como desde la posición de creador de cine, sino la propia vida.

Nos referiremos a continuación, y, en primer lugar, a las referencias e influencias profesionales comentadas de algún modo por el propio Erice.

Afirma el director que la primera película que le causó una onda impresión, en cuanto a su relación entre la forma fílmica y la realidad fue, tras su primer visionado, a los trece años de edad, *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio De Sica. Esta obra primigenia del Neorrelismo Italiano supuso, en la mirada del joven Erice, una transformación en su percepción sobre el poder del cine para atrapar, reflejar y transmitir la realidad tal como era, y no como, hasta ese momento, la mostraban las películas que había visto, que era una forma, quizá deseable, pero tan solo imaginable. “En el niño que yo era, aquel film me hizo descubrir que el cine también podía contar algo de la vida que yo vivía a mi alrededor (en la calle, en las casas de familiares y amigos), me abrió una ventana hacia otra perspectiva del cine. Sentí que ciertas películas inolvidables del cine americano de mi infancia contaban la vida como quizás debería de ser. Pero *Ladrón de bicicletas* la contaba tal como era, a nivel de la dramaticidad humilde y secreta de lo cotidiano” recuerda el director.<sup>274</sup>

Sin embargo, fue su encuentro con el cine de Roberto Rossellini, el que caló en el joven Erice con aún más profunda impresión. Recuerda el director haber experimentado “la complejidad emocional a flor de piel” de *Roma, ciudad abierta*<sup>275</sup> en un pase clandestino para una decena de personas en Madrid en el invierno de 1957 o 1958, a través de una copia del film sustraída ilegalmente de la aduana del aeropuerto

---

<sup>274</sup> En coloquio *I Encuentro Internacional Escuelas de Cine*. IBAFF, cit.

<sup>275</sup> *Roma, città aperta* (R. Rossellini, 1945).

de Madrid-Barajas por unas horas.<sup>276</sup> Algunos años después, Erice asistiría en París a un ciclo sobre el cineasta italiano, en el que el visionado de los títulos fundamentales de las primeras etapas en la carrera de Rossellini, ahondaría en su admiración y fascinación por la honestidad y la justeza de las imágenes de este cineasta.<sup>277</sup> El uso de la música en sus películas, como veremos más adelante, no estuvo a la altura de esa impresión, sino más bien al contrario.

La biografía del director vasco está trufada de momentos en los que el cine –en concreto, el primer visionado de un film- opera como dispositivo revelador para su visión y entendimiento de la vida y el mundo, empezando por aquel fundacional pase de *La garra escarlata* a los cinco años en San Sebastián. Dentro de ese listado de momentos, el siguiente hito que encontramos pleno de significación en cuanto a la configuración del pensamiento del Erice cineasta, se da también en San Sebastián, dentro del Festival de Cine de 1959, cuando Erice contaba diecinueve años de edad. Se trata del descubrimiento del primer filme de François Truffaut, *Los cuatrocientos golpes*.<sup>278</sup> El joven espectador asimila inmediatamente esta película, relacionándola muy de cerca con el Neorrelismo Italiano, y la experiencia de su visionado desata, en palabras de su protagonista, la necesidad de escribir sobre cine, de ordenar sus pensamientos sobre una película y darles forma en el papel. Esta necesidad de escribir sobre cine va a cristalizar enseguida con su inmediata dedicación a la crítica cinematográfica, que realizará, como ya hemos descrito, fundamentalmente, desde las páginas de la revista *Nuestro Cine* tiempo después.<sup>279</sup>

Precisamente en *Nuestro Cine*, podemos encontrar datos interesantes y concretos sobre los gustos y preferencias del joven Erice en relación al cine de la época. Recién incorporado a la revista, y aún en condición de alumno del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) donde, con veintidós años, acaba de empezar a cursar su segundo año, Erice ya habla de hacer un cine que cree

---

<sup>276</sup> Relatado por Víctor Erice en Conferencia en Filmoteca País Vasco. San Sebastián, 14 de mayo de 2013.

<sup>277</sup> Entre esas películas, Erice señala *Camarada (Paisá, 1946)*, *Alemania, año cero (Germania, anno zero, 1948)*, *Francisco, juglar de Dios (Francesco, giullare di Dio, 1950)* o *Europa '51 (1952)*.

<sup>278</sup> *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959)

<sup>279</sup> El artículo que resultó de aquella primera experiencia de escritura sobre cine tras el visionado de *Los cuatrocientos golpes* fue, según Erice, publicado en alguna revista universitaria en Madrid aquel año, pero no hay constancia de él.

en el espectador una conciencia lúcida del momento en el que vive. Habla también de la dificultad del creador para tener las condiciones que le permitan hacer cine de autor, y cuando le piden enumerar a sus cinco directores favoritos, Erice nombra a los siguientes: Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, y Gillo Pontecorvo, en principio sin ningún orden de predilección. Los tres primeros son también elegidos por casi todos los compañeros de su curso. Al ser impelido a enumerar una lista con sus cinco películas españolas favoritas, las elegidas –al parecer elige solamente cuatro- son las siguientes: *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933), *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis G. Berlanga, 1952), *Calle Mayor* (Juan A. Bardem, 1956), y *Los golfos* (Carlos Saura, 1959). La primera que recuerda con especial intensidad es *Calle Mayor*. Afirma Erice haberla visto a los dieciséis años y que, tras reconocer en ella, de manera muy similar al caso de *Ladrón de bicicletas*, la vida que realmente sucedía a su alrededor, su aprecio por el cine español en general cambió a mejor, a partir de ese momento.<sup>280</sup> Puede parecer que las elecciones realizadas como respuesta a la citada encuesta sean, a ambos niveles, poco sorprendentes, y que recojan cierto canon de la época, tanto en cuanto a la lista de directores en boga en esos años en Europa, como también en cuanto a los principales directores del cine español de 1962. Nombrar en este año a Buñuel, Berlanga, Bardem y Saura, es algo que posiblemente hubieran hecho la inmensa mayoría de los cineastas y críticos interrogados. Es reseñable, sin embargo, que, de la lista de los nueve directores mentados, todos se ajustan, a esas alturas de su carrera, a la necesidad proclamada por el joven crítico Erice de “hacer un cine que cree en el espectador una conciencia lúcida del momento en el que vive”, máxime teniendo en cuenta las películas elegidas de los cuatro directores españoles, cuyas temáticas sociales, y de más o menos soterrada denuncia político-social, armonizan completamente con este planteamiento del incipiente crítico y posterior cineasta. De hecho, es llamativo que, la que podría quizá considerarse como la inclusión más llamativa en la lista internacional, la de Gillo Pontecorvo –y de hecho, será el cineasta, de los nueve nombrados, que menos aparecerá en el futuro en cualquier referencia o comentario de Erice-, parece ajustarse también, desde el marcado carácter político y de denuncia del cine del director italiano, a los gustos y

---

<sup>280</sup> Declaraciones de Víctor Erice en Bergala, op. cit.

exigencias que, tanto el Erice de aquella época, como la línea editorial de *Nuestro Cine*, dedicaban a sus principales películas y cineastas de referencia.

Otro dato significativo en la lista de sus directores favoritos es la presencia de un ochenta por ciento de cineastas italianos en ella, cuatro de los cinco elegidos. En aquellos días de ebullición del fenómeno de la Nouvelle Vague, la crítica mundial, la europea en general, y la especializada española también, parecía haberse polarizado -y en esta confrontación participaban también programadores de festivales, políticos, e incluso parte de los propios cineastas- entre el *bloque* francés, post y pro *Nouvelle Vague*, y el *bloque* italiano, post y pro Neorrelismo Italiano, ya denominado desde algún tiempo atrás Nuevo Realismo.<sup>281</sup> Así lo explican las crónicas de la época, y también las de *Nuestro Cine*, muy preocupadas por las consecuencias del asunto en cuanto a los estilos que se habrían de imponer en las cinematografías europeas emergentes. Dentro de este debate, el joven Erice, en un amplio artículo-reportaje, en el que cubría para la publicación española el Festival de Cannes del año 1962, se posiciona meridianamente del lado del que hemos denominado “bloque italiano”, hablando, respecto a las películas vistas en el festival, de una “clara superioridad italiana” gracias a su “madurez intelectual y su honesta postura crítica ante los problemas de la sociedad, frente a unos franceses confusos estéticamente, con gratuitos devaneos estilísticos y alarmante superficialidad”.<sup>282</sup> De manera global, y más allá del Festival de Cannes de 1962, Erice entiende por aquellos días que, en esa confrontación de la Nouvelle Vague frente a Visconti y Antonioni,<sup>283</sup> estos últimos han sabido releer, a esas alturas de comienzos de los años sesenta, el neorrealismo, y que ello les sitúa por encima de la corriente francesa.

Sobre los cuatro cineastas españoles citados, existen ciertas referencias en sus trabajos de crítico de la época a todos ellos, en una clave muy en sintonía con su visión crítica de las necesidades que el cineasta español de la época debía afrontar, y que

---

<sup>281</sup> A partir de finales de los cincuenta, se hablará más bien de Nuevo Realismo Italiano, para englobar la producción heredera del puro Neorrealismo de finales de los cuarenta, y de la segunda hornada de directores del país más o menos comprometidos con las líneas maestras de los Rossellini, Zavattini, De Sica, etc... Para un profundo análisis sobre la influencia de las corrientes neorrealistas en el contexto cinematográfico español de la época, consultar Monterde Lozoya, José Enrique. *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*. Tesis doctoral depositada en la Universidad de Barcelona, 1991.

<sup>282</sup> *Nuestro Cine*, Nº 11, 1962.

<sup>283</sup> Erice nombra explícitamente a estos dos cineastas en su argumentación.



Erice resumía por entonces en tres desde las páginas de la revista. Afirmaba: “El artista cinematográfico español, como cualquier otro, plantea en su obra una triple necesidad:

- Que su cine tenga una dimensión estética que le dé validez general.
- Que no traicione su propia personalidad.
- Que no traicione al público, es decir, que sea eficaz.

La cultura no se inventa, tiene una historia y sólo a partir de ésta puede evolucionar. Es imposible hacer cine del 61 si nuestra cultura está en el 51”.<sup>284</sup>

Con este último comentario, incorpora una afilada reprobación a la situación de estancamiento y parálisis de la cultura española de la época, y esto, más los tres ítems expuestos, unido a la línea de pensamiento imperante en el *Nuestro Cine* de principios de los sesenta, sitúa con claridad las coordenadas de las exigencias que el Erice crítico –con esta primera concesión a lo estético en la primera de las necesidades expuestas– proyectaba sobre la obra de los cineastas españoles, incluidos los cuatro cuyas películas señala como favoritas en 1962. A este respecto, nos parece significativo traer a colación una valoración muy poco habitual en las declaraciones de Erice, y muy posterior a las recogidas hasta aquí en este epígrafe del trabajo. Se refiere a la figura de Luis Buñuel, y está realizada por Erice en el año 2013. Este considera que, debido al exilio político del cineasta aragonés, España perdió –y subraya Erice que de manera irreparable– a su “único autor con una visión y una capacidad de encarnar un verdadero magisterio”.<sup>285</sup> La orfandad de la que otras veces ha hablado respecto a su generación, tanto a nivel social como cultural, parece alumbrar un posible nombre para el padre –artístico–, ausente en esa coyuntura, en la que Erice creció y se formó como ciudadano y como cineasta. “De Buñuel teníamos muy pocas noticias. La primera película suya que vi fue *Robinson Crusoe*,<sup>286</sup> de niño, y sin saber quien era Buñuel. Fue un padre fantasma para el cine español. Condenado al exilio, y muy muy lejos”<sup>287</sup> afirma sobre el cineasta aragonés. Cuando le conoció personalmente, en 1961, con motivo del rodaje en España de *Viridiana*<sup>288</sup>, el ya crítico cinematográfico solo había

---

<sup>284</sup> *Nuestro Cine*, nº 6 y 7, 1961.

<sup>285</sup> Conferencia en Filmoteca Vasca, cit.

<sup>286</sup> *Robinson Crusoe* (Luis Buñuel, 1954).

<sup>287</sup> Declaraciones en Bergala, op. cit.

<sup>288</sup> *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961).

podido ver tres películas suyas. Erice sitúa con claridad el comienzo de la orfandad de la cultura española tras la guerra, en la disgregación de la Generación del 27. En consecuencia, las figuras paternas en su cine, y en el cine de la época en general, tienen para Erice un sentimiento de orfandad alrededor: “Los cineastas hemos tenido que construirnos, casi de la nada, nuestras referencias”.<sup>289</sup> El tema de la orfandad, del padre “ausente”, encallado en un exilio interior, está manifiestamente presente en los personajes de Fernando y Agustín, los respectivos padres de las protagonistas de *El espíritu de la colmena* y *El sur*.

En los años subsiguientes, la revista realiza encuestas periódicas entre sus colaboradores sobre las películas que, cada año, consideran las mejores del panorama nacional e internacional.<sup>290</sup> Así, a comienzos de 1963, Erice considera como las mejores películas extranjeras del año anterior las siguientes, nombradas en orden de preferencia: *La chica con la maleta*,<sup>291</sup> de Valerio Zurlini; *Noches blancas*,<sup>292</sup> de Luchino Visconti; *Sed de mal*,<sup>293</sup> de Orson Welles; *París, bajos fondos*,<sup>294</sup> de Jacques Becker; y *El empleo*,<sup>295</sup> de Ermanno Olmi.<sup>296</sup>

Al año siguiente, las cinco películas de 1963 elegidas por Erice son: como película favorita, *Crónica familiar*,<sup>297</sup> de Valerio Zurlini; en segunda posición, *El gatopardo*,<sup>298</sup> de Luchino Visconti; a continuación, *El eclipse*,<sup>299</sup> de Michelangelo

---

<sup>289</sup> Declaraciones en Bergala, op. cit.

<sup>290</sup> Cabe hacer notar aquí que la ubicación anual de las películas por parte de *Nuestro Cine* en este tipo de encuestas no respondía generalmente al año de estreno internacional de las mismas, sino, principalmente, al año de estreno en España, hecho que, en muchas ocasiones, sucedía con algunos años de retraso respecto al concierto occidental internacional y el resto de países del entorno, llegando incluso a no estrenarse muchas películas por motivos de censura. Excepción a este estado de las cosas eran los casos en que los redactores de la revista acudían a los festivales internacionales, donde sí tenían acceso a determinados filmes en su riguroso momento de estreno.

<sup>291</sup> *La ragazza con la valigia* (Valerio Zurlini, 1961)

<sup>292</sup> *Le notti bianche* (Luchino Visconti, 1962)

<sup>293</sup> *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958)

<sup>294</sup> *Casque d'or* (Jacques Becker, 1952)

<sup>295</sup> *Il posto* (Ermanno Olmi, 1961)

<sup>296</sup> *Nuestro Cine*, nº 16, 1963.

<sup>297</sup> *Cronaca familiare* (Valerio Zurlini, 1962)

<sup>298</sup> *Il Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963)

<sup>299</sup> *L'eclisse* (Michelangelo Antonioni, 1962)

Antonioni; en cuarto lugar, *Salvatore Giuliano*,<sup>300</sup> de Francesco Rosi, y, en quinto lugar, *El proceso*,<sup>301</sup> de Orson Welles.<sup>302</sup>

A comienzos del año 1965, la encuesta sobre las mejores películas vistas por los críticos el año anterior depara el siguiente resultado, de nuevo expuesto en orden de preferencia, para Víctor Erice:<sup>303</sup> *La noche*,<sup>304</sup> de Michelangelo Antonioni; *La clave del enigma*,<sup>305</sup> de Joseph Losey; *Tom Jones*,<sup>306</sup> de Tony Richardson; *El verdugo*,<sup>307</sup> de L. G. Berlanga; *El hombre de Río*,<sup>308</sup> de Philippe de Broca.

También hay encuesta sobre películas españolas de 1964. A este respecto, hay que señalar que la inclusión de *El verdugo* en la lista de las anteriores, nos hace pensar que, en los años anteriores, la ausencia de películas españolas en la lista de favoritas, posiblemente responda a un criterio de calidad, y no de nacionalidad, como se proponía en la encuesta de 1962 a los alumnos del IECC. Las películas españolas elegidas por Erice en 1965 son tres, a saber: obviamente *El verdugo*, de Luis García Berlanga; *La tía Tula*,<sup>309</sup> de Miguel Picazo, sobre la cual ya hemos comentado las reflexiones del Erice crítico,<sup>310</sup> y *Llanto por un bandido*,<sup>311</sup> de Carlos Saura.

A partir de este año, Erice no vuelve a participar en las encuestas que la revista realiza a sus críticos sobre las mejores películas de cada año. Es precisamente a partir del año 1966 cuando, en buena parte absorbido por la escritura, preproducción, preparación, y posterior realización de su primer trabajo profesional como director - *Los desafíos*-, Erice comenzará a rebajar sustancialmente su caudal de colaboraciones y artículos en *Nuestro Cine*, aunque seguirá formando parte del consejo de redacción de la revista hasta 1970.

A la hora de analizar las influencias o posibles referencias utilizadas, de manera más o menos explícita y/o consciente, por Erice en su posterior carrera como director,

---

<sup>300</sup> *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962)

<sup>301</sup> *The trial* (Orson Welles, 1962)

<sup>302</sup> *Nuestro Cine*, nº 25, 1964.

<sup>303</sup> *Nuestro Cine*, nº 37, 1965.

<sup>304</sup> *La notte* (Michelangelo Antonioni, 1961)

<sup>305</sup> *Blind date* (Joseph Losey, 1953)

<sup>306</sup> *Tom Jones* (Tony Richardson, 1963)

<sup>307</sup> *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963)

<sup>308</sup> *L'homme de Rio* (Philippe de Broca, 1963)

<sup>309</sup> *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964)

<sup>310</sup> *Nuestro cine*, nº 34, 1965.

<sup>311</sup> *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1964)

podemos delimitar esta década de los sesenta como una etapa claramente marcada por dos factores en la carrera del director: por un lado, la labor crítica, principalmente en *Nuestro Cine*, y por otro, el periodo de formación y prácticas en la Escuela de Cinematografía (que pasa a denominarse EOC en el año 1962), culminado con su debut como director profesional con el estreno en 1969 de *Los desafíos*.

Los teóricos y analistas de la obra de Erice encuentran sin dificultad, basándose en los escritos críticos del director durante el periodo que hemos enmarcado en la década de 1960-1969, numerosas influencias de diferentes cineastas, en aspectos y momentos concretos, en la obra del director vasco. Santos Zunzunegui nos aporta un artículo-ensayo<sup>312</sup> en el que, específicamente, indaga sobre los reflejos directos que encuentra en la obra de Erice de las películas que le influyeron durante este periodo de formación. Su método radica en el análisis de determinados textos críticos que el propio Erice realizó para la revista *Nuestro Cine* en este periodo, concretamente entre 1962 y 1969. No son pocas las referencias que Zunzunegui localiza. Concretamente, el autor cree observar nítidamente cómo se configuran las bases estéticas de *El espíritu de la colmena*, a través de cuatro textos críticos que escribe Erice para *Nuestro Cine* en este periodo. Se trata de los referidos a Luchino Visconti,<sup>313</sup> Pier Paolo Pasolini,<sup>314</sup> Kenji Mizoguchi,<sup>315</sup> y Josef Von Sternberg.<sup>316</sup> A continuación resumimos, completamos y comentamos oportunamente, algunas de estas influencias defendidas por el autor sobre los tres últimos artículos. El caso de Luchino Visconti lo abordaremos en último lugar, y dentro de un marco teórico y referencial más amplio.

Para empezar, según Zunzunegui, Erice se deja influir por la obra de Pier Paolo Pasolini en cuanto al componente poético de su cine. Considera que, en concreto, los juegos de equivalencia entre la imagen y la palabra, el repetido uso de elementos gramaticales en función no narrativa, sino poética, y el papel trascendental concedido a la metáfora, serán rasgos estilísticos que Erice bien podría haber admirado y aprendido –y aprehendido– del denominado genuinamente *cinema di poesía* del director italiano, y más específicamente del filme de 1965 *El evangelio según San*

---

<sup>312</sup> Zunzunegui, op. cit., pp. 42-70.

<sup>313</sup> “Entre la historia y el sueño”, *Nuestro Cine*, nº 25, 1964.

<sup>314</sup> “La pasión del poeta”, *Nuestro Cine*, nº 28, 1965.

<sup>315</sup> “Itinerario de Kenji Mizoguchi”, *Nuestro Cine*, nº 37, 1965.

<sup>316</sup> “La aventura secreta de Josef Von Sternberg”, *Nuestro Cine*, nº 58, 1967.

*Mateo*. De hecho, la enumeración de estos elementos por parte de Zunzunegui, traslada, literalmente, de la pluma de Erice, las que este encuentra “consideraciones estéticas de honda trascendencia” en la búsqueda de un lenguaje específicamente poético por parte de Pasolini. Bien es cierto que Erice admiraba, y admira en la actualidad, la obra de Pasolini,<sup>317</sup> y que ambos directores han sido reconocidos como cineastas de corte, en algún modo y medida, poético. El artículo de Erice, desde su título, hasta la larguísima cita de Jean-Paul Sartre sobre el sentido contemporáneo de la poesía,<sup>318</sup> redundante en la consideración poética del filme del italiano. Las valoraciones del joven crítico sobre las primeras secuencias del film de Pasolini otorgan, con explícita determinación, carta de eficacia narrativa a la utilización de metáforas cinematográficas. Las apreciaciones de Zunzunegui son, por tanto, al menos plausibles, en cuanto a posibles referencias de Erice, a la hora de abordar *El espíritu de la colmena*, ya que, como veremos en su momento, el cineasta español siempre fue consciente del carácter poético, no narrativo, de su filme de 1973. Pero no quedan ahí, a nuestro juicio las posibles influencias o zonas de encuentro entre el ideario y estilo

---

<sup>317</sup> “El *Neorealismo* es la última respiración del cine como comunidad... La *Nouvelle Vague* es otra cosa, cosa de cinéfilos... Y el epígono de este movimiento es Pier Paolo Pasolini”. Víctor Erice en conferencia *La frontera de los géneros: duetos*, cit.

<sup>318</sup> “Después del advenimiento de la sociedad burguesa, el poeta hace frente común con el prosista para declararla insoportable. Para el poeta sigue tratándose de crear el mito del hombre, pero se pasa de la magia blanca a la magia negra. Se sigue presentando al hombre como al fin absoluto, pero el hombre, al triunfar en su empresa, se hunde en una colectividad utilitaria. Lo que se encuentra en el fondo del acto y permitirá el paso al mito, no es, pues, el triunfo, sino el fracaso. Sólo el fracaso, al detener como una pantalla la serie infinita de sus proyectos, devuelve al hombre a sí mismo, a su pureza. El mundo sigue siendo lo inesencial, pero ahí está ahora como pretexto para la derrota. La finalidad de la cosa consiste en devolver al hombre a sí mismo cerrándole el camino. No se trata, desde luego, de introducir arbitrariamente la derrota y la ruina en el curso del mundo, sino de tener ojos únicamente para ellas. La empresa humana tiene dos caras, es a la vez triunfo y fracaso (...) La poesía es quien pierde y gana. Y el poeta auténtico opta por perder hasta morir para ganar. Repito que se trata de la poesía contemporánea. La historia presenta otras formas de poesía. No tengo el propósito de mostrar aquí las relaciones de estas otras formas con la nuestra. Por tanto, si se quiere hablar de algún modo del compromiso del poeta, digamos que es el hombre que se compromete a perder. Tal es el sentido profundo de este triste sino, de esta maldición a la que siempre alude y que atribuye siempre a una intervención del exterior, cuando se trata de su opción más honda: no de la consecuencia, sí de la fuente de su poesía. El poeta está seguro del fracaso total de la empresa humana y se dispone a fracasar en su propia vida, a fin de testimoniar, con su derrota particular, la derrota humana en general. Pone, pues, también en tela de juicio lo que hace el prosista. Pero la impugnación de la prosa se hace en nombre de un triunfo mayor y la de la poesía en nombre de la derrota que esconde toda victoria”. Sartre, Jean-Paul en Erice, Víctor. “La pasión del poeta”, *Nuestro Cine*, nº 28, 1965, p. 29.

poético del realizador italiano y los del español. Al menos cuatro rasgos más se nos presentan como ineludibles en este contraste: en primer lugar, la fisicidad humana como vehículo de transmisión intelectual, es decir, la encarnación de las ideas temáticas de fondo de la película en los personajes de la misma. Pasolini le da una tremenda importancia a la presencia y proximidad física de los personajes frente a la cámara, como puede evidenciarse ya en su primer filme, *Accattone*,<sup>319</sup> y la profusión de primeros planos de sus actores no profesionales. En esta línea, Erice siempre ha insistido en la necesidad de encarnar en sus personajes las ideas del filme, hablando, más que de personajes -especialmente al trabajar en clave documental o con actores no profesionales o que se representan a sí mismos-, de *presencias* en el filme.<sup>320</sup> Sobre los métodos de trabajo de ambos, en cuanto a las decisiones fundamentales a la hora de abordar el film, llama la atención la querencia inquebrantable del cineasta italiano por los actores no profesionales para confeccionar el *casting* de sus películas incluyendo, por supuesto, la mencionada adaptación del texto bíblico, protagonizado por el actor *amateur* español Enrique Irazoqui en el papel de Jesús de Nazaret. Este tipo de apuestas siempre han estado también presentes en la filosofía de trabajo de Erice, quien, de hecho, y como veremos más adelante, ha ido incrementando paulatinamente la proporción de actores no profesionales en sus filmes, incluidos los de ficción. Erice marca este tipo de elecciones de los cineastas, como uno de los rasgos claves para la irrupción del cine moderno a través del Neorrelismo Italiano, y también como factor clave del progresivo difuminado de las fronteras entre el cine de ficción y el documental. Actualizando esta apreciación sobre la modernidad del cine a través de la elección de los actores, Erice cree que “esta necesidad de cuerpos reales está volviendo en la era de la imagen virtual, para dejar constancia de una humanidad en trance de desaparecer. Cuando una sociedad desaparece, se dan una serie de cambios antropológicos, que fue lo que Pasolini supo ver y retratar”.<sup>321</sup> En el cortometraje

---

<sup>319</sup> *Accattone* (Pier P. Pasolini, 1961).

<sup>320</sup> En Seminario *Documental y Ficción*, cit.

<sup>321</sup> Víctor Erice en conferencia *La frontera de los géneros: duetos*, cit. En esta línea, algunos autores consideran a Pasolini un cineasta “de los rostros”, entendidos estos como los rasgos más representativos de una época y un lugar. Gerardo A. Cassadó quiere ver en esa idea la base esencial del estilo de planificación de Pasolini como director, caracterizado por el uso recurrente de los primeros planos, y también de su obra pictórica, protagonizada por el retrato y el autorretrato, en formatos muy próximos al primer plano cinematográfico. En Cassadó,

*Cristales rotos*, la visión crepuscular, de fin de la era industrial que modernizó occidente a finales del siglo XIX, que Erice proyecta sobre su film, tendrá un tratamiento, tanto en la elección de personajes, como a todos los niveles –como más adelante analizaremos-, de la mixtura sin complejos entre técnicas de la ficción y el documental, en la que, muy posiblemente, Erice esté pensando en ese momento crucial de cambio, histórico y antropológico que, según él, Pasolini supo capturar con su cine.

El segundo rasgo, y más fundamental, que creemos necesario añadir sobre los puntos de encuentro entre Pasolini y Erice, es sin duda la voluntad marcada y manifiesta de ambos, de llegar, a través de la escritura fílmica -estilo, cine de poesía- a revelar la realidad y el conocimiento de la misma ante los ojos y los oídos del espectador.

Directamente relacionado con lo anterior, el tercer rasgo a mencionar sería el componente ético -y aquí redobla su pertinencia el prólogo sartriano que Erice aplica a su análisis de *El evangelio según San Mateo*- con el que ambos directores afrontan su labor de revelación del conocimiento y la realidad a través de su estilo de escritura fílmica. En el epígrafe 3.2.3. Lo poético ahondaremos en estas consideraciones desde el prisma del lenguaje fílmico del director español en clave poética.

En cuarto lugar, llama poderosamente la atención cómo Pasolini sitúa los arquetipos de donde parten los *im-signos* -materia prima del cine de poesía para el autor- explícitamente en dos tipos de imágenes: las de la memoria y las del sueño.<sup>322</sup> Como ya sabemos, estos dos términos llegan a configurarse en el ideario de Víctor Erice incluso como síntesis de la esencia ontológica del cine en su clave más personal.

Pero no acaban ahí, a nuestro juicio, los puntos de conexión entre ambos cineastas. La puesta en escena, en cuanto al tipo de encuadre, la angulación y altura de la cámara y cierta disposición frontal de los elementos tiene sus similitudes también entre las dos películas mencionadas, *El evangelio según San Mateo* y *El espíritu de la colmena*, pero no nos compete entrar en detalle en esas cuestiones en este estudio. Sí es pertinente en cambio, para nuestro enfoque, comentar, más detenidamente, el uso

---

Gerard A. "Los rostros de la otra Roma" *Caimán, Cuadernos de cine*, nº 18 (69), julio-agosto 2013, pp. 56-57.

<sup>322</sup> En Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Anagrama, Barcelona, 1970, p. 19.

de los recursos musicales en ambos filmes, máxime cuando en el artículo de Erice encontramos su positiva y explícita consideración de la utilización por parte de Pasolini de los recursos musicales en determinados momentos clave de *El evangelio según San Mateo*. En concreto, según Erice, en el citado artículo en *Nuestro Cine*, el uso del contrapunto musical contribuye decisivamente a “transmitir el clima de emoción callada” que precede a la aparición del profeta en el comienzo del filme. Sin embargo, como ya hemos señalado que sucede habitualmente, tanto en el caso de Erice como en tantos otros, el analista no profundiza en su estudio sobre el evidente y crucial papel jugado por la música. La poética no podría funcionar en el filme, ni influir, en consecuencia –como asevera Zunzunegui-, en la sensibilidad de Erice, sin la exacta disposición de las músicas en el filme. Como decimos, incluso el propio Erice, de manera extraordinaria, llama la atención en su artículo de 1965 sobre el papel “de contrapunto” de la música en la secuencia de aparición del Mesías, y en la preparación ambiental que el filme va construyendo a través de las piezas musicales previas, en el primer tramo del metraje. La secuencia de aparición y bautismo de Jesús es presentada en el filme con una pieza de música *gospel* interpretada por la cantante norteamericana Billie Holiday, posiblemente a finales de los años cuarenta.<sup>323</sup> Quizá Erice entiende ahí ese uso contrapuntístico. Lo cierto es que la distancia en el tiempo y el espacio entre todo lo que ese tema despierta en el espectador, frente a los usos habituales del cine bíblico y de similares contextos, se engarza con el espíritu más esencial de la propuesta poética de Pasolini, en el sentido de la reivindicación del mensaje de Jesús en la actualidad, de su carácter global, de su condición provocadora, revolucionaria y asociada a las minorías y, sobre todo, profundamente espiritual, en el sentido literal del término –utilizado, esta vez en su traducción al castellano, para describir justamente el *gospel* como estilo musical-. La música impregna e inyecta de poética unas imágenes que, desprovistas de diálogos, personajes reconocibles –y por tanto significativos en la propuesta dramática del filme hasta ese momento de la narración-, elipsis narrativas, u otros elementos de puesta en escena con vocación significativa trascienden, efectivamente, hacia un cine poético que, como afirma Zunzunegui, probablemente haya calado en la sensibilidad de Erice pero, muy

---

<sup>323</sup> *Gospel* es “evangelio” en la traducción literal del título del film al inglés.



evidentemente en este caso, a través de una muy particular disposición del elemento musical en el filme. Pasolini utiliza sin reparos, incluso en el mismo filme, músicas originales y músicas preexistentes, diegética y extradiegéticamente, combinando incluso músicas de épocas clásicas, con música popular de diferentes procedencias, no solo latina o italiana.<sup>324</sup> Como veremos, Erice, a diferencia de otros cineastas a los que profesa gran admiración, tendrá una muy similar concepción a la de Pasolini, en este uso sin complejos de las posibilidades de combinación de todo este tipo de piezas musicales.

Respecto a la influencia de Kenji Mizoguchi, Zunzunegui la encuentra y la entiende en cuanto al tipo de experiencias a las que ambos cineastas someterán a sus personajes. Remarca el autor el hecho de que, cuando Erice asiste, alrededor del año 1965, a un ciclo sobre el cineasta japonés -del que se destilará el artículo en cuestión en que basa su análisis aparecido ese mismo año en el nº 37 de *Nuestro Cine-*, el cineasta español descubre una serie de películas en las que los personajes protagonistas, a través del *Zen*, sufrirán una serie de experiencias de revelación, de “relámpagos que iluminan la noche del alma”. En cuanto sujetos de experiencias reveladoras es evidente que los personajes creados por Mizoguchi tendrán ascendente sobre los creados por Erice a lo largo de su carrera como director. Según Zunzunegui, las principales películas en las que este fenómeno es rastreado serían *La vida de O'Haru, mujer galante*<sup>325</sup> y *Los cuentos de la luna pálida*.<sup>326</sup> La protagonista de la primera, una mujer rebelde frente a las costumbres morales de la época, encontraría su claro reflejo en la actitud fundamental de Ana en el contexto del film de Erice. Sobre la segunda, Zunzunegui encuentra un claro y muy concreto punto de semejanza en el reencuentro del alfarero Genjuro con su mujer, frente a la secuencia del encuentro entre Ana y el monstruo al borde del río. Nos parece interesante completar esta apreciación general de Zunzunegui, en cuanto a las situaciones a que los cineastas llevan a los personajes, llamando la atención sobre el papel de los personajes secundarios en ambas filmografías. Personajes silentes, sufrientes, reprimidos y

---

<sup>324</sup> En *El evangelio según San Mateo*, encontramos música de Luis Enríquez Bacalov, Johan Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Sergej Prokofiev, Antón Webern y Billie Hollyday.

<sup>325</sup> *Saikaku ichidai onna* (Kenji Mizoguchi, 1952).

<sup>326</sup> *Ugetsu monogatari* (Kenji Mizoguchi, 1953).

enlazados en las crisis y traumas de los personajes principales, cuando no directamente afectados por los actos de estos, en ambos casos constituyen una especie de coros silenciosos del drama principal, circunstancia que retomaremos en el epígrafe sobre la utilización que del silencio hace nuestro cineasta.

En el terreno de lo musical, encontramos un interesante punto de encuentro entre ambas filmografías, a través de un recurso que Mizoguchi utiliza con suma originalidad y contundencia. Nos referimos a la utilización musical del ruido o, visto de otra forma, la orquestación de la música más allá de los instrumentos musicales, en experimentaciones cercanas a la música concreta,<sup>327</sup> pero desde una perspectiva claramente fílmica. El cineasta japonés, que a la par que utiliza música extradiegética de forma habitual, suele incluir momentos de músicas diegéticas en sus filmes -muchas veces a través de esos personajes secundarios que mencionábamos-, no duda en variar su estrategia para subrayar, y a la vez impregnar de determinadas sensaciones estratégicas, los momentos de mayor tensión dramática de sus filmes a través de este tipo de dispositivos musicales. Noël Burch nos da cuenta de ello.<sup>328</sup> En *Los amantes crucificados*,<sup>329</sup> por ejemplo, Mizoguchi anticipa brevemente los momentos de máxima tensión, en los que los amantes en fuga están a punto de ser descubiertos, con un violento patrón rítmico de maderas golpeando entre sí, o contra otro tipo de superficie, con repiqueteos metálicos. Erice finaliza de manera muy similar su capítulo de *Los desafíos*, con un *ostinato*<sup>330</sup> metálico que parece ser un sonido de fragua. Más adelante en su carrera, volverá a utilizar sonidos no procedentes de instrumentos para pasajes de corte musical y ambiental, pero a través de ideas mucho más sutiles, como goteos y sonidos de la naturaleza. Incluso en las instrumentaciones experimentales que Luis de Pablo propondrá para partes de *Los desafíos* y de *El espíritu de la colmena*, podemos encontrar búsquedas en este sentido. El análisis que Linda C. Ehrlich y Celia Martínez hacen sobre cierto uso de Erice de las canciones en sus filmes, se sitúa en esta línea de análisis. De hecho, el subtítulo de su ensayo es más que ilustrativo al

---

<sup>327</sup> Ver nota 18, p. 19.

<sup>328</sup> Burch, Noel. *Praxis del cine*. Fundamentos, Madrid, 1985, p. 103.

<sup>329</sup> *Chikamatsu monogatari* (Kenji Mizoguchi, 1954)

<sup>330</sup> El *ostinato* es un diseño musical breve que se repite constantemente a lo largo de una interpretación o composición o de una sección de esta. Randel, op. cit., p. 770.

respecto: La naturaleza como música/ la música como naturaleza.<sup>331</sup> Hablan las autoras de “otras canciones y sonidos naturales *orquestrados* como parte esencial de la experiencia cinematográfica que nos brinda el director”, destacando el uso, en la zona más reciente de la carrera del cineasta, del sonido del océano en este sentido. La idea propuesta engarza, como decíamos, con una visión más sutil del mismo uso que el apuntado en la praxis de Mizoguchi.

Ramón Andrés nos aporta otra clave, sobre la musicalidad de los elementos naturales, que engarza con aspectos fundamentales en la visión de Erice sobre el cine en busca del conocimiento y la realidad. La evocación de las experiencias primarias del ser humano en ese contacto con la naturaleza, y, en consecuencia, con el mito de los orígenes tan caro al cineasta: “Un salto de agua, el trueno, el ulular de los bosques, el grito, las aves, imitados y, con el pasar del tiempo, transformados en música, constituyen algo que todavía hoy nos comunica con las experiencias primarias, esos sonidos que forman parte de nuestro psiquismo y de un proceso mental que nos ayuda a adivinar una lejana procedencia. Esta es la música del mito, la que suena en las armonías de Osián, aquella que subyuga a Ulises en los estrechos de Escila y Caribdis, la que Brahma tomó para dar equilibrio al Universo, la que tocó Orfeo y que, proclamada en el verso de Rilke como «pre-canto que aún dura», puede oírse en un tambor, en unas canciones de deportados, en el feliz canto de un marinero o en el glisando electroacústico de un maestro contemporáneo”.<sup>332</sup> No nos resistimos a señalar cómo también son sugerentes para nuestras coordenadas de estudio en esta reflexión, en primer lugar, la superación de lo natural, hacia lo elaborado por los hombres en la cotidianeidad, de esos sonidos musicales, así como la noción aportada por Rilke, el “pre-canto que aún dura”, rompiendo las nociones del tiempo a través del canto.

El siguiente en la lista de Zunzunegui es el director de origen austriaco Josef Von Sternberg. El visionado, a los doce años, de *El embrujo de Shangai*, como ya apuntamos con anterioridad, había marcado profundamente al niño Erice en su despertar al cine y al mundo a través del propio cine, dejando constancia escrita de

---

<sup>331</sup> Ehrlich y Martínez, op. cit., p. 1.

<sup>332</sup> Andrés, op. cit., p. 8.

aquella experiencia el director en el citado artículo *Al cine, in memoriam*. Para la edición comercial impresa del guión de *La promesa de Shangai*, Erice recuperó este texto y lo incorporó, a modo de prefacio de su propio guión, bajo el nuevo título de *Umbral de sueño*.<sup>333</sup>

Según Zunzunegui, Sternberg le ofrece a Erice una doble lección a través de, en primer lugar, una puesta en escena volcada hacia la “sacralización de lo imaginario” y, en segundo lugar, el descubrimiento, realizado a partir de los films que Sternberg realiza con Marlene Dietrich, de un “camino hacia la abstracción”, que se opone a la tradicional “mitificación de lo cotidiano”, a la que se entrega el cine de consumo vulgar. Quizá esté insinuando el autor los riesgos de cierta manera de entender la autoría o la expresión personal a través del cine, que bien pudieran haber llevado por similares caminos a ambos cineastas en su inevitable choque con las reglas y gustos del sector industrial en el que se engloba su labor profesional. En ambos casos, el uso propuesto por el autor de la abstracción –cuya presencia es innegable en la obra a la que se refiere Zunzunegui –*El espíritu de la colmena*–, ya sea a través de la explosión mundial de un mito como el de Marlene Dietrich, o bien a través de una niña sin formación en interpretación ni apenas consciencia del funcionamiento del aparato fílmico, en el caso de Ana Torrent y su aventura en busca del monstruo de Frankenstein, sin ser un estilema propio del análisis que aquí proponemos, quizá tenga como principal punto en común entre los dos directores el siniestro efecto causado en sus carreras de una parte de su éxito. Ciertamente el reverso de lo que les hizo especiales quizá acabó por afectarles negativamente. Quizá de la misma manera que Sternberg no pudo deshacerse jamás de la figura de Marlene Dietrich en su vida y su carrera, *El espíritu de la colmena* y la exigua filmografía de Erice parece haberle atrapado y condenado a vivir en ella, de ella, hablando de ella, siendo interrogado y escrutado por ella.<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> Erice, V. *La promesa de Shangai*, op. cit., pp. 9-11.

<sup>334</sup> Como anécdota sintomática de este efecto, en la rueda de prensa del estreno en la 58ª Semana Internacional de Cine (SEMINCI) de Valladolid del filme *Centro histórico*, en el que Víctor Erice dirige uno de sus cuatro capítulos –*Cristales rotos*–, Erice fue preguntado por la cantidad de días empleados en el rodaje de *El espíritu de la colmena*, transcurrido cuarenta años antes.

Pero lo que le interesa a Erice de Von Sternberg cuando escribe su artículo es, de nuevo, la propuesta poética. A través de una cita de Sigmund Freud a modo de prefacio, Erice otorga a los poetas y los filósofos la capacidad de encontrar el subconsciente en el ser humano. El artículo se dedica a encontrar y a sumar los ingredientes de esa poética que el autor percibe en el cineasta austriaco, a pesar incluso de la alargada sombra romántica y *noir* de Marlene Dietrich. Y en esa búsqueda, hay claros puntos de reconocimiento con el cineasta que será Erice. Su interés por explicar el componente biográfico en los ambientes y la caracterización de los personajes, y el situar el romanticismo evidente en el estilo del director en una óptica mitológica, de alguna manera nos muestran a un Erice llevando esa poética a su terreno, a engrosar, con la elocuencia que nunca abandona en su análisis, el grupo de los cineastas que hacen cine desde un lugar de expresión, según los criterios de Erice, reveladora.<sup>335</sup>

La influencia o los reflejos que la obra de Luchino Visconti desprende sobre la de Víctor Erice, merecen un capítulo aparte en este breve recorrido siguiendo el ensayo del profesor Zunzunegui. En primer lugar, y es importante aclararlo, no porque tenga una importancia o preponderancia mayor frente a otros cineastas, sino por motivos de otro orden, empezando porque será a partir de otros textos y trabajos de relevancia, desde donde abordaremos este comentario, más allá del hilo conductor del texto de Zunzunegui. En segundo lugar, es notorio que el film de Erice en el que más claras son las similitudes o posibles influencias con la obra de Visconti – de quien, en todo caso, seguirá siendo *El Gatopardo* la película sobre la que nos centraremos, sobre la que Erice escribió prolijamente en las páginas de *Nuestro Cine*, además de ser a la que se refieren, tanto el de Zunzunegui, como varios de los textos restantes que seguiremos- no es *El espíritu de la colmena*, sino *El sur*, film en el que las correspondencias con la obra de Visconti son variadas, manifiestas, incluso rozando lo explícito (si bien es cierto que algunas de estas circunstancias podemos encontrarlas también, en menor medida, en *El espíritu de la colmena*).

---

<sup>335</sup> La versión editada por Plaza & Janés del guión de *La promesa de Shangai* está dedicada por Erice a la memoria de Josef Von Sternberg. Sobre la dedicatoria, Erice incorpora una fotografía del director austriaco firmada y, a su vez, dedicada para el director español, durante el Festival de cine de San Sebastián de 1969, pocos meses antes de la muerte de Von Sternberg.

Durante el periodo de formación en el que hemos englobado estos años de crítico en *Nuestro Cine*, Víctor Erice desarrolló, a lo largo de varios textos, el concepto de una estrecha dicotomía sobre la que su visión del cine mantenía un delicado equilibrio: su naturaleza y uso por parte de los cineastas entre la historia y el sueño. Esta idea es importante porque ha sobrevivido en el discurso del cineasta con el paso del tiempo, se ha consolidado, e incluso ha evolucionado hacia la nueva idea de “memoria y sueño”.<sup>336</sup> Esta evolución de su pensamiento ha tendido además hacia la idea, desde una confrontación de concepciones que podrían entrar en tensión y conflicto en sus primeros textos, hacia una cualidad dual del cine, de naturaleza complementaria entre las dos nociones –memoria y sueño-. En 1964, Erice escribía un artículo titulado *Entre la Historia y el Sueño*<sup>337</sup> para hablar sobre *El Gatopardo* y el cine de Visconti, y recurría ya a esta idea para situar al cineasta italiano como autor: “¿No es esta condición entre el sueño y la historia la que recorre toda la obra viscontiana, desde *Ossessione*<sup>338</sup> hasta *El Gatopardo*? Así lo creo yo. De ahí el título que encabeza este trabajo (Entre la historia y el sueño). Y aunque pudiera parecerlo, no expresa una disyuntiva. Visconti, en el terreno de las responsabilidades, ha tomado partido por la historia sin vacilación alguna. Por eso, esos dos términos solamente pueden representar, en cierto modo, la situación existencial del autor”.

Son muchas las correspondencias entre *El Gatopardo* y, sobre todo, *El sur*. En el análisis de lo musical en este film, ahondaremos en algunas de ellas. Baste señalar ahora las claras similitudes en la caracterización de ambos protagonistas. Seres solitarios, quedos, incomprensidos, que a lo largo del relato toman conciencia del fin de su tiempo, con aficiones particulares, incomprensidas también y que les transportan a universos lejanos, más solitarios aún, y donde rigen leyes incomprensibles para los demás (la astronomía en el caso del príncipe Salina, la cultura zahorí en el caso de Agustín),<sup>339</sup> pero sobre todo, y esta es la circunstancia que más

---

<sup>336</sup> *Memoria y sueño* es incluso el título bajo el que Erice pretende englobar una serie de piezas documentales a realizar por él sobre películas que considera fundacionales o trascendentales en la historia del cine, y del que ha rodado ya tres capítulos.

<sup>337</sup> *Nuestro Cine*, nº 25, 1964.

<sup>338</sup> *Ossessione* (Luchino Visconti, 1942).

<sup>339</sup> Rasgos estos también fácilmente reconocibles en Fernando, personaje secundario, aunque fundamental, en *El espíritu de la colmena*, y cuyas aficiones (la apicultura, la radio de galena, la

nos interesa, llevados por ambos cineastas al momento de la toma de conciencia de su despedida final con el mundo en el que fueron felices, a través de una secuencia absolutamente equivalente: la de un baile –y su rememoración años después a través de una música en el caso de *El sur*- en un salón repleto de gente que celebra algo, mientras ellos, del brazo de una joven plena de vida, felicidad y futuro, bailan su último momento de contacto con ese tiempo y esa felicidad. El propio Erice explicitó el efecto de este mecanismo en el film de Visconti otorgándole todo el crédito de calidad, en el mismo artículo de 1964: “El baile del príncipe con Angélica significa también –y ahí está la gran categoría del film- el último contacto, la resignada despedida del protagonista con una juventud y una felicidad pasadas”. Al hilo de lo cual traemos a colación otro interesantísimo texto publicado en *Nuestro Cine* tres años antes, firmado por el propio Luchino Visconti, y tras cuya lectura nos encontramos intensamente inmersos en una visión de la praxis fílmica completamente musical, tanto en su concepción, como en sus influencias, como en esa misma praxis. El texto se titula “Mi método de trabajo”,<sup>340</sup> y en él nos revela el cineasta italiano: “Casi siempre mi obra tiene algo de melodrama: Verdi y el melodrama italiano son mi primer amor (...) Con el texto asimilado por cada uno de los actores, termino por definir el ritmo, determinando en forma musical la representación con sus tempos, *allegro*, *piano*, *andante*, como para una sinfonía”. Hablaremos en su momento con detenimiento, de los dos tipos de orquestaciones musicales que hace operar Erice en las dos escenas de *El sur*, en las que el tema musical del baile entre Agustín y su hija, establecen el sustrato y el estilo dramático del film, y ahí recobrarán todo su sentido las palabras de Visconti. Veremos cómo los dos actores del film español, en la secuencia final del Gran Hotel, funcionan a *tempos* distintos; veremos cómo ese tema musical que se repite y recuerdan, ha sido reorquestado siguiendo unas influencias de música popular y códigos culturales muy determinados, y cómo todo ello desemboca en el clímax dramático del film, a través de la puesta en escena de todos los elementos.

Sobre el uso de la música y cómo podría el joven Erice verse influido por ella, se da alrededor del filme de Visconti una circunstancia especialmente significativa. Como

---

escritura sobre el mundo de las abejas) están claramente también en la línea de las de los otros dos personajes.

<sup>340</sup> *Nuestro Cine*, nº 4, 1961.

ya hemos señalado, *El Gatopardo* no fue, en su momento, la película favorita de Erice. En la encuesta en que ésta es valorada, ocupa el segundo lugar tras *Crónica familiar*, de Valerio Zurlini. El film de Zurlini hace un uso muy particular y, sobre todo, muy evidente de las músicas, mientras que el de Visconti, extensamente trenzado por las piezas musicales, lo hace, tanto a nivel diegético como extradiegético, de manera menos evidente, pero más convencional. Erice no pudo ser ajeno a ello de ninguna forma. Tanto es así que, incluso la propia revista, de cuyo consejo de redacción formaba parte activa, publicó en esas mismas fechas dos artículos, firmados por Jaime Camino,<sup>341</sup> en los que se analizaban expresamente los usos musicales en las obras de Valerio Zurlini. La paradoja interesante es que, según todas las declaraciones que ha hecho a lo largo de su vida al respecto, Erice se muestra más favorable a una utilización de la música más en la línea de Visconti. El tiempo y el análisis nos han mostrado que el film de Visconti tiene muchos más puntos en común, a todos los niveles, con las formas de hacer del Erice cineasta. De este planteamiento paradójico bien podríamos extraer la conclusión, o al menos la hipótesis, de que el Víctor Erice de 1964, no le concede un valor muy grande a la parte musical de los filmes a la hora de valorarlos. De hecho, en el grueso de su obra crítica en toda la década en *Nuestro Cine*, las referencias a las músicas de las películas son prácticamente inexistentes. Esta hipótesis encaja con su profunda y primordial querencia, por ejemplo, por el cine de Roberto Rossellini, en el cual el uso de la música, como analizamos en otro punto de este trabajo, dejaba mucho que desear según el criterio de Erice.

Finalizaremos esta breve confrontación entre *El Gatopardo* y *El sur*, entre Visconti y Erice, en un terreno entre lo anecdótico y lo explícito, quizá tan solo el de lo casual. Víctor Erice cierra su artículo sobre *El Gatopardo* con las últimas palabras que Visconti, a su vez, pone en boca del príncipe Fabricio en el film: “Estrella. Fiel Estrella. ¿Cuándo te decidirás a darme una cita menos efímera, lejos de los troncos y de la sangre, en tu región de perenne certidumbre?”. La protagonista de *El sur*, veinte años

---

<sup>341</sup> Jaime Camino encuentra en *La muchacha de la maleta* falta de unidad en la obra, y fallos de ritmo en su montaje “rico y libre”. Camino cree que el filme de Zurlini “ofrece un final desacompañado, lo que puede achacarse a la «solución» que los guionistas buscan para el film, o, mejor dicho, para la historia narrada en el mismo”. *Nuestro Cine*, nº 17, 1963, p. 52.



después, se llamará Estrella, a diferencia del nombre que tiene en la novela de referencia, donde se llama Adriana.<sup>342</sup>

No podemos abandonar el estudio de esta primera década profesional de Erice, la de los años sesenta, sin analizar las influencias o referencias, visibles y audibles, en sus cuatro prácticas como director en la Escuela Oficial de Cinematografía. De hecho, consideramos que, precisamente por tratarse de sus primeros trabajos como director, y haberse realizado, además, en un intenso periodo de formación, en el que, a la vez, la labor crítica obligaba al joven estudiante de dirección a repensar las propuestas de los diferentes cineastas, serán estos unos filmes especialmente permeables a influencias o referencias de otros cines y cineastas, en su necesaria búsqueda de oficio y de estilo. Para abordar un análisis, por somero que sea, de estos trabajos bajo la luz de las posibles influencias, hay que tener en cuenta tres parámetros, no por evidentes, menos importantes: en primer lugar, la disponibilidad de medios técnicos a todos los niveles para realizar las prácticas, con consecuencias tan contundentes como el hecho de ser completamente mudas –privadas de banda de sonido en el negativo- las tres primeras de ellas. En segundo lugar, la progresiva búsqueda que el joven estudiante de dirección va haciendo del lenguaje cinematográfico, y cómo cada práctica reelabora, cambia u obvia modos de las anteriores. Y, en tercer lugar, las corrientes de estilo imperantes en los cines mundiales del momento, y la visión que el joven estudiante y crítico tenía sobre ellos.

Así, la primera práctica, *Al final de la fiesta subieron a la terraza* (1960-61), es una pieza muda, muy sencilla, en la que se aprecian, en plena cresta de la ola de la Nouvelle Vague, rasgos de los comienzos de este movimiento, si bien nos queda la duda sobre qué películas, de las realizadas entre 1958 y 1961 por los jóvenes cineastas franceses de este movimiento, podría haber llegado a ver Víctor Erice para el momento de afrontar esta práctica de escuela. Sabemos que en 1959 había visto *Los cuatrocientos golpes* en el Festival de San Sebastián, y que en 1962 consideraba sus directores favoritos a Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Pier Paolo Pasolini, y Gillo Pontecorvo, pero poco sobre cuáles de ellos podrían haberle

---

<sup>342</sup> García Morales, Adelaida. *El sur*, Anagrama, Barcelona, 1985.

influido dos años antes. Quizá Resnais, y la primera parte de *Hiroshima mon amour* puedan ser las huellas más claramente rastreables en este primer ejercicio del joven Erice. Una posible influencia de la primera Nouvelle Vague, en la que la utilización de la música clásica por parte de los principales autores franceses –como Godard o el propio Resnais- en secuencias de exaltación de la pasión amorosa, con todos sus estigmas temáticos y estéticos, parece casi echarse en falta, en esta clave estética, más que la presencia de diálogos, en esta primera pequeña práctica muda de Erice en la escuela de cine.

Su segunda práctica, *Entre las vías* (1961-62), dotada de más medios, aunque aún sin banda de sonido, parece darle a Erice la ocasión de explorar el estilo realista que tanto le ha conmocionado desde el descubrimiento del Neorrealismo Italiano. Su práctica, tanto argumental como formalmente, tiene claras semejanzas con las primeras películas de este movimiento, y especialmente con aquella que años después confesaría que tanto le había impactado en su primer visionado, *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica. Los barrios de la periferia madrileña, donde los entramados de los ferrocarriles ensucian y complican el paisaje, y las viejas máquinas van quedando arrinconadas ante el avance del tiempo, es el paisaje elegido para una historia de miseria, de desesperación que lleva a la delincuencia, igual que en la película de De Sica. Primera filmación en varios escenarios, con una progresión dramática que quiere dar cuenta de la desigualdad social, del arrinconamiento de las clases bajas en esas periferias –por contraste con las secuencias del centro de Madrid, donde el protagonista tiene que acudir a ganarse la vida de la manera que sea-, muestran a las claras la influencia del film reseñado y de la herencia neorrealista italiana en general.

Con *Páginas de un diario perdido* (1961-62), tercera práctica sin sonido, aparecen una serie de ideas de puesta en escena que se quedarán en el repertorio del director, y que volverán con fuerza en sus obras mayores. Más adelante las detallaremos. Ahora, en el capítulo de las influencias, el paso a los interiores congelados en el tiempo, la densidad de los planos, los personajes a la deriva de sus propias vidas atrapadas en el contexto familiar, la presencia de la muerte..., nos remiten, tanto por las temáticas como por claros estilemas formales, al universo de Luchino Visconti. Incluyendo sutiles referencias autobiográficas –las tardes junto al balcón familiar viendo la vida desde esa distancia-, la atención de la cámara en las

ventanas al mundo exterior, los velos tras los que se protegen las historias de esos silencios familiares, los propios salones familiares, de clases ya ligeramente acomodadas, la configuración de los personajes en el espacio, la presencia y el papel activo –por más mudo que sea el film- del piano, la aparición explícita de lo metafórico en la imagen a través de la sangre de unos labios en el espejo... tienen relación directa con el cine de los italianos que tanto le interesaba a Erice por esos días, y marcadamente, en este cortometraje, no solo con el Visconti de *Obsesión*<sup>343</sup> o *Rocco y sus hermanos*<sup>344</sup>, que quizá Erice habría podido ver y apreciar por esas fechas, sino incluso, curiosamente, el de *El Gatopardo*, película no estrenada hasta un año después de esta práctica, pero en la que se hacen más evidentes estos rasgos comunes aquí señalados.

*Los días perdidos* (1962-63) es el trabajo de fin de carrera de esta etapa de formación del cineasta. Con una producción rayana en lo profesional y un metraje que supera la media hora, el cortometraje –seleccionado por la EOC para representar a la escuela en el Encuentro Internacional de Escuelas de Cinematografía de San Sebastián de 1963- incorpora, como principal novedad, el sonido, y con él, también, la música.

Hemos detectado ya en esos años de formación, a través de los textos como crítico cinematográfico firmados por Erice, un notable desinterés, o tal vez inexperiencia, de cara a la reflexión sobre la música en las películas. Esta circunstancia también se va a reflejar en estos primeros trabajos como cineasta en la escuela de cine. Cuando en 1963 lleve a cabo este primer trabajo sonoro, *Los días perdidos*, Santiago San Miguel, desde las mismas páginas de *Nuestro Cine*, escribirá sobre él: “Se nota, en cambio, una mayor inexperiencia en la utilización de la banda sonora, de cierta riqueza en ocasiones, pero generalmente convencional y de un efectismo dramático administrado sin demasiada sabiduría”.<sup>345</sup> La inexperiencia es evidente, ya que se trata del primer contacto con el sonoro en la práctica. El uso convencional se puede deducir de esta circunstancia con facilidad. No da, en efecto, la sensación de que el joven cineasta se plantee retos en la banda sonora mucho más allá que el de ponerla en juego por primera vez.

---

<sup>343</sup> *Ossessione* (Luchino Visconti, 1943).

<sup>344</sup> *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960).

<sup>345</sup> *Nuestro Cine*, nº 23, 1963.

Sobre un universo temático cercano al de su práctica anterior y afianzándose en temas que interesarán ya siempre al director –de nuevo la muerte, la familia, la vuelta a los lugares de la infancia y juventud, las relaciones sentimentales, la incomunicación-, quizá sea esta la obra de este periodo que más marcadamente recuerda a un cineasta contemporáneo. Nos referimos a Michelangelo Antonioni, con cuyo cine las semejanzas son patentes tanto en lo formal como en lo temático, sobre todo con dos títulos realizados por el cineasta italiano en los años inmediatamente anteriores: *La noche* y *El eclipse*. La incomunicación, la dolorosa complejidad de las relaciones sentimentales, los juegos forzados, la mentira, el paso del tiempo, el fantasma de la pasión, laten en el corto de Erice como extraídos del imaginario creado por Antonioni en estos años. Los escenarios, la puesta en escena, la planificación, las ambientaciones, de *Los días perdidos* entroncan claramente con las obras del cineasta italiano de principios de la década de los sesenta. Los actores elegidos guardan cierto parecido con Monica Vitti o Francisco Rabal, presentes en *El eclipse*, y los personajes, en su lenguaje corporal, parecen por momentos intercambiables por los de los filmes de Antonioni, en esas escenas de agonía sentimental, de incomunicación, de desierto afectivo en el entorno urbano desolador en blanco y negro.

También aparece en esta práctica final de la escuela un elemento muy interesante para observar globalmente la filmografía de Erice a lo largo de toda su carrera: la autorreferencialidad. A veces provocada por la sencilla repetición de ideas preponderantes o elementos recurrentes, las rimas entre diferentes momentos de sus propias películas serán muchas y comienzan a aparecer ya en esta fase *amateur*. El paisaje de *Entre las vías* será evocado aquí, así como el universo del salón familiar cerrado poblado de ausencias de *Páginas de un diario perdido*, explicitado ahora, gracias a la banda sonora, con expresiones de la protagonista como “la silla donde mamá solía coser”, o “la única distracción era mirar por la ventana”.

Pero, como adelantábamos, es en esta práctica final, fuertemente influida por el cine de Michelangelo Antonioni y sazónada de las primeras autorreferencias a sus propios trabajos anteriores, donde aparece por primera vez la música en el cine de Víctor Erice. Comentaremos dos aspectos a este respecto en este epígrafe dedicado a las posibles influencias en la obra y la praxis objetos de estudio. En primer lugar, nos encontramos ante cierta influencia global del estado general de las cosas en el

universo cinematográfico de la época, en cuanto a la utilización de las músicas en este cortometraje. Es decir, Erice, en su primera aproximación, utiliza, como decíamos, la música de manera convencional, como la utiliza, tanto el cine en general de la época, como –y esto nos llevará al segundo aspecto que queremos comentar- los cineastas particulares que le influyen, principalmente, en este caso, Michelangelo Antonioni. En primer lugar, hay una cierta contención en cuanto a la cantidad de músicas a disponer en el metraje. En esto, ambos cineastas son coherentes con su estilo visual y con sus declaraciones al respecto de “cierta vocación de sequedad”.<sup>346</sup> Pero, a partir de ahí, cuando las incorporan, se trata de músicas de corte sinfónico, neorromántico, preexistentes, e incluso alguna pieza extraordinariamente conocida a nivel global, como es el caso del segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo en el cortometraje de Erice, si bien este aparece en la versión *jazz* recreada por el trompetista norteamericano Miles Davis para su álbum de 1960, *Sketches of Spain*. Suponemos que Erice utiliza las músicas como le han enseñado en la escuela de cine, a lo cual el joven cineasta quizá no pone reparos, máxime si tenemos en cuenta la circunstancia de que las películas y cineastas que le están influyendo para este film, también utilizan la música de manera similar. Ya hemos comentado anteriormente la paradoja que se desprende de los gustos expresados por Erice en algunas de las películas que más le marcaron en esta época frente a sus gustos por la utilización de la música de cine, y cómo esta opera en esas mismas películas, a través del comentado caso de *Crónica familiar* y *El Gatopardo*.<sup>347</sup> Lo que, apenas unas páginas más adelante, describiremos como “efecto Renzo Rossellini” aún no ha empezado a tener consecuencias en esta primera toma de contacto, y, lejos aún de los temerarios experimentos que veremos en *Los desafíos*, Erice se deja llevar aquí, repetimos, por la singular consonancia entre lo que le señalan sus mentores académicos desde la EOC, y lo que observa en las películas de sus directores predilectos de la época. Así, la música del film sitúa las piezas musicales en los momentos habituales del género y la convención, hace actuar algunas de ellas como comentario de la acción dramática, puntúa comentarios en la voz en *off* a modo de subrayado, marca el género (drama sentimental con tintes de cine negro), y se relaciona con los ruidos de la banda sonora

---

<sup>346</sup> Antonioni, M. *Para mí, hacer una película es vivir*. Paidós, Barcelona, 2002, p. 80.

<sup>347</sup> Ver p. 127.

pulcramente, dejando paso a estos cuando son ellos los encargados de puntuar, subrayar, comentar, o actuar de contrapunto. Para ilustrar esta influencia, daremos la palabra directamente a Michelangelo Antonioni en su manera de entender la función musical en esta época: “La música solía tener una función de comentario, pensado para crear una relación entre la música y el espectador, no entre música y película”. A partir de ahí, el cineasta reivindica la justificación de la presencia musical a través de la “buena fusión con la imagen”, que cree encontrar en filmes como *Hiroshima mon amour*, pero también en algunos suyos, como *La noche*.<sup>348</sup> Erice aún no ha aprendido esto y, como veíamos antes, además, no presenta en esta época aún una coherencia entre sus apreciaciones sobre el uso de la música en el cine y sus películas favoritas.

Antonioni también se plantea, en la línea que apuntaban otros autores sobre Mizoguchi, usar el ruido musicalmente. En esta línea, Erice intenta un interesante movimiento contrapuntístico en el cortometraje, de nuevo de manera muy similar a como lo ha utilizado el director italiano poco tiempo antes. Cuando, tras un largo paseo rememorando el pasado, cargado de tensión sexual, el antiguo novio de la protagonista se lanza a besarla con cierta violencia, en lugar de la música, para comentar expresivamente ese momento crucial, en la película irrumpe, violento, exagerado, casi insoportable, el ruido de un avión, inédito hasta ahora, que en ese justo momento da a la escena todo lo que el espectador necesita para entender los sentimientos de la protagonista. Algo muy parecido sucede en el arranque de *La noche*, cuando el protagonista, encarnado por Marcelo Mastroiani, es retenido en una habitación del hospital por una enferma que intenta besarle.

Considera Antonioni que “todavía no se ha inventado la verdadera música para el cinematógrafo (...) Mientras pueda ser separada y grabada en un disco que tenga su validez autónoma, hay que decir que esa no es música para el cine”,<sup>349</sup> y defiende, uniendo estas dos ideas, que “lo ideal sería construir una maravillosa banda sonora con sus ruidos y hacerla dirigir por un director de orquesta... Aunque, tal vez, a fin de cuentas, el único en condiciones de hacerlo sería un cineasta”. Por esta línea creemos que transitará en buena medida la evolución de Erice en su praxis respecto a la música en sus películas. De hecho, en las declaraciones que, históricamente irán realizando

---

<sup>348</sup> Antonioni, op. cit., p. 80.

<sup>349</sup> Antonioni, op. cit., p. 81.

ambos cineastas sobre este particular, la sintonía de opiniones es casi total, incluyendo sus críticas sobre los malos usos de lo musical en el cine. Según Antonioni, “la música raramente se funde con las imágenes, habitualmente solo sirve para adormecer al espectador, para impedirle apreciar con claridad lo que quiere ver”.<sup>350</sup> Erice pondría prácticamente la misma idea en boca de Ana Torrent en una brevísima pieza de tres minutos titulada *Ana, tres minutos*,<sup>351</sup> más de cincuenta años después de abandonar la Escuela de Cine. En este monólogo, ya, de entrada, autorreferencial a través de la elección de la misma actriz que protagonizara *El espíritu de la colmena* treinta y nueve años antes, Erice, refiriéndose a las imágenes difundidas por los medios de comunicación en todo el mundo, analiza por boca de su actriz: “...cientos de imágenes. Muchas van acompañadas de palabras, de músicas... Las palabras están llenas de buenos sentimientos, ¿cómo no podían estarlo...? Y las músicas están puestas para arropar las imágenes, igual que en los *videoclips*. Tienen algo de banal, como si fueran un recurso necesario para no sentir tanto dolor”. Erice, en el texto, llama a esas imágenes “vídeos”, e incluye, con clara intención de denuncia antinuclear, pero en clave obviamente cinéfila, la siguiente introducción al breve discurso, siempre en boca de Ana Torrent: “He visto todos los vídeos (...) como Enmanuelle Riva contaba en aquella película, *Hiroshima mon amour*...”. A continuación, comienza el alegato antinuclear de la actriz.

Los maestros italianos del Neorrealismo y sus renovadores, no dejarán de influir en Víctor Erice a lo largo de su carrera, y su admiración por ellos jamás decaerá. Sin embargo, la huella en su cine enseguida tendrá que convivir con otros muchos estímulos que recogerá el director para la elaboración de su propio estilo personal, en un viaje que enseguida comenzará a alejarse de las formas más naturalistas, para explorar territorios más abstractos, poéticos y vanguardistas en otros sentidos. Esa mirada que Erice pondrá en otros cines más allá de los italianos –y de los franceses y

---

<sup>350</sup> Antonioni, op. cit., p. 186. Hemos de tener en cuenta que estas declaraciones son publicadas, en la edición española aquí referenciada, en el año 2002, sobre traducción de la publicación italiana de 1994, pero que la inmensa mayoría de las declaraciones que se recogen en la obra fueron expuestas por el cineasta entre fundamentalmente en el periodo 1958-1968. En el caso de esta concreta apreciación del cineasta sobre la música en el cine, se trata de unas declaraciones publicadas en *Cahiers du cinéma* en octubre de 1960.

<sup>351</sup> *Ana, tres minutos* (Víctor Erice, 2012). Dentro del largometraje *3.11 A sense of Home Films*. Festival Internacional de Cine de Nara, 2012.

japoneses- de los años cincuenta y sesenta, se dirige hacia el futuro, de manera contemporánea a su propia evolución, pero también hacia el pasado, hacia los cines de la era del mudo, donde Erice encuentra, recurrentemente, una de sus principales fuentes de inspiración. Así, por ejemplo, José Luis Alcaine, director de fotografía de *El sur*, encuentra influencias, para este filme, en la línea de F. W. Murnau y Josef von Sternberg, más que en la de por ejemplo, Luis Buñuel, y explica que ello es debido a que, a diferencia de Buñuel, en la esencialización de la puesta en escena, en la conjugación a través de la cual Erice busca que algo bello y real ocurra entre sus fotogramas, hay una clara búsqueda también de la belleza, un interés en el componente estético de lo fílmico, más allá de los contenidos y la relación con la realidad.<sup>352</sup> Jorge Latorre, cree encontrar, para *El espíritu de la colmena*, aparte de la evidente influencia del film de James Whale, las de *El Golem*,<sup>353</sup> *Nosferatu*,<sup>354</sup> y *El gabinete del Doctor Caligari*.<sup>355</sup> Ni más ni menos que cuatro clásicos fundamentales del cine de terror de las décadas de los diez, veinte y principios de los treinta, que habrían ejercido de fuentes de inspiración para el “Frankenstein de andar por casa” de Erice.<sup>356</sup> Pero si hay un autor de la era del cine mudo por el que Erice ha demostrado y manifestado una mayor fascinación, ése es sin duda Charles Chaplin. Cuando a finales de los años ochenta, Manuel Gutiérrez Aragón pidió a Erice que eligiera una escena de sus películas para analizar en auditorio público, Erice declinó utilizar su propio material, para poder hablar de una escena extraída de una película de Chaplin. Se justifica Erice afirmando que “hablar del cine que uno admira es hablar de uno mismo”. La escena elegida es la escena final de *Luces de la ciudad*. En el artículo derivado de la invitación de Gutiérrez Aragón,<sup>357</sup> Erice desgrana su admiración por la capacidad de Chaplin para, siguiendo la metáfora con la trama del film –una chica ciega a la que el vagabundo tomado por caballero costeará la operación para recuperar la vista, aunque con ello se desvele su falsa identidad-, hacer ver –¡y oír!- al

---

<sup>352</sup> En *El sur, la arcadia de Víctor Erice*, op. cit.

<sup>353</sup> *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Carl Boese, Paul Wegener, 1920).

<sup>354</sup> *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F. W. Murnau, 1922).

<sup>355</sup> *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920).

<sup>356</sup> Latorre, op. cit., p. 95.

<sup>357</sup> Erice, Víctor. *¿Puede ver ahora?*, en Ehrlich, op. cit., p. 55. El texto fue presentado en el simposio organizado por *Los Amigos de la Residencia de Estudiantes*, el 23 de febrero de 1989, conmemorando el centenario del nacimiento de Charles Chaplin.



espectador, con una inteligencia y gracia en la disposición de los recursos de la puesta en escena que resulta, al entendimiento del autor, de una eficacia total, apenas superada por la historia completa del cine que ha sobrevenido después. Así, Erice habla de un cine mudo exquisitamente sonoro, donde “el sonoro aparece enunciado, implicado en la imagen, cómplice de algunos de sus logros más genuinos”.<sup>358</sup> Erice detalla algunos de estos logros, como el ruido del cierre de la puerta del coche que pone en alerta a la chica protagonista de la llegada de su misterioso benefactor, y que pasa a formar parte del relato en la experiencia del público.

Como es bien sabido, Chaplin componía él mismo la partitura original de la mayoría de sus filmes, entre ellos *Luces de la ciudad*, a la que incorpora también piezas emblemáticas como *La violetera* (la protagonista es vendedora de flores), de José Padilla,<sup>359</sup> que convierte en *The flower girl theme* para el film, o *The Star Spangled Banner*, el himno de los Estados Unidos de América.<sup>360</sup> Chaplin utiliza la música con fines narrativos y de significación dramática, y también de manera crítica en su contexto sociopolítico pero, sobre todo, como parte de esa puesta en escena que le distingue como el cineasta total que es, y que entiende la película, desde su componente visual y su componente sonoro, como obra integral. No hay en *Luces de la ciudad* lugar para el error, la asincronía, la salida de tono no programada. El ritmo nunca decae, y nada carece de interés dramático. Los personajes no tienen tiempos muertos en sus idas y venidas, la película es una maquinaria compleja y perfecta, y él, Chaplin, el hombre, lleva todo el peso física y virtualmente sobre sus espaldas a cada paso. Un hombre profundamente implicado personalmente en su cine, no solo con su tiempo y su contexto político y social, sino con su propia biografía.<sup>361</sup> Erice así lo hace

---

<sup>358</sup> Ehrlich, op. cit., p. 57.

<sup>359</sup> *La violetera* (José Padilla, 1915). Con letra de Eduardo Montesinos, fue popularizada internacionalmente por la cantante Raquel Meller en la década de 1920.

<sup>360</sup> *The Star Spangled Banner* (Francis Scott Key/ John Stafford Smith, 1814). Partiendo del poema escrito por Key en 1814, fue adoptado como himno oficial de los Estados Unidos de América en 1931, el mismo año de estreno que *Luces de la ciudad*.

<sup>361</sup> De una manera que recuerda a la apreciación de François Truffaut, quien afirmaba hacer cine para enmendar las desigualdades, sinsabores e injusticias de la vida en la pantalla. Chaplin no tiene ese afán enmendador, sino más bien una coherencia en función de la importancia de las cosas desde la perspectiva de su miserable infancia y el entorno de pobreza extrema y conflicto social en que se crió en los suburbios de Londres. La condición de vagabundo de *Charlot*, su marginalidad como punto de vista, refuerza enormemente, con la contundencia de lo autobiográfico de Chaplin, el humanismo de este autor.

notar y lo valora elogiosamente en su ensayo. Chaplin no articula simples juguetes de precisión y entretenimiento. Él está en el terreno de la búsqueda y de la expresión profundas de los grandes artistas, y eso Erice lo admira. Como veremos, y Erice ya sabe muy bien para 1989 –año de aparición de su artículo sobre *Luces de la ciudad*-, los filmes del director vasco, se arraigan fuertemente en un componente autobiográfico, unas veces más velado y otras más explícito, desde el que interrogar a la realidad a través del cine.

Existen también en los filmes de Erice –y en sus proyectos concebidos pero no culminados- citas o apariciones explícitas de películas concretas de autores que admira, y en los que ha buscado sabiduría e inspiración. Una de las más evidentes la encontramos en el guión de *La promesa de Shangai*. De hecho, en su escena final. Daniel, el protagonista, destrozado por la experiencia de frustración y humillación amorosa que acaba de sufrir, entra en un cine. En su pantalla se proyecta *La gran ilusión*,<sup>362</sup> el film de Jean Renoir, otro de los referentes de Erice. En la ficción, el capitán Boeldien –Perre Fresnay- comienza a tocar con su flauta *Il était un petit navire*. Dani, hasta ese momento abatido y aturdido en el cine, levanta la cabeza, y entonces vemos la película. A partir de ese momento, el guión de Erice concluye así:

“La música se va fundiendo con otra de muy distinto carácter, evocación de un mundo remoto y perdido. CORTA A:

Susana en el Veracruz (167). Sigue música en escritorio narrador que ojea las fotos y los dibujos de Susana ya amarillentos”.<sup>363</sup>

La película de Renoir, con la canción popular, que ya había utilizado Erice en *El espíritu de la colmena*, opera en la película que Erice no llegó a filmar, como ventana de salida, de escapatoria, de su protagonista, hacia un pasado inventado, un mundo diferente donde el amor aún era una quimera digna de perseguir en un país extraño, y el mar se habría a otras músicas “de muy distinto carácter”. El cineasta utiliza el cine que ha admirado y que ha sido para él una “ventana al mundo” en su adolescencia y juventud, y la música popular que ha configurado su educación sentimental, para

---

<sup>362</sup> *La grande illusion* (Jean Renoir, 1937).

<sup>363</sup> Erice, Víctor. *La promesa de Shangai*, p. 391.

construir la resolución de la historia, a través de un dispositivo muy parecido al operador mítico que hemos descrito con anterioridad en este estudio. Una historia de amor frustrado, demoledora para su protagonista, que solo respirará cuando escuche esa flauta y levante su cabeza hacia esas imágenes creadas por Jean Renoir, que en manos de Erice le transportan al mar. Algunos años después, en *La Morte Rouge*, Erice nos explicará qué es para él ese mar frente a lo que el cine ha significado en su vida.

Siguiendo con la influencia de Jean Renoir en nuestro director, y de nuevo a través de parte de su filmografía planeada y frustrada, sabemos por Alain Philippon que el modelo a seguir previsto como referencia fundamental para la segunda parte de *El sur* era otro filme de Renoir, en este caso *El río*.<sup>364</sup>

Otra vía obligatoria para detectar posibles influencias cinematográficas en el pensamiento y la obra de Víctor Erice se encuentra en el único monográfico sobre un cineasta escrito y publicado hasta la fecha por el director vasco. Se trata de la obra *Nicholas Ray y su tiempo*,<sup>365</sup> obra que recoge artículos sobre la figura de este cineasta norteamericano, repasa concienzudamente su filmografía, y que Erice elaboró junto a Jos Oliver para Filmoteca Española en 1986. Autores como el propio Ángel Fernández Santos han discutido sobre los puntos de interés fundamentales que Nicholas Ray podría haber despertado en Erice. Algunos apuntan a su rebeldía ante el sistema industrial, otros a su búsqueda de nuevos modos de expresar lo ya expresado dentro de la clave de los géneros. Lo cierto es que a Erice –y esto se desprende con facilidad de los textos por él firmados en la monografía- le interesa sobremanera de Ray, por un lado, la intensidad con la que vive su labor como cineasta, rayana en la angustia y, sobre todo, su condición de artista eternamente en la frontera, fundamentalmente en la frontera entre lo clásico y lo moderno. Erice sintetiza estas dos ideas al hablar de “un cineasta desgarrado entre clasicismo y modernidad”, y nos ilustra cómo se manifiesta eso en el estilo del director: oponiendo la elipsis frente a la retórica legendaria. Retórica legendaria que es desmontable en múltiples formas, las cuales Erice admira, e incluso pondrá en práctica de manera muy similar a Ray, como es el caso del ejemplo

---

<sup>364</sup> *The river* (Jean Renoir, 1951). En *Cahiers du Cinéma*, nº 405, marzo de 1988. En Angulo, Jesús, Heredero, Carlos F., y Rebordinos, José Luis. Elías Querejeta. *La producción como discurso*. Filmoteca vasca – Euskadiko Filmategia/ Fundación Caja Vital Kutxa – Caja Vital Kutxa Fundazioa. Donosita y Gasteiz, 1996, p. 135

<sup>365</sup> Erice y Oliver, op. cit.

concreto que nos propone el propio autor. Se refiere a la primera escena de *Los amantes de la noche*,<sup>366</sup> en la que el director norteamericano hace mirar a cámara a sus actores. Según Erice, con esa decisión, Ray está buscando lo contrario de la complicidad, al desplazar, a la fuerza, al espectador, de su habitual pasividad. Y Erice explica esta escena en estos términos después de haber hecho lo propio, por ejemplo, en *El espíritu de la colmena*, cuando la niña que lee el poema de Rosalía interpela al espectador al finalizar mirando a cámara, tras el último verso: “¡Yo voy a caer en donde/ Nunca el que cae se levanta!”. En ambos casos, se trata de los primeros largometrajes de los directores. Una afinidad muy significativa, en cuanto a su manera de posicionarse ante su profesión y su historia. Insiste en el tema Erice afirmando que, lo que hace moderno a Nicholas Ray, es “someter la enunciación y sus figuras a la prueba de la realidad”.<sup>367</sup> Emerge así otra obsesión aún mayor para el pensamiento fílmico de Erice, la cuestión de la realidad frente a lo fílmico. Habla de una “fisura” a través de la cual ambos mundos –cine y realidad- se tocan y se avivan. Ese ha sido siempre el empeño de Erice, avivar el fuego que, a través de esa fisura, haga que la realidad arda a través del cine. Y esa experiencia, en su periplo vital como espectador, fue para él el inicio de la modernidad, primero con el descubrimiento del Neorrealismo Italiano, y después con los primeros filmes emblemáticos de la Nouvelle Vague, con la diferencia de que el primero de estos descubrimientos no lo vivió entonces el joven Erice en clave de modernidad. Esta es una reflexión que elaboraría años más tarde. De hecho, el tema de la modernidad en el cine ha sido abordado por Erice en varias ocasiones y lo trataremos a continuación. Sin embargo, el director nunca ha utilizado el término “modernidad” o “moderno” aplicado a su propia obra. Pero si atendemos al texto de la página 21 del citado monográfico sobre Ray, Erice, en un intento de síntesis sobre la figura del cineasta norteamericano a través de las claves de su obra, enumera, en apenas los últimos dos párrafos las siguientes ideas: “figura primordial”, “orígenes”, “identidad”, “imposible solidaridad”, “forma de destino”, “espejo”, “mito poético”, “donde el cine y la vida aparecen por fin fraternalmente unidos”. Aquí encontramos concentrados, no solo los puntos de interés de Erice sobre Ray y su carácter de cineasta que rompe la frontera desde lo clásico hacia lo moderno, sino evidentes

---

<sup>366</sup> *They live by night* (Nicholas Ray, 1948).

<sup>367</sup> Erice y Oliver, op. cit., p. 36.

puntos de encuentro y reflejo entre sus obras y formas de entender el cine. Las palabras son exactamente las mismas que, en ocasiones, el propio Erice –esta vez sí– se ha aplicado para sí mismo y su manera de entender el cine (“forma de destino”), e incluso de construirlo (“imágenes primordiales” es el término exacto que utilizará, junto a Ángel Fernández Santos, para construir los cimientos no explícitamente narrativos de *El espíritu de la colmena*). Todos los términos de esta lista son rasgos, bien de obras de Erice, o bien de su manera vital de entender la labor del cineasta. La influencia, por tanto, o cuando menos, una clara identificación con él, con un cineasta de la frontera como Nicholas Ray, es por tanto manifiesta.

Ese segundo encuentro con la modernidad que anticipábamos unas líneas más arriba, sucedió al parecer una tarde del verano de 1968 en Biarritz, cuando un Víctor Erice de veintiocho años asiste, con unos amigos, a un programa doble en el que se proyectan *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, e *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais, y, según sus recuerdos, considera haber descubierto la modernidad en el cine. Creemos que a Erice le traiciona la memoria<sup>368</sup> cuando sitúa este momento en 1968, ya que en *Nuestro Cine* había escrito algunas referencias a estos filmes, de 1959 y 1960, algunos años antes.<sup>369</sup> En todo caso, aportan luz en nuestra búsqueda de los filmes que impactaron y marcaron la visión del joven Erice en sus años de formación. Por tanto, Rossellini, el Neorrealismo y la primera Nouvelle Vague, parecen haber hecho reflexionar a Erice sobre las formas del cine desde la perspectiva de la modernidad. Pero encontramos en sus pensamientos en voz alta, una reflexión de más calado aún, que relaciona a los cineastas que le han podido guiar hacia su principal objetivo, en su práctica de cineasta profesional: la de revelar la realidad a través del cine. El camino hacia la revelación, hacia “la verdad naciendo entre las imágenes”,<sup>370</sup> no lo inicia el encuentro con Rossellini, sino, cronológicamente en la historia del cine, algo antes, tres autores que el propio Erice nombra explícitamente: Jean Renoir, Orson Welles y

---

<sup>368</sup> Víctor Erice en conferencia Filmoteca Vasca, cit.

<sup>369</sup> Si bien en el sistema cultural durante el franquismo era algo habitual hacer reseñas sobre obras prohibidas o censuradas a partir de segundas fuentes o lecturas, la prolijidad y coherencia con los análisis de otros textos nos hacen pensar que probablemente la fecha mencionada corresponda a un error de memoria del cineasta.

<sup>370</sup> Víctor Erice en conferencia Filmoteca Vasca, cit.

Robert Bresson.<sup>371</sup> La influencia combinada de Roberto Rossellini con estos tres autores en el joven crítico e incipiente cineasta acabará por destilarse en cuestiones muy concretas, en las que Erice les emulará, de formas más o menos análogas y/o personales, y también en cuestiones más generales, sobre el estilo y la visión sobre las funciones del cine. Sobre las primeras, por ejemplo, Erice encontrará en *El río*, de Jean Renoir, el perfecto ajuste entre actores profesionales y no profesionales, con la inclusión en el papel del Capitán John, de un no profesional de la interpretación, Thomas E. Breen, caracterizado en la vida real por padecer, como precisaba el personaje, la amputación de una pierna. Erice cree que Renoir buscaba, con esta decisión, reflejar la realidad de un tiempo de crisis, en la línea del “cine de la crueldad” de Bazin.<sup>372</sup> En la línea de lo proclamado por Antonioni, Erice encontrará un estímulo interesante en la mezcla de actores profesionales con otros no profesionales, en busca de la desactivación de trucos, rutinas y lugares comunes que a veces desarrollan los actores profesionales en el *set*. Sobre el segundo tipo de cuestiones -las de tipo más global dentro del estilo de cada director- que podemos rastrear, en general, en el cine de Erice a propósito del trazado Renoir-Welles-Bresson-Rossellini, la guía para la experimentación de unas y otras ideas de puesta en escena, a todos los niveles, aparecerán situadas siempre en la misma dirección: la de la búsqueda de una verdad a revelar a través del cine. Afirma Erice en el libro sobre Nicholas Ray,<sup>373</sup> que la diferencia que caracteriza el Neorrealismo de Rossellini frente a otras concepciones es que no incita al sentimentalismo, sino a la reflexión, y ahí comienza a encontrar puntos de encuentro entre filmes tan diferentes como, por ejemplo, *Paisá* y *Ciudadano Kane*. En pos de esa estrategia de cara al espectador, Erice –y también Rossellini, años después- serán conscientes de que la utilización de la música en este film -*Paisá*- traiciona esta filosofía fílmica, y apunta en la dirección contraria, mientras que la partitura de Bernard Hermann en el filme de Welles, sí que opera en aquella dirección de manera mucho más coherente. Nos encontraríamos así próximos a las coordenadas expresadas por Antonioni sobre la elección entre diseñar una música que establece relaciones entre el film y el espectador, o propiamente entre los elementos interiores

---

<sup>371</sup> “Mis amigos y yo nos hicimos *bressonianos* como otros podían hacerse, por ejemplo, *kafkianos*, en aquellos días”. Víctor Erice en *Paris-Madrid Allers-Retours*, cit.

<sup>372</sup> Erice en conferencia *La frontera de los géneros: duetos*, cit.

<sup>373</sup> Erice y Oliver, op. cit., p. 33.

del filme. Sobre *Ciudadano Kane*, Erice insiste en la idea de valorar “que no se trataba ya, hablando en términos convencionales, de expresar una verdad contenida de antemano (y que el guión acostumbra a reflejar puntualmente), sino de hacerla brotar entre las imágenes; en definitiva, de revelarla”.<sup>374</sup> Y añade: “esta característica, fundamental por tantos conceptos, iba a constituir, al amparo de las experiencias de Jean Renoir y Orson Welles, y a raíz de la aparición de determinadas películas de Rossellini, uno de los rasgos esenciales, diferenciadores, de lo que al final de los años cincuenta se conocería como cine moderno”.<sup>375</sup>

Al grupo de directores planteado anteriormente se suma, de manera reiterada en las reflexiones de Erice sobre la frontera entre cine moderno y clásico, la figura de Jean-Luc Godard. Encuentra Erice en su figura, un punto de llegada de ese itinerario que arranca en Rossellini, y que emparenta a Godard con Welles y Ray, como los cineastas “de mayor aliento trágico de su generación”.<sup>376</sup> Cree Erice que Ray ve en Godard un epítome de la gestión en el difícil tránsito del clasicismo a la modernidad, a través de un tipo de disidencia muy consciente y concreto, que persigue un acuerdo – problemático sin duda, según Erice- entre ambos lados de la frontera, pero sin renunciar a que la búsqueda tenga un carácter estético.

La cuestión de las influencias fílmicas es siempre una cuestión delicada, ya que, tras el estudio completo de caso, este puede destilarse en una cuestión de mero parecido. José María Naharro- Calderón cree encontrar entre *El espíritu de la colmena* y *En el balcón vacío*<sup>377</sup> -la película por excelencia del exilio republicano español-, una clara influencia en la utilización de los recursos, las temáticas y el estilo, de la segunda sobre la primera. Las coincidencias señaladas por el autor son claras: la utilización de dos niñas como protagonistas, metrajes líricos con abundantes elipsis verbales, voz en *off* recurrente, presencia de conciencias infantiles indagatorias y perplejas ante el mundo de los adultos, planos largos como primeros planos, montaje con una sintaxis iterativa, imágenes no de acción sino de afección, de efectos y no de causas, encuadre y melancolía pictóricos de los planos, historia hundida en las profundidades del mito del conocimiento, y el trauma de ambas protagonistas en su relación con fugitivos a los

---

<sup>374</sup> Erice y Oliver, op. cit., p. 32.

<sup>375</sup> *Ibíd.*

<sup>376</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>377</sup> *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961)

que buscan alimentar, mientras rompen el tiempo lineal de los adultos (Ana regala al huido el reloj de su padre, mientras Gabriela desmonta uno al principio de la película).<sup>378</sup> Considera además el autor, que la memoria sería el tema principal de ambos filmes. Esta cuestión es más discutible, especialmente cuando sabemos que Erice revirtió el primer planteamiento de su guión para desactivar el punto de vista retrospectivo de la narración. En cualquier caso, también es cierto que se ha considerado, en múltiples ocasiones, por diferentes voces y autores, *El espíritu de la colmena* como una película sobre el exilio interior en la posguerra española,<sup>379</sup> lo que hace interesante su confrontación con la película referencial –sobre todo desde el punto de vista de la autoría- del exilio español republicano en México. Más allá de situar la gradación de importancia que este tema, o –como indica Naharro-Calderón- el de la memoria, en los intereses de Erice con su filme, podemos considerar que sí hay puntos de encuentro, de cierta relevancia, como la búsqueda de la verdad a través de los ojos infantiles en un universo de adultos heridos y taciturnos, pero todo ello son elementos y estilemas muy difundidos en los cines de vanguardia a partir de los años sesenta. Las cuestiones que separan las dos obras son, sin embargo, muy claras y corresponden, por un lado, con aspectos sobre las intenciones expresivas y las circunstancias de producción en las que ambos filmes fueron llevados a cabo, muy distintas a todos los niveles, y por otro, una cuestión más decisiva, de cara a proponer posibles influencias del filme de García Ascot sobre Erice: la casi total imposibilidad de que Erice pudiera haber visto el film para el tiempo en que concibió y realizó *El espíritu de la colmena*. Sobre la primera cuestión, *En el balcón vacío* es una película autobiográfica de su protagonista y guionista, María Luisa Elío, con la que ella y los demás autores del filme –empezando por su marido, el director del mismo, Jomí García Ascot- pretendían dejar, a las generaciones siguientes, un testimonio de la experiencia del exilio republicano consecuencia de la Guerra Civil española. *El espíritu de la colmena*, como ya hemos relatado, nace como un encargo de género desde la productora de Elías Querejeta, para convertirse, finalmente, en una suerte de ejercicio de estilo lírico en el que Erice experimenta sobre el poder revelador del cine en la vida,

---

<sup>378</sup> Naharro-Calderón, José María. “En el balcón vacío de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 33, octubre 1999.

<sup>379</sup> Ya en su visión sobre Orson Welles, sabía encontrar Erice el exilio como un punto común de afinidad y consideración.



partiendo de su propia experiencia relacional con las películas, abriéndole los ojos a la vida, a un niño –niña en el filme- de provincias. Sobre la segunda cuestión, los datos son claros. La película mexicana, totalmente prohibida por motivos políticos obvios en la España de 1962 -fecha de su estreno-, no llegó a ser estrenada en el país de origen de sus autores hasta la década de los noventa del siglo pasado, finalmente rescatada tras haber caído en el olvido en los años siguientes a su realización.<sup>380</sup> De México salió, casi exclusivamente, para proyectarse en el Festival de Locarno de 1963 -donde obtuvo el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI)-, en el que sabemos que Erice, por entonces crítico de *Nuestro Cine*, no estuvo acreditado ni enviado por la revista, circunstancia puntual por la que quizá podría haber llegado a verla antes de comenzar, en 1972, el rodaje de su ópera prima como director en solitario. Erice ha negado haber visto entonces la película, y parece que su único conocimiento sobre ella, tras el paso de la misma por Locarno, se reduciría a la breve nota publicada por *Nuestro Cine* al respecto<sup>381</sup> (“A pesar de la penuria de medios con que ha sido realizado (...), el film posee el interés y el valor de una obra profesional”).<sup>382</sup> Por tanto, no parece probable que haya existido una influencia directa real entre *En el balcón vacío* y *El espíritu de la colmena*, lo cual no quita, como sucede en infinidad de ocasiones, que, por vías mucho más indirectas y complejas, ambas guarden una serie de afinidades, probablemente del gusto de sus creadores.

Porque a Erice le interesarán los cineastas y las películas que reflexionan sobre la memoria, pero también entiende el cine como un instrumento de memoria, a través del cual recuperarla, difundirla, interrogarla, crearla. Hasta tal punto que, y en clara imbricación con las filias y referencias fílmicas de nuestro autor, en el año 2007, Erice anunció estar realizando un nuevo proyecto, titulado *Memoria y Sueño*. El proyecto consistía en una serie documental sobre las películas que habrían influido en su vida de manera especialmente significativa. El proyecto se mantiene abierto e inacabado en la actualidad. Sobre las películas elegidas por Erice para reflexionar sobre la capacidad del cine como instrumento de memoria y sueño, en clave personal, tenemos noticias

---

<sup>380</sup> Rodríguez, Juan. *En el balcón vacío y el Nuevo Cine*. Universidad autónoma de Barcelona. GEXEL (Grupo de Estudios del Exilio Literario). <http://www.gexel.es/balconvacionuevocine.pdf>. Consultado el 24 de febrero de 2016.

<sup>381</sup> *Ibíd.*

<sup>382</sup> *Ibíd.*

de las tres sobre las que, en diferentes momentos de los últimos años, ha llevado a cabo parte de sus rodajes. Son las siguientes: *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini; le seguirá un capítulo sobre *Sierra de Teruel*,<sup>383</sup> la película de André Malraux rodada durante la Guerra Civil española. Un tercer capítulo está dedicado a *El desprecio*<sup>384</sup> de Jean-Luc Godard, en Capri -lugar fundamental del rodaje de *El desprecio-*, y en el cual se introduce, en pleno proceso de filmación, tomando un notable protagonismo en la pieza de Erice, *Te querré siempre*<sup>385</sup> de Roberto Rossellini.<sup>386</sup> Sin existir aún material sobre él, estaría previsto un cuarto episodio sobre la obra de Kenji Mizoguchi, sin especificar una película en concreto, a realizar en Kyoto. Sin duda llama la atención en esta lista, confeccionada, en principio, de entre todas las películas de su vida, la presencia de dos filmes de Roberto Rossellini, lo cual da noción sobre la gran influencia del cineasta italiano en el español. También es interesante el arco que las dos películas elegidas marcan en el tiempo (1945-1954), y cómo el primer Rossellini ha dado paso al que tiene en su película de 1954 a dos estrellas de Hollywood como protagonistas, sobre todo en cuanto a cómo Erice reelabora su gusto por el cine del italiano, en armonía con la propia reinención que Rossellini hace de su manera de ir tras la realidad en su evolución como cineasta.

La insistencia de Erice en el cine de Roberto Rossellini nos permite traer a colación de nuevo nuestro enfoque musical, para analizar someramente una cuestión que ya hemos anticipado en estas páginas, y que hemos dado en denominar el “efecto Renzo Rossellini”. Efecto que nos interesa sobre la visión de la música de cine en Víctor Erice. Renzo Rossellini fue el compositor de un gran número de las músicas originales en la filmografía de los filmes más representativos, como exponentes del Neorrelismo Italiano, de Roberto Rossellini. Hermano del director italiano, Renzo Rossellini compuso una serie de partituras de corte eminentemente hollywoodiano, es decir, instrumentalmente sinfónico, estilísticamente neorromántico, ampuloso, y dramática y

---

<sup>383</sup> *L'Espoir* (André Malraux, 1939).

<sup>384</sup> *Le mépris* (Jean-Luc Godard, 1963).

<sup>385</sup> *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954).

<sup>386</sup> En noviembre de 2015, la Filмотeca Vasca proyectó, dentro del ciclo dedicado a Víctor Erice con el que inauguraba sus ciclos de programación propia en el Centro Cultural Tabakalera de San Sebastián, los montajes de trabajo que Erice maneja sobre esta serie. La proyección, realizada el 26 de noviembre de 2015, fue prologada y finalizada con un rótulo, incluido por el propio director, que remarcaba la condición de materiales en proceso de construcción fílmica de la pieza, de treinta minutos de duración.

estructuralmente, dentro del film, desempeñando funciones subrayadoras tópicas, convencionales y recurrentes. El resultado es una utilización de la música previsible, estereotipada y de consumo. Además, a la hora de aplicarlo en los filmes, Roberto Rossellini no fue muy cuidadoso en la dosificación de estas músicas, y llegó, tanto en la cantidad de piezas y minutos por film, como en reiteración de esos usos evidentes y convencionales, al abuso. Michel Chion habla de una “falta de estrategia” en el uso de la música por parte del director italiano,<sup>387</sup> que no atiende, según el teórico francés, a las necesidades concretas a las que, dentro del film, la música podría responder, sino al mero uso estandarizado de la gran partitura sinfónica que funciona constantemente a favor de lo mismo que el resto de los elementos narrativos. Roberto Rossellini fue consciente de ello con el paso del tiempo, y, en consecuencia, de la cierta incongruencia que suponía, frente a las innovaciones y riesgos que tomó en otros aspectos de su puesta en escena. Su justificación esgrimida se amparaba en el estilo de los tiempos, al tiempo que reconocía que sus películas, por momentos, sufren la rémora de este uso estandarizado de lo musical. Inquirido sobre la relación profesional con su hermano Renzo y la música para sus películas en una conversación con estudiantes de cine en 1971, Rossellini declaraba: “Acuérdense..., observen las películas de la época: la música era siempre grandilocuente. La música sugería los sentimientos...No era fácil hacerlo de otro modo”.<sup>388</sup> Erice, desde sus comienzos como crítico, denuncia y valora negativamente este tipo de recursos adheridos al *clisé*, lo previsible y lo manido desde la partitura musical; y así lo notará también en los filmes que admira, tanto de Rossellini como de otros cineastas. De ahí es fácil deducir una especial contrariedad, en el Erice que se convierte en cineasta, hacia los usos estereotipados de la música en los filmes. La cuestión, por tanto, es clara para Erice al pensar en general en la música de cine: hay un mal uso –y un abuso- histórico de estos recursos, y hay que ser muy cuidadoso y precavido –diríamos que incluso reticente- a la incorporación de músicas en la banda sonora.

Es importante señalar que este debate se articula exclusivamente sobre las músicas extradiegéticas, añadidas en la fase de montaje y sin interacción realista con la

---

<sup>387</sup> Chion, M. *La música en el cine*, p. 134.

<sup>388</sup> Rossellini, op. cit., p. 192.

acción del filme. Veremos que, al ir más allá de esta caracterización, el uso de la música descubrirá un universo diferente en la visión y la práctica de Erice.

Un nuevo universo en el que, dentro o fuera del terreno de la influencia directa entre cineastas, encontramos claras y elocuentes similitudes con los modos de operar de Sergio Leone en determinadas colaboraciones con Ennio Morricone. La caracterización diegética de personajes que ejecutan músicas que estructuran narrativamente el film, la simplificación de las instrumentaciones con fines claramente dramáticos, en armonía con la puesta en escena, el uso del contrapunto dramático, la innovación en sonoridades, el reciclaje de piezas populares con peso determinante en la evolución dramática del film, y la imbricación musical con la cultura popular, son algunos elementos comunes entre Erice y Leone, en un proceso que Jean-Baptiste Thoret, analizando la obra del director italiano, considera que “trata de recuperar por medio de la música el poder de evocación del cine mudo”.<sup>389</sup> Sabemos que ese es uno de los propósitos irrenunciables de Erice en su constante búsqueda de la esencia del cine, y al que, como trataremos de demostrar a lo largo de estas páginas, a lo largo del desarrollo de su filmografía, irá, cada vez de manera más elaborada, encontrando solución a través de lo musical. En buena medida, a nuestro juicio, en sintonía con la fórmula que Thoret encuentra en el tándem Leone-Morricone, de los que afirma que, cada uno desde sus técnicas, confluyen en una “una sabia mezcla” de lo popular y lo experimental. Estos rasgos comunes los encontramos de manera particular, y así los estudiaremos más adelante, en la confrontación entre el uso de la música en *Érase una vez en América*<sup>390</sup> de Leone, y –el guión de- *La promesa de Shangai*, de Erice.

Concluimos este apartado constatando que Erice está fuertemente influido por el cine de su niñez y juventud, y que parece que hay ciertas experiencias que, como espectador, han resultado capitales para su configuración como cineasta, empezando por aquel visionado de *Ladrón de bicicletas* que, en su primera juventud, le hizo plantearse cómo y por qué un film se conformaba respecto a la realidad. Más de cincuenta años después, la metáfora del puente reaparece para tenderse a través del tiempo, y Erice declara haber vuelto a sentir por segunda vez, tras todos esos años,

---

<sup>389</sup> Thoret, J-B. *Sergio Leone*. El País/ Cahiers du cinéma, Madrid, 2008, p. 6.

<sup>390</sup> *Once upon a time in America* (Sergio Leone, 1984)

una experiencia similar. Se refiere el cineasta a sus sensaciones al visionar *Close up*,<sup>391</sup> de Abbas Kiarostami, cineasta iraní con el que ha realizado un proyecto en común, e incluso trabado amistad, con anterioridad al momento de ver este film. La mirada de Erice ha vuelto a encontrar en el film iraní una nueva configuración de elementos fílmicos que se relacionan con la realidad de manera reveladora diciendo cosas como no se habían dicho de la realidad con anterioridad. Insuflando, a través del cine, verdad a la realidad.<sup>392</sup>

En cuanto a la música en el cine, observamos con claridad que, durante la etapa de formación de Erice, el papel de la música, tanto en las películas que analizaba desde su faceta de crítico, como en sus primeros trabajos prácticos en la Escuela de Cine, no ocupó un lugar de relevancia en su preocupación por el aparato fílmico, y que incluso el abuso de estos recursos por parte de la industria fílmica en general, y en particular por algunos de sus más admirados autores, fijaron en el pensamiento de Erice ciertas reticencias al empleo de la música en la banda de sonido. Sin embargo, a través de la propia evolución de su praxis y de sus influencias, Erice va rescatando modos de puesta en escena de la música que están presentes en momentos y decisiones de muchos de sus cineastas y películas más admirados.

El proceso, por tanto, de retroalimentación entre el cineasta y los cines que le rodean, con sus músicas, resulta, claramente, un proceso constante, infinito y vivo.

### **1.5. Influencias y referencias literarias**

En este apartado, diferenciaremos meridianamente entre los dos conceptos reflejados en el título. Es decir, por un lado, las posibles *influencias* que diversos autores y obras de la literatura hayan podido ejercer sobre la labor fílmica del director. Y por otro, las *referencias*, realizadas de manera más o menos explícita por el cineasta, a modo de llamadas o citas, esencialmente desde el enunciado de sus películas, a obras literarias.

---

<sup>391</sup> *Close up* (Abbas Kiarostami, 1990).

<sup>392</sup> Coloquio en *I Encuentro Internacional Escuelas de Cine*. IBAFF, cit.

Comenzando por el primer grupo, el de las influencias, encontramos con facilidad el influjo de *El Gatopardo*,<sup>393</sup> la novela de Giuseppe Tomasi de Lampedusa en la que se basó el film homónimo de Luchino Visconti. Como sabemos, por su amplio artículo en *Nuestro Cine* sobre el filme,<sup>394</sup> Erice leyó la obra de Visconti en clave muy próxima a la novela. De los rasgos que más interés le despertaron de la obra literaria se derivan claras influencias –que ya hemos detallado más arriba al hilo del filme–, tanto en *El espíritu de la colmena*, como, muy especialmente, en *El sur*. Por Santos Zunzunegui sabemos, además, de una segunda y “más profunda y secreta” influencia sobre estos dos filmes de Erice. La de una novela cercana a la de Lampedusa en el tiempo y publicada en España casi simultáneamente al estreno del filme de Visconti, firmada por Giorgio Basan: *El jardín de los Finzi-Contini*.<sup>395</sup> En esta obra, el autor italiano procede, en palabras del propio Erice en *Nuestro Cine*, al “estudio del clima moral y sentimental de un pasado vivido bajo la experiencia decisiva del fascismo”, y sitúa como uno de sus temas fundamentales el “cómo trascender el recuerdo del pasado”. Estéticamente, la novela utiliza el recurso de la voz narradora desde la memoria de un tiempo pasado veinte años atrás que resulta ser, casi exactamente, la forma narrativa tanto de *El sur* como de *La promesa de Shangai*, como también la forma ideada, de inicio, por Erice y Fernández Santos para el guión de *El espíritu de la colmena*. Finalmente, Erice optará por otras soluciones narrativas en este filme que, como hemos señalado, estarán fuertemente ligadas con la utilización de recursos musicales. Muchos años después de mostrar su interés en esta obra, la filmografía de Erice sigue pivotando sobre su tema recurrentemente, hasta el punto de haberle sido encargado, ya en el año 2012, un capítulo para el film colectivo *Centro histórico* con la premisa esencial de reflexionar exactamente sobre ese tema el particular y en esos términos: cómo trascender el recuerdo del pasado.

La influencia de *El Gatopardo* en Erice y, concretamente, en *El sur*, nos lleva de manera directa a otra evidente influencia literaria en esta película, que el director articula unida a los influjos, tanto de la novela de Lampedusa, como del film de

---

<sup>393</sup> Lampedusa di, Giuseppe Tomasi. *Il Gattopardo*. Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milán, 1957.

<sup>394</sup> *Nuestro Cine*, nº 25, 1964.

<sup>395</sup> Basan, Giorgio. *El jardín de los Finzi-Contini*, Seix Barral, Barcelona, 1963. Trad.: Juan Petit. En Zunzunegui, op. cit., p. 45.

Visconti. Nos referimos al primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, titulado *Por el camino de Swann*.<sup>396</sup> El título de la obra global lo dice todo sobre su relación temática con las inquietudes que acabábamos de señalar como presentes en las obras de Erice. Como es bien sabido, el influjo de la magna obra del escritor francés, ha trascendido en estilo universal y género en sí mismo, entendiéndose las visiones *proustianas* de las cosas –la vida, el arte, las relaciones, las historias...- en clave de ese enfrentamiento con el recuerdo de tiempos más felices. En el análisis de la música en *El sur*, entraremos en detalle en cómo esta influencia opera y es notoria en este film.

No podemos hablar en términos de influencia literaria, pero hemos de recordar aquí que *El sur* está basado en una obra literaria del mismo título firmada por Adelaida García Morales, y cuya publicación, paradójicamente, fue posterior al estreno de la película.<sup>397</sup>

De los escritos de Erice en las páginas de *Nuestro Cine* a lo largo de la década de los sesenta, es fácil destilar una lista de citas literarias. Mencionamos a continuación las que estimamos que han influido a posteriori, de alguna u otra manera, en el cine del director. Azorín, Larra, Ortega o Unamuno son autores a los que Erice recurre para argumentar sus reflexiones estéticas y morales como crítico. Ya hemos descrito la influencia unamuniana y noventayochesca en la formación y carácter del director. Ahora aquí traeremos a colación una cita de Mariano José de Larra con la que Erice encabeza su artículo de 1962 en *Nuestro Cine*, y del que ya hemos dado noticia con anterioridad, titulado “Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional”.<sup>398</sup> La cita es la siguiente: “Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperado y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos.

---

<sup>396</sup> Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.

<sup>397</sup> La película se rodó en 1982 y fue estrenada comercialmente en 1983, mientras que el relato literario, junto con otro titulado *Bene* –y que Víctor Erice también tuvo en proyecto adaptar al cine-, fue publicado por Anagrama en 1985. La relación personal del cineasta con la autora literaria facilitó el conocimiento de la obra originaria y explica el inhabitual orden de aparición pública de relato y película.

<sup>398</sup> *Nuestro Cine*, nº 15, 1962.

¿Quiénes son los suyos?”. Este texto, propuesto por el joven crítico para una reflexión de carácter estético y crítico sobre el cine nacional, se sitúa, a nuestro juicio, en correlación, en forma de una suerte de apunte fundacional, con la necesaria toma de punto de vista que el joven Erice estaba conformando, primero como crítico, pero también -ya inmerso en sus prácticas en la EOC-, de cara a su carrera como cineasta. La visión de Larra del oficio profesional de la creación artística hace entroncar las preocupaciones éticas y estéticas del joven Erice con su sentimiento de orfandad personal y artística, y con su ya desde entonces -como es apreciable en sus primeros cortometrajes- consustancial mirada hacia la angustia del hombre acallado, en soledad, en desesperada búsqueda del encuentro con el prójimo.

Otra figura que aparece recurrentemente en los escritos de Erice, y no solo durante la época de la crítica y la formación como cineasta de los sesenta, es la de Jean-Paul Sartre. Erice lo citará reiteradamente, en declaraciones orales y en el papel, a lo largo de los años. Rafael Cerrato encuentra un influjo claro del pensador francés en la visión de Erice frente a “una manera de acercarse a la realidad que se basa en el «amor a la verdad»; lo que significa adoptar una actitud de humildad ante las «cosas mismas», en las que hay que tener *fe* y a las que, como se dice en fenomenología, hay que *dejar hablar* en primer lugar”.<sup>399</sup> En ese mismo año 1962, unos meses antes, Erice toma de nuevo la voz del escritor francés para establecer su visión sobre la noción de la autoría artística, cuestión en absoluto auge en el cine mundial en aquellas fechas: “No nos haremos eternos corriendo tras la inmortalidad, no seremos absolutos por haber reflejado en nuestras obras algunos principios descarnados, lo suficientemente vacíos y nulos para pasar de un siglo a otro, sino por haber combatido apasionadamente en nuestra época, por haberla amado con pasión y haber aceptado morir totalmente con ella”.<sup>400</sup> A través de Sartre, Erice está reafirmando en el compromiso moral que reclamaba a los autores cinematográficos por encima de los despliegues personalistas y esteticistas que constantemente encontraba, como ya hemos descrito, principalmente en ciertas corrientes del cine francés de la época. A este nivel moral, el discurso del director se mantendrá inamovible en las coordenadas

---

<sup>399</sup> Cerrato, op. cit., p. 147.

<sup>400</sup> *Nuestro Cine*, nº 6 y 7. 1962.



morales sartrianas durante toda su carrera, tanto a la hora de definirse y posicionarse como creador como a la hora de valorar las obras de otros cineastas.<sup>401</sup>

Sobre las influencias literarias que pudieron estar presentes en el origen de *El espíritu de la colmena*, aparte de la evidente de la obra de Mary Shelley, titulada originalmente *Frankenstein o el moderno Prometeo*<sup>402</sup> -si bien, de los escritos y declaraciones de Erice sobre el origen del film, se desprende claramente una influencia fundamental del filme de James Whale por encima de la novela de Shelley-, Jorge Latorre aporta, además de las narraciones clásicas sobre el mito de Prometeo, el cuento de E.T.A. Hoffman *El hombre de arena*.<sup>403</sup>

Sin ser, como en el caso de *El sur*, influencias estrictamente literarias, es pertinente recordar aquí que, como ya hemos señalado, Erice trabaja durante años en una serie de adaptaciones literarias, que finalmente serán llevadas a la pantalla por otros directores. Es el caso de *La promesa de Shangai*, sobre la novela de 1993 *El embrujo de Shangai*, de Juan Marsé, que finalmente rodará Fernando Trueba con diferente guión en 2002, así como los relatos de Jorge Luis Borges, *El sur*, y *La muerte y la brújula*, los cuales serán finalmente transformados en películas para televisión por Carlos Saura y Alex Cox respectivamente, en 1992. En ambas ocasiones –tanto en 1992 como en 2002–, los proyectos frustrados estaban producidos por el productor español Andrés Vicente Gómez.

Tras el fiasco alrededor de la adaptación de *El embrujo de Shangai*, aún se planteó Erice intentar llevar al cine otra novela de Juan Marsé, en este caso *Ronda del Guinardó*,<sup>404</sup> proyecto que no llegó a ponerse en marcha.<sup>405</sup>

El segundo grupo que proponemos en el capítulo es el de las referencias, más o menos explícitas, hechas por Erice en sus películas a obras literarias. Muy explícitas son en *Los desafíos*, donde Erice hace que *Pinky*, el personaje que encarna un chimpancé,

---

<sup>401</sup> Valga como ejemplo, dentro de los múltiples reseñados en estas páginas, su crítica hacia *La lista de Schindler*, de Steven Spielberg. Ver p.71.

<sup>402</sup> Shelley, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1812).

<sup>403</sup> Latorre, op. cit., p. 95.

<sup>404</sup> Marsé, Juan. *Ronda del Guinardó* (1984).

<sup>405</sup> Cuenca, op. cit., p. 576.

se dedique, aparentemente al menos, a leer una serie de obras literarias muy concretas, como son *El origen de las especies*,<sup>406</sup> de Charles Darwin.

En *El espíritu de la colmena*, no podemos considerar una influencia literaria sobre el cine de Erice a Maeterlinck y su mencionada obra *La vida de las abejas*, sino que estaríamos, más bien, ante un autor y una obra instrumentalizadas para el discurso narrativo y simbólico del filme.

En *El sur*, encontramos llamadas de atención sobre el clásico de Emily Bronte *Cumbres borrascosas*,<sup>407</sup> y sobre *Tess, la de los d'Urberville*,<sup>408</sup> de Thomas Hardy. Peter Evans y Robert Fiddian encuentran también veladas referencias a obras clásicas, como *Bodas de sangre*, de García Lorca, *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, o *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare.<sup>409</sup> Estas referencias en cuanto al filme de noventa y cinco minutos que nos ha llegado y que ha quedado del guión original de *El sur*. En esa primera versión que no llegó a rodarse por completo, Erice -junto a Ángel Fernández Santos, que co-firma esa primera versión del guión- desgana una amplia lista de obras y autores que formarían el acervo y el carácter literario y político de Agustín, y que son encontradas por Estrella en el viejo cuarto de su padre en la casa de su juventud, en Carmona. Esas referencias literarias comprenden a León Tolstoi, *La conquista del pan* y *Palabras de un rebelde* de Piotr Kropotkin, Julio Verne, Henri Barbusse, H. G. Wells, Honoré de Balzac, Benito Pérez Galdós, Pío Baroja, Miguel de Cervantes, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Vladimir Maiakowski, Paul Verlaine, *Los secretos de la radiestesia* (sin autor atribuido), y *Mis mejores partidas* de José Raúl Capablanca.<sup>410</sup> Además de los libros de Agustín, el guión reseña, ahora centradas en el personaje de Octavio -el hijo secreto de Agustín con el que se encuentra Estrella en su viaje al sur-, pero sobre todo en la temática y la poética de fondo que recorren todo el planteamiento de *El sur*, otras obras literarias con marcado peso en la historia. En la presentación a los ojos de Estrella y del espectador, el personaje de Octavio esté leyendo, en primer lugar, *El libro de las tierras vírgenes* de

---

<sup>406</sup> Darwin, Charles. *On the origin of the species* (1859).

<sup>407</sup> Bronte, Emily. *Wuthering Heights* (1847).

<sup>408</sup> Hardy, Thomas. *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented* (1891).

<sup>409</sup> Evans, Peter y Fiddian, Robert. "A Narrative of Star-Cross'd Lovers". Ehrlich, op. cit., p. 150.

<sup>410</sup> Erice, Víctor y Fernández Santos, Ángel. *El sur* (guión cinematográfico). Manuscrito. 1982. Fondo Biblioteca Nacional, p. 67.

Rudyard Kipling, y a continuación, *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson. Al final del guión, Octavio le regala a Estrella *Islas del sur*, del mismo autor. Estrella le corresponde regalándole el péndulo que el padre de ambos le dejó antes de morir. El texto cinematográfico de Erice y Fernández Santos recalca que en el libro de Stevenson Estrella encuentra una parte subrayada. Entonces, se incluye la voz en *off* del personaje Álvaro Quintana, tío de Estrella que debería haber interpretado Fernando Fernán Gómez. La voz cita:

“Hay en el mundo unas islas que ejercen sobre los viajeros una irresistible y misteriosa fascinación. Pocos son los hombres que las abandonan después de haberlas conocido; la mayoría dejan que sus cabellos se vuelvan blancos en los mismos lugares donde desembarcaron; hasta el día de su muerte, a la sombra de las palmeras, bajo los vientos alisios, algunos acarician el sueño de un regreso al país natal que jamás cumplirán. Esas islas son las islas del sur. Cuentan que en ellas estuvo en tiempos el Paraíso.”<sup>411</sup>

Este texto es de vital importancia para Erice en el intento por comprender el sentido global de la historia que jamás pudo acabar de filmar. Así lo hace notar cuando él mismo lo lee para las cámaras de televisión, tras explicar la escena del intercambio entre hermanos, en la entrevista concedida al programa *Versión Española* dedicado a explicar la frustrada realización de esta película.<sup>412</sup>

Pero aún se preocupan los guionistas por finalizar la película sobre el papel con otra cita literaria. La última imagen de guión es la de una tumba en lo alto de una colina, sobre la que puede leerse el siguiente poema:

“Under the Wide and starry sky,  
Dig the grave and let me die.  
Glad did I live and gladly die,  
And I laid me down with a will.  
This be the verse you grave for me:

---

<sup>411</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>412</sup> *Versión española*, cit.

Here he lies where he longed to be:  
Home is the sailor, home from sea,  
And the hunter from the hill.<sup>413</sup>

La única palabra que resta en el guión es “FIN”. No hay en él ninguna referencia al origen o significado de este texto final, pero el poema es obra de Robert Louis Stevenson, y reza como epitafio sobre su tumba en Samoa.<sup>414</sup>

El guión de *La promesa de Shanghai* –como ya hemos señalado, adaptación de la novela *El embrujo de Shanghai*, de Juan Marsé– arranca con una cita de Antonio Machado, a modo de prefacio, muy estimulante y esclarecedora de las intenciones de Erice a través del dispositivo narrativo que despliega a continuación en las páginas del guión: “Entre el vivir y el soñar hay una tercera cosa. Adivínala”.<sup>415</sup> En este mismo guión, como veremos, tan emparentado en muchos aspectos con *El sur*, encontramos de nuevo referencias a *La isla del tesoro* de Stevenson operando, de nuevo, como referente mítico de la peripecia de los protagonistas.

En *Ana, 3 minutos*, el pequeño filme finaliza, expresamente, con un plano detalle de la obra *Antígona*,<sup>416</sup> de Sófocles, a modo de llamado final, apelando al espectador más allá de los límites de clausura del breve film, desde su carácter reivindicativo, y frente a la situación mundial respecto al peligro de las centrales nucleares.

En *Cristales rotos*, la tercera parte del film es un monólogo del actor Valdemar Santos, en el que se incluye un fragmento de la obra de teatro de Ernesto Da Silva *El*

---

<sup>413</sup> Bajo el inmenso y estrellado cielo,  
Cavad mi fosa y dejadme yacer.  
Alegre he vivido y alegre muero,  
Pero al caer quiero haceros un ruego.  
Que pongáis sobre mi tumba este verso:  
Aquí yace donde quiso yacer  
De vuelta del mar está el marinero,  
De vuelta del monte está el cazador.

(El subrayado está en el manuscrito de Erice y Fernández Santos.)

<sup>414</sup> Stevenson, Robert Louis. “Requiem”. En *Underwoods*. Primera edición en 1890. <http://www.poetryloverspage.com/poets/stevenson/requiem.html>. Consultado el 3 de febrero de 2016.

<sup>415</sup> Erice, Víctor. *La promesa de Shanghai*, p. 19.

<sup>416</sup> Sófocles. *Antígona* (Ἀντιγόνη) (442 a.c).

*capital*,<sup>417</sup> una obra emblemática de la cultura proletaria en Portugal, escrita para ser estrenada el primero de mayo de 1895. Da Silva tenía la máxima de “transformar por el arte, redimir por la educación”, y fundó el primer grupo dramático socialista en Portugal. Además, el título propuesto por Erice –y rechazado por la producción- para el film colectivo, *Nubes de occidente*, estaba extraído de un poema del poeta portugués Antero de Quental. Como ya señalamos con anterioridad, en el origen de este film, Erice se inspira en la correspondencia editada entre Miguel de Unamuno y el poeta y médico portugués Manuel Larangeira.

## 1.6. Otras referencias

En este punto, hablaremos fundamentalmente de pintura, el arte con el que más habitualmente se compara la experiencia cinematográfica –incluso más que con la fotografía-, y con el que Erice tiene una relación de especial intensidad e interés. Prácticamente todos los autores que han estudiado la obra de Erice se han interesado y han reflexionado sobre las influencias de ciertos pintores en el cine del director. Cada uno tiene su lista de artistas, y algunos de estos aparecen en casi todos los casos. Así, Rafael Cerrato, autor de una monografía titulada *Víctor Erice, el poeta pictórico*, enumera a Johannes Vermeer, Diego Velázquez, Antonio López y Edward Hopper, como los pintores que han ejercido mayor influencia en Erice. Velázquez y Vermeer serán sin duda los más repetidos y consensuados por los autores. Otros pintores que aparecen con cierta frecuencia son Joaquín Sorolla, Caravaggio, o Rembrandt.

Aparte de las evidencias estéticas, temáticas o estilísticas que puedan ser identificadas desde el análisis, contamos además con una serie de testimonios que vienen a corroborar algunas de estas influencias. José Luis Alcaine, director de fotografía de *El sur*, ha manifestado que, en la preparación de la película, Erice le mostró, como referencias para el film, obras de Caravaggio y Vermeer en general, y algunas de Rembrandt.

---

<sup>417</sup> Da Silva, Ernesto. *O Capital: drama em 4 actos* (1895).

El caso de Diego Velázquez, y de su obra *Las Meninas* en particular, es especial, y se sitúa incluso en el amplio territorio de los filmes frustrados de Víctor Erice. Se trata del proyecto de filme presuntamente titulado *El espejo de Velázquez*. Encontramos también, en la raíz de este planteamiento filmico, una experiencia personal, en este caso de juventud. El cineasta ha relatado a Hasumi Shigehiko<sup>418</sup> su obsesión por este cuadro durante sus primeros años de estancia en la capital. Recuerda Erice que acudía con frecuencia a visitarlo al Museo del Prado. Con tan solo dieciocho años, recién llegado desde San Sebastián, pasaba horas y horas frente a la pintura, contemplando cómo el cuadro cambiaba con el movimiento de la luz solar. Afirma Erice haber descubierto entonces, entre otras cosas, la “tremenda modernidad de la obra”. Según Shigehiko, Erice recuerda con nostalgia, y afirma echar de menos la antigua ubicación de la obra en el museo, en una sala menor que la actual, pero iluminada por la luz natural, lo que provocaba ese efecto de transformación que le subyugaba durante horas en su juventud. Esta experiencia de observación tendrá mucho que ver con el *tempo* de la mirada del cineasta Erice en general, como será evidente en *El sol del membrillo*, o, especialmente, en la escena primera de *El sur*, donde parecemos asistir a ese proceso de transformación lumínica sobre el lienzo-plano, seguramente inspirado, como nos ha revelado el director de fotografía del film, en la obra de Caravaggio y Vermeer. Progresivamente, la luz del amanecer va transformando ante nuestros ojos el pequeño cuarto en el que duerme Estrella. El punto de vista es fijo. El encuadre roza los límites de la propia estancia, la angulación del plano es frontal. Todo recuerda a la contemplación de un cuadro, eso sí, en el que la luz del sol,<sup>419</sup> no especialmente naturalista, sino inspirada en esas atmósferas de los pintores mencionados, sitúa al espectador en el lugar exacto que el cineasta pretende. Un lugar –el del joven Erice sentado frente al cuadro de Velázquez–, donde aquel joven se hacía una serie de preguntas sobre la creación que aún hoy, según sus declaraciones a Shigehiko, sigue haciéndose.

En la confluencia entre las influencia pictóricas, literarias, filosóficas, y de la teoría estética, y, directamente relacionado con esta experiencia de contemplación,

---

<sup>418</sup> Shigehiko, Hasumi. “A conversation about Film”. Ehrlich, op. cit., pp 221-231.

<sup>419</sup> Reproducida a través de aparatos por José Luis Alcaine y su equipo de fotografía e iluminación.

Erice se ha declarado muy impresionado, e influido en su mirada, por un texto de Michel Foucault sobre este mismo cuadro de Velázquez. Se trata del ensayo titulado “Las Meninas”, con el que el pensador francés abre su libro de ensayos *Las palabras y las cosas*.<sup>420</sup> En él, Foucault comienza a trazar una serie de líneas de misteriosa tensión entre los elementos implicados. La reflexión del pensador francés trata al espectador, y al propio pintor, en la misma dimensión en que sitúa a los personajes que aparecen en el cuadro (donde, de entrada, ya Velázquez se desdobra en representador y representado, dando una clave de la obra), es decir, físicamente implicados en la puesta en escena de la obra, para acabar trazando un interesantísimo modelo, implícito en el cuadro, de la representación pura. Sin duda, esta reflexión tiene que ver con la idea de Erice para su película sobre el cuadro, en la que los personajes de distintos espacios y épocas interactúan en el interior de la obra, pasan de un lado a otro, y se preguntan por las formas y los significados del juego de representaciones que, tanto el cuadro como el filme, plantean. Afirma Foucault que, en este cuadro, la relación de la pintura con el lenguaje se manifiesta como infinita, en una sintaxis donde Erice encuentra todo tipo de recursos narrativos y de puesta en escena, propios del cine, llegando a plantear ideas para la reflexión teórica como si el cuadro responde a una estructura narrativa análoga a la del plano secuencia cinematográfico.<sup>421</sup> Encuentra un juego estructurado sobre los distintos puntos de vista de los personajes, elipsis, paralipsis y resoluciones de las mismas, montaje interno de diferentes escenas que se narran entre sí, dispositivos de puesta en escena que implican al espectador y guían su mirada, estructuras circulares, juegos de ejes de miradas, metalenguaje, etc. Todo ello dentro de la misma imagen creada por Velázquez. Es fácil deducir que el director, fascinado desde tan joven por esta obra, haya sentido el deseo de experimentar, desde ella, algunas de las preocupaciones sobre los límites de la expresión y la representación, entre las tantas que ha demostrado tener a lo largo de su carrera.

La obsesión del director por el célebre cuadro de Velázquez se extiende por otros estadios de su filmografía. En *El sol del membrillo*, Erice rodó una secuencia

---

<sup>420</sup> Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas (Les mots et les choses)* Siglo XXI, Madrid, 1998, pp. 13-25.

<sup>421</sup> En seminario *Cine y Pintura*, cit.

consistente en la contemplación de *Las meninas* por parte de Antonio López y Enrique Gran comentando los misterios y sus ideas al respecto sobre los pormenores del cuadro y los métodos por los que Velázquez pudo haber llevado a cabo su realización. Los dos pintores discuten sobre sus impresiones y López intenta demostrar alguna de sus aseveraciones a su amigo. La secuencia fue descartada del montaje final de la película, pero en la edición especial en DVD aparecida en 2003, fue incluida en sus contenidos extra.

Un caso paradójico, y muy relevante en la relación de Erice con la pintura, es precisamente el de su experiencia con Antonio López y la obra de este. En primer lugar, se da la circunstancia de que el López pintor era ya muy admirado por Erice antes de conocerse personalmente. A raíz de su encuentro, ambos artistas comienzan a descubrir y a fomentar influencias y similitudes en sus procesos de búsqueda. *El sol del membrillo* es en buena medida fruto de ello. El experimento derivado del proceso de documentación y trabajo de campo que Erice llevó a cabo previamente al largometraje, siguiendo el trabajo de Antonio López durante el verano de 1990, lleva la experiencia de esta influencia a cotas muy excepcionales. Las grabaciones semi-domésticas que Erice realizó entonces, y que acabarían por tener forma en la pieza llamada *Apuntes (1990-2003)*,<sup>422</sup> provoca en el cineasta una profunda inquietud por las similitudes y diferencias entre el medio fílmico y el pictórico, y por sus capacidades expresivas. Así, determinadas obras de López van a ser exploradas por Erice a través de una prolija investigación fílmica, y los cuadros del pintor manchego harán reflexionar hondamente, una vez más, al director sobre su relación, en cuanto artista, con la realidad. Estas experiencias son estudiadas con detalle en el siguiente capítulo, dedicado a los procesos de transferencia entre medios artísticos en la obra de Erice. La paradoja en esta relación, en la que Erice va a buscar la mirada del pintor con las herramientas del cineasta desde diversas perspectivas, radica en que, como apuntan diferentes autores, posiblemente *El sol del membrillo* –la película protagonizada por Antonio López y que trata sobre su experiencia pintando un cuadro- sea, de los tres largometrajes de Erice, el film menos pictórico a nivel estético o plástico, y en el que sus planos están menos predispuestos a asemejarse a determinados referentes

---

<sup>422</sup> Editada comercialmente en el Disco 2 (Extras) del DVD *El sol del membrillo*. Edición coleccionista, Camm Cinco/ Rosebud, 2004.



pictóricos concretos. El formato documental, la planificación en tiempo real, y otras circunstancias de la producción, podrían tender a explicar este fenómeno. Sin embargo, estamos en condiciones de afirmar que puede que haya paradoja en esta circunstancia, pero en absoluto contradicción. Lo que Erice busca en su película sobre el pintor y su pintura no es una película sobre la pintura, sino un proceso de vida a través de la creación y de la relación de un pintor con un árbol cuyo tiempo vital se extingue y caduca, y cuyo esplendor y decadencia son –quizá– imposibles de representar en un lienzo. Y ahí interviene el cineasta, afrontando desde la cámara la resolución de ese proceso. No resulta de ello un filme con aspecto pictórico. No lo es. La parte de la pintura que aquí interesa a Erice –y debemos incluir la pieza *Apuntes (1990-2003)* en esta concepción– son los límites de la expresión artística frente a la vida y la realidad inexorable de la muerte en primer término, y en cuanto a los procesos de creación del arte en esa búsqueda de la realidad, en segundo.

Como vemos, y se intuye con facilidad, la pintura interesa sobremanera a Erice, y la ha tenido en cuenta, conscientemente, a la hora de tener referencias para hacer sus películas. Pero, sin duda, lo más notable es descubrir cómo, en una filmografía tan poco prolífica, encontramos un largometraje realizado (*El sol del membrillo*), otro proyectado y preparado (*El espejo de Velázquez*, sobre *Las Meninas*), y una serie de piezas conformadas en formato medio metraje (*Apuntes (1990-2003)*), que incluían previamente –posteriormente frustrado– un cortometraje para TVE (*La terraza de Lucio*), todos ellos con pinturas y/o pintores como absolutos protagonistas.

Una tras otra, se suceden las referencias concretas a elementos tanto pictóricos como de otro tipo de referentes artísticos y culturales en la obra objeto de nuestro estudio y en las reflexiones de nuestro cineasta en observación.<sup>423</sup> Sobre esta panoplia de posibles y variadas influencias, nos llama la atención, siguiendo las posibles significaciones que puedan de ellas derivarse, aquellas situadas bajo el influjo de la cultura oriental, especialmente la japonesa. Esta conexión es fácilmente planteable a través de la influencia en Erice del cine japonés, y, específicamente, el de Yasujiro Ozu

---

<sup>423</sup> Ángel Fernández Santos afirmaba que Erice, junto a Luis Cuadrado, director de fotografía de *El espíritu de la colmena*, habían inventado un nuevo color, el color *miel*, en su búsqueda de la luz de Vermeer para la colmena metafórica en la que viven los personajes de este filme.

y Kenji Mizuguchi. Algunas de las características de la sensibilidad vital nipona cercana al budismo *Zen* que Ozu y Mizoguchi aplicaban a su manera de hacer cine, despiertan resonancias en ciertas obras de Erice, e incluso, en ciertos tonos globales de su filmografía. Tomemos, por ejemplo, los siguientes principios que Torres Hortelano – pensando en el cine de Ozu- consagra a esta caracterización, a saber:

- Intenso grado de integración del hombre con la naturaleza, gozando de los fenómenos naturales y del transcurrir de las estaciones
- Tendencia a lo irregular, a lo inacabado y a lo indeterminado, abriendo siempre una puerta al espectador para que complete el cuadro
- Reconocimiento de la belleza de las cosas cuando están presentes y en su evocación, en su esplendor, pero también en su decadencia o cuando están a punto de nacer<sup>424</sup>

Podría parecer que estamos analizando en profundidad el efecto, a nivel de la sensibilidad vital y estética, que despierta en muchos espectadores, por ejemplo, *El sol del membrillo*. A su vez, el enfoque hacia lo originario de la vida, la circularidad del periplo vital, la relación de participación con el público, podrían estar hablando prácticamente de cualquier obra de Erice, más allá de lo temático y lo estilístico llegando casi incluso a lo metodológico. Torres Hortelano encuentra, concretamente en el cine de Ozu, cuatro principios a través de los cuales la influencia del budismo *Zen* irá modelando un tipo de arte, que puede ser el cine, y que son:

- Búsqueda de la armonía entre todos los elementos
- Especial sentido de reverencia ante los sucesos vitales y de respeto formal
- Pureza en la mente y limpieza en la ejecución de la actividad artística
- Tranquilidad y serenidad de espíritu

El campo vacío en el *Zen* favorece la interacción espacio-tiempo, de modo que el tiempo es percibido como actualización del espacio vital. El vacío, al introducir la discontinuidad en el despliegue temporal, reinvierte de algún modo la cualidad del espacio en el tiempo, con lo cual asegura el ritmo justo de los alientos vitales, y el aspecto total de las relaciones.<sup>425</sup> Según François Cheng, el cine de Ozu, y el que se rija por estos principios, se debe experimentar en un silencio meditativo. En unos términos

---

<sup>424</sup> Torres Hortelano, op. cit., p. 57.

<sup>425</sup> Cheng, François. *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 1979, p. 57.

más analíticamente cinematográficos, Antonio Santos nos habla de un cine del silencio, que insinúa más de lo que afirma, sugiere más de lo que muestra, pero en el que lo que se dice está, sin embargo, repleto de sentido. Habla de un cine de máxima depuración, donde la puesta en escena y los recursos narrativos se despojan de todo lo accesorio, simplificándose progresivamente en una búsqueda, rayana a lo obsesivo, de la esencia cinematográfica.<sup>426</sup> Una búsqueda para la que el director japonés hubo de, a través de la experimentación a lo largo de toda su carrera, ir construyendo una metodología propia que le llevara a esa capacidad de articulación de las formas en su mínima expresión escénica, que no significativa.<sup>427</sup> La figura de este director y su visión del cine y la profesión cinematográfica emergen desde esta perspectiva con plena personalidad como muy posibles fuentes de inspiración y de encuentro en la carrera de Víctor Erice.

En el teatro *No, un puente (hashigakari)* ha de ser cruzado por el actor para ir del mundo real al de los sueños, de la ilusión.<sup>428</sup> Más allá de la ya ampliamente comentada figura metafórica del puente, con la que Erice contempla su relación con el mundo a través del cine, esta articulación escénica del teatro *No*, pone en relación esta visión de la representación de la realidad con el diseño de Erice, en su puesta en escena, de los dispositivos míticos que ya hemos analizado, así como de la desreferencialización que, como señalaba Zunzunegui para el caso de *El espíritu de la colmena*, Erice pone en marcha en sus obras a través de todo tipo de decisiones creativas, como situar a los protagonistas en la infancia, o en geografías indeterminadas o genéricas, como el bosque de *El espíritu de la colmena*, o, incluso, el norte, como concepto global desreferencializado en lo toponímico, en *El sur*. También comulgan las propuestas narrativas de Erice con este tipo de teatro japonés, en cuanto al enfoque del conflicto dramático. En ambos casos suele suceder que, a diferencia del teatro occidental y el cine clásico de ascendencia norteamericana, ese conflicto principal de la obra, no se da entre dos voluntades antagónicas, sino que se reduce esencialmente al conflicto del hombre consigo mismo.

---

<sup>426</sup> Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu*. Cátedra, Madrid, 2005, pp. 13-14.

<sup>427</sup> *Ibíd.*

<sup>428</sup> Torres Hortelano, op. cit., p. 62.

Rafael Cerrato insiste en la idea de la influencia de la cultura *Zen* en la obra de Víctor Erice, y también señala la obra de Ozu y Mizoguchi como principal vía de trasvase para esa influencia. Además, este autor considera otros dos tipos de influencias como decisivas en el cineasta vasco<sup>429</sup>. Ya hemos analizado en páginas anteriores las propias impresiones de Víctor Erice sobre Kenji Mizoguchi a través de los escritos de aquel sobre este en su etapa de crítico cinematográfico. En una entrevista de 1952, Mizoguchi declaraba: “Un film ha de poder ser otra cosa que la mera expresión psicológica. Es necesario que las palabras y los gestos correspondan exactamente al sentimiento de los personajes. Es necesaria la emoción, no el comentario”.<sup>430</sup> Toda la estructura dramática de *El sur* o de *La promesa de Shangai*, especialmente en la articulación de las relaciones entre las duplas que conforman los personajes principales -Agustín/Estrella y Dani/Susana- parecen corresponder a esta idea. Noël Simsolo encuentra, en las obras cumbres de los años cincuenta de este director japonés, que el encadenamiento de las secuencias que el cineasta pone en escena no responde nunca a leyes narrativas tradicionales o de orden literario, y que su estructura obedece a las modulaciones de la poesía o de la música.<sup>431</sup> Este descripción podría parecer, como veremos en el epígrafe siguiente, directamente compuesta a partir las declaraciones de Ángel Fernández Santos y Víctor Erice sobre sus intenciones -tanto sobre lo que querían hacer como sobre lo que no- en el proceso de escritura de *El espíritu de la colmena*.

Volviendo a las posibles influencias pictóricas, Rafael Cerrato encuentra algunas más en la obra del director español. Por un lado, el realismo mágico<sup>432</sup> pictórico post-vanguardista, según el cual habría que descubrir el espíritu de cada cosa en el trabajo artístico, en el proceso de representación. La idea de que lo mágico está en las cosas reales. Aporta Cerrato la cita de Carlos Carrá: “El pintor verdadero siente que su esencia parte de lo invisible, y a la vez, tratando de penetrar en la intimidad recóndita

---

<sup>429</sup> Cerrato, op. cit., pp. 48-50.

<sup>430</sup> Simsolo, Noël. *Kenji Mizoguchi*. Cahiers du cinéma/Prisa innova. París. 2008, p. 63.

<sup>431</sup> Ibíd. El autor hace estas reflexiones al hilo de *Cuentos de la luna pálida de agosto (Ugetsu monogatari, 1953)*, obra cumbre en la filmografía del director, y de la que Erice da cuenta en el citado artículo en *Nuestro Cine*.

<sup>432</sup> Antonio López considera el concepto de *realismo mágico* como una expresión redundante. Esta apreciación del pintor manchego es muy ilustrativa para entender su visión de la relación entre la realidad y su representación artística, y los puntos de intersección que esta descubre con la de Víctor Erice.

de las cosas, siente que él no está en el tiempo, sino que el tiempo está en él". La inclusión de la variable tiempo desde la pintura, para viajar hacia la esencia de las cosas sería, a nuestro juicio, el punto clave que compondría un terreno propicio para el establecimiento de afinidades entre este estilo pictórico y nuestro cineasta. Por otro lado, también nos habla el autor de un claro influjo sobre Erice de la fenomenología, en concreto a través del método de ésta de *análisis de la realidad*, que, esquemáticamente, se reduciría a la aplicación de tres principios: humildad, fe, y el dejar hablar a las cosas. En los métodos prácticos de Erice -y este es un tema que nos interesa sobremanera- encontramos amplia cabida a estos tres principios. Pero lo más interesante quizá es la conclusión del método fenomenológico que plantea el autor: de ello -de su aplicación siguiendo los tres principios- debe obtenerse el acceso a la verdad. Sin entrar en el complejo debate filosófico acerca del concepto de "la verdad", manteniéndonos en la estipulación de que es el propio cineasta quien marca este territorio a la luz de su búsqueda y sus experimentaciones expresivas, entendemos pertinente la aplicación básica de la metodología fenomenológica propuesta como un terreno de encuentro con la praxis de nuestro cineasta en estudio.

Sobre otros tipos de influencias significativas en la trayectoria de Víctor Erice, nos parece necesario señalar que sus años de formación estuvieron muy marcados políticamente por el entorno de *Nuestro Cine* y sus relaciones -tanto personales como profesionales- con integrantes de grupos de disidencia política antifranquista. La línea política de *Nuestro Cine*, influenciada por Antonio Gramsci y Georg Lukács, aplicaba a su labor crítica sus principios, a través del siguiente manifiesto, redactado por Erice en las páginas de la revista: "Nosotros mantenemos que el arte [...] tiene una repercusión social; que será método de conocimiento y comunicación; que la forma significa una actitud moral, pero que el estilo estará siempre condicionado por las ideas que se manejan y, en definitiva, por el contenido". Vázquez Montalbán recordaba, para ilustrar de dónde venía el componente político presente en publicaciones de la época -del tipo de *Nuestro Cine*-, que Gramsci se había planteado varias veces la necesidad de utilizar las formas y los temas de la literatura popular, enriquecidos por una intencionalidad transformadora. El filósofo y político italiano fue, según el autor, "uno de los primeros teóricos de la praxis en comprender que, tras el divorcio entre cultura

de élite y cultura de masas, no sólo se escondía la típica conspiración alienadora de los filisteos, sino un auténtico problema de desfase cultural en el sentido más total de esta palabra”<sup>433</sup>. Los críticos y futuros cineastas entre los que se contaba Erice, tenían muy presente esta idea y, de diferentes y cambiantes maneras, intentaron contribuir a paliar ese desfase, a través de su trabajo. En el caso de Erice, vista su obra en retrospectiva, y atendiendo a sus declaraciones, podemos notar una muy sutil presencia de esta preocupación en toda su obra, que él ha verbalizado como un intento de mejorar la situación desde la humilde actitud de, simplemente, intentar hacer tu trabajo lo mejor posible.

Por su parte, Marvin D’Lugo como ya hemos señalado en estas páginas, sitúa en los años sesenta, y alrededor de revistas, como *Nuestro Cine*, *Objetivo* y *Film Ideal*, la cristalización del concepto de cine de autor en España, pero no solo como respuesta al tremendo momento cultural y de cine proveniente fundamentalmente de Francia y en expansión global, sino también como implementación de una herramienta, no solo de libertad creativa, sino de estrategia y lucha política.<sup>434</sup> Esta idea llega, según el autor, a teñir la cuestión del cine nacional español de la época desde la perspectiva del autorismo, entendiendo que, en el caso español, son indisolubles, en la época de formación de Erice, los conceptos de autoría y antifranquismo, y que ello conforma un rasgo fundamental para entender un determinado cine nacional de la época, dentro del cual se encuentra encuadrada la figura de Víctor Erice.

También encontramos momentos en los que, más allá del franquismo y del diagnóstico cultural de Vázquez Montalbán para los años sesenta,<sup>435</sup> Erice sí ha tomado como tema central de ciertos trabajos, cuestiones algo más claramente políticas, como la cuestión de las centrales nucleares en *Ana, 3 minutos*, o el desmantelamiento de la sociedad industrial en *Cristales rotos*, ambas obras ya del siglo XXI. En este periodo reciente es de señalar que, casi siempre que las cuestiones políticas –presentes siempre en los trasfondos de todas las historias de Erice a lo largo

---

<sup>433</sup> Vázquez Montalbán, op. cit., p. 78

<sup>434</sup> D’Lugo, M. y Smith, P. J., op. cit., p. 117.

<sup>435</sup> En octubre de 2013, interpelado sobre la situación del cine español, Víctor Erice declararía que el cine español es un “fantasma industrial”, donde las únicas obras de valor y relevancia artística y cultural provienen de un esfuerzo artesanal, y no de una industria cultural del cine. Rueda de prensa de la SEMINCI, cit.

de su carrera- son evidenciadas en los filmes, suelen responder a proyectos de encargo, en los que la cuestión política es condición previa y motivo de la producción. Esto es así en los dos recientes casos arriba citados, pero ya lo encontramos en *Los desafíos*, donde Elías Querejeta quería, financiado por el actor norteamericano Dean Selmier, reflexionar sobre ciertas cuestiones relacionadas con la coyuntura política de España, Estados Unidos y la Guerra fría.

## 2. Procesos creativos vs Procesos de producción

*Muchas veces, cuando escribo una escena o cuando intento imaginar los planos, me descubro a mí mismo cantando.*

*Víctor Erice*

En el ámbito profesional del cine, estamos acostumbrados a comprender el proceso de creación de las películas en su estricto y natural orden de producción fáctica (escritura de guión/ preproducción/ preparación/ rodaje/ postproducción/ distribución/ exhibición), que funciona unido, indisolublemente, a los procesos de flujo económico que sustentan y hacen viable cada proyecto. Sin embargo, desde el punto de vista de los autores/creadores, los procesos de creación, no necesariamente funcionan con la lógica de ese proceso productivo, si bien se ven constantemente afectados por el mismo. Asimismo, la articulación, de cara a la praxis, de las decisiones tomadas en este ejercicio creativo, también influye y condiciona, de otra manera, a los procesos de producción estandarizados.

Partimos de un cineasta especialmente singular, cuyos métodos de trabajo han escapado con frecuencia de los habituales en la praxis fílmica del cine español de su época. Para empezar, no es habitual que alguien que ha sido elevado, casi unánimemente, por críticos, profesionales y académicos, a los altares de la cinefilia de culto,<sup>436</sup> no ruede con regularidad, casi ni siquiera esporádicamente, y, desde hace más de veinte años, en condiciones de financiación y producción muy alejadas de la media industrial. En efecto, es un hecho de sobra conocido: Erice rueda muy poco, cada mucho tiempo, y en condiciones de producción muy modestas. Veremos cómo condiciona esta circunstancia los procesos creativos prácticos.

---

<sup>436</sup> Antoine Jaime comienza su análisis de la adaptación literaria de *El sur* con la aseveración: “La casi absoluta unanimidad con la que la crítica admira la obra cinematográfica de Víctor Erice tiene aires de rareza milagrosa”. En Jaime, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Cátedra, Madrid, 2000, p. 243.



Sobre sus métodos de trabajo, partimos de la consideración de que los encontraremos, en cada momento del proceso que abarca toda su filmografía, sin duda influidos por cuatro factores básicos: su formación, las vicisitudes de su periplo profesional, sus colaboradores y, en buena medida también, por su cinefilia y por las influencias de otras obras y directores.

A nuestro entender, podríamos establecer, en función de la influencia de estos factores y de otros ya estudiados en estas páginas, tres periodos diferenciados en cuanto a los métodos de trabajo del director, entre los cuales, además, podemos localizar diáfanos puntos de inflexión.

La primera etapa sería la que comprende sus trabajos *amateurs* y *Los desafíos*. Surgido, como director, de la cinefilia, pero también, no olvidemos, de la formación clásica de la EOC, esta fase estaría caracterizada por la existencia de tres factores incidiendo sobre la práctica del incipiente cineasta: el primero de ellos consistiría en la inevitable corriente de tensiones entre los métodos, protocolos y estilos clásicos impuestos desde la escuela, frente a la pujanza de los nuevos modos de hacer de la modernidad y los cines de los sesenta. El segundo factor condicionante serían la estrechez y escasez de medios de producción al alcance de un estudiante y debutante. El tercer factor nítidamente observable en esta etapa, relacionado con el primero de los aquí enumerados, sería una clara actitud experimental en la praxis del joven cineasta. Esta etapa coincide en el tiempo con el periodo en el que Erice ejerció más decididamente como crítico cinematográfico. Esta labor fue llevada a cabo fundamentalmente desde las páginas de la revista *Nuestro Cine*, de cuyo consejo de redacción, como sabemos, formó parte hasta 1970. En este periodo, como ya hemos estudiado, la línea editorial e ideológica de la revista se alineaba abiertamente con el neorrealismo crítico, y Erice también. Como hemos deducido en capítulos anteriores, esta circunstancia, unida a otros factores ya comentados, con toda probabilidad influyó al cineasta en sus primeros años profesionales situándolo lejos del gusto por los usos habituales que se venían haciendo de lo musical en los cines de esa época.

La segunda etapa que diferenciamos tiene una marcada frontera entre *Los desafíos* y *El espíritu de la colmena*. Como ya hemos reseñado, el cineasta sufrió una profunda crisis como profesional en este intervalo, que decidió resolver con una renovación total de su visión sobre el cine y su praxis. En los resultados en la pantalla

se evidencia este cambio, que inaugura su etapa fundamental para las historiografías del cine, y que forma el gran díptico de sus dos largometrajes de ficción, *El espíritu de la colmena* y *El sur*. Esta segunda etapa, con todas las peculiaridades y singularidades que más adelante desbrozaremos, está completamente marcada y caracterizada por un único -si bien multiforme- factor, de gran relieve para el estudio de los métodos y procesos creativos, y es el hecho de realizarse toda ella dentro de los códigos más estándar en cuanto a la realización de formatos de ficción destinados a las pantallas comerciales, y con equipos humanos, recursos, procesos de producción, financiación, tecnología y fechas de producción más cercanos a los habituales en el entorno profesional del sector cinematográfico español de su época.

La tercera y última etapa que distinguimos tiene su punto de inflexión en el momento en que Víctor Erice, en solitario, y equipado con una cámara de vídeo digital no profesional, procede a documentarse sobre la figura y los modos de trabajo del pintor Antonio López, sin saber, en aquel momento, que ese trabajo desembocaría en el filme *El sol del membrillo*. Llegados a este punto, distinguimos con claridad cuatro factores de notable incidencia en el desarrollo de la praxis fílmica del director en esta etapa: en primer lugar, la irrupción del cambio tecnológico y su evolución hacia el vídeo digital y sus múltiples formatos y derivaciones tecnológicas y de producción. En segundo lugar, la total emancipación de los formatos de guión que Erice va a llevar a cabo en esta época. En tercer lugar, la experimentación a todos los niveles de los procesos y los formatos. En cuarto lugar, el hasta ahora definitivo paso de la carrera del director hacia la marginalidad en la exhibición comercial de sus obras. Estos y otros rasgos, más o menos fundamentales, se comienzan a fraguar en este momento en la carrera de Erice, y van a generar, tanto en la manera de crear como en la manera de entender el cine, un antes y un después en la filmografía objeto de estudio. Dentro de esta etapa –en la que aún se encuentra el director–, debemos señalar un momento fundamental de cambio en los procesos que aquí pretendemos establecer y poner en relación, y que supone un hito de importancia en el cuadro completo de los más de cincuenta años de carrera profesional de Erice: en el año 2002, de cara a la realización del cortometraje *Alumbramiento*, Víctor Erice, por primera vez, se erige en productor (o coproductor) de sus películas. Funda la empresa productora *Nautilus Films*, y comienza a pensar dualmente, es decir, tomando decisiones tanto desde el lado de los

procesos de producción, como desde el lado de los procesos creativos, tomando la responsabilidad de generar la adecuada imbricación entre ambos. Desde entonces, año 2002, el director ha seguido trabajando, en la medida de lo posible (producción o coproducción) con este formato, manteniendo el control sobre la producción, aún en detrimento de acceder, quizá, a volúmenes mayores de producción y financiación.

## 2.1. En la escritura de guión

Ya desde la escritura de sus guiones, Erice se desmarca de manera notable de los formatos y modos habituales de creación. En primer lugar, por su querencia por los guiones y las películas largas, de más de dos horas y media, y que, con la excepción de la marcadamente anti comercial, y de producción independiente, *El sol membrillo*, jamás ha logrado llevar a cabo. Esta característica ha tenido importantes y negativas consecuencias en los resultados finales de sus proyectos, como la no finalización de *El sur* o la no realización de *La promesa de Shangai*.<sup>437</sup> En segundo lugar, por la “proverbial meticulosidad de Erice como guionista”, en palabras de Ángel Fernández Santos, coautor del guión de *El espíritu de la colmena* y quien también trabajó en las primeras fases de la redacción del guión de *El sur*. Según Fernández Santos, Erice “no da por válida una secuencia hasta que la visualiza, hasta el punto de que una parte muy importante de su puesta en escena ya va prefijada en el guión”.<sup>438</sup> Arrancábamos este capítulo con una cita del propio Víctor Erice en la que afirma descubrirse a sí mismo, en ocasiones, cantando, durante su proceso de imaginar los planos con los que compondrá el filme. Cuando Jean Mitry estudia la psicología de la percepción del fenómeno fílmico, nos llama la atención sobre las palabras de Henri Bergson, según las cuales, los procesos de concentración se configuran habitualmente, en pos de suspender el curso normal de las cosas, y lograr ese grado de concentración buscada haciendo oscilar nuestra atención entre puntos fijos. Esa suspensión de la

---

<sup>437</sup> Para un exhaustivo relato de los motivos que pudieron frustrar la realización por parte de Erice de *La promesa de Shangai*, ver Cuenca, op. cit., pp. 545-583.

<sup>438</sup> Fernández-Santos, op. cit., p. 604.

temporalidad exterior a nuestro pensamiento permite, según Bergson, que nuestro espíritu coincida con una duración que es el devenir musical.<sup>439</sup>

Si comenzamos a profundizar en los procesos creativos, es significativo el nivel de conciencia que el director y su coguionista tenían, en el momento de escribir *El espíritu de la colmena*, de estar abordando un tipo de narración muy lejana de los modos operantes en el cine coetáneo: “Ángel Fernández Santos y yo tuvimos la sensación de que no íbamos a contar exactamente una historia. En un guión de corte tradicional, cuando se construye un personaje es bastante corriente pensar de inmediato en el papel que va a jugar dentro de la anécdota [...] Nosotros obramos de una forma distinta [...] Nos bastaba con la imagen única, primordial, que, de una manera espontánea, inconsciente, habríamos percibido de ellos.<sup>440</sup> «Un hombre que contempla el crepúsculo, una mujer que escribe una carta». Quizá esto explique el porqué la película, en cierto modo, está hecha de fragmentos”.<sup>441</sup> Un tipo de fragmentos a los que Fernández Santos pone un nombre muy concreto: “acordes”,<sup>442</sup> un término musical sobre el que el desaparecido crítico y guionista toledano vuelve a insistir en diferentes ocasiones: “Lo que amenazaba con ser una banal reconstrucción de un clásico del cine de terror se convirtió en un acorde lírico”,<sup>443</sup> y a cuya elaboración hace referencia en términos de cierta inconsciencia metodológica: “Casi sin darnos cuenta estábamos girando ya alrededor de una estructura lírica”.<sup>444</sup> De forma muy similar se expresaba el propio Víctor Erice al comentar, a posteriori, la naturaleza del mismo filme: “En un cine no específicamente narrativo, como es *El espíritu...*, hay que estar un poco atentos a cosas que son un poco extrañas y misteriosas [...] Lo que sí puedo asegurar es que, en ningún caso, se trata de un film narrativo, sino de una obra

---

<sup>439</sup> Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Siglo XXI, Madrid, 2002, p. 365.

<sup>440</sup> Pérez Perucha, siguiendo la máxima de Paul Cezanne de búsqueda de la “sensación” como superación de la “figuración”, considera que, en los filmes convencionales, los acontecimientos hacen mover las imágenes, mientras que, a su juicio, en *El espíritu de la colmena*, sucede al revés. Pérez Perucha, op. cit., p. 29.

<sup>441</sup> Zunzunegui, op. cit., p. 49, en Castrillón y Jiménez, op. cit., p. 238.

<sup>442</sup> Ángel Fernández Santos, en *Huellas de un espíritu*, cit. Definimos el concepto musical de acorde como tres o más notas que suenan simultáneamente o que funcionan como si sonaran simultáneamente. Randel, op. cit., p. 102.

<sup>443</sup> “Mirar desde detrás de los ojos”, 25, en Miles, op. cit., p. 76.

<sup>444</sup> Latorre, op. cit., p. 106.

de estructura fundamentalmente lírica, musical, cuyas imágenes aparecen sumergidas en el interior mismo de una experiencia mítica”.<sup>445</sup>

Una de las características que el tiempo ha ido desvelando como sustanciales en las historias que Erice ha escrito para la pantalla, así como en el modo de abordar los guiones, ha sido su marcado carácter autobiográfico. Esta circunstancia se ha evidenciado completamente a partir de trabajos como *Alumbramiento* o *La Morte Rouge*, las cuales, a su vez -en el caso de este último-, nos han revelado las claves para leer en esta clave sus obras anteriores, en especial *El espíritu de la colmena*. En el proceso de escritura de este guión, los dos guionistas, Erice y Fernández Santos, fueron sumando, en esos cuadros primordiales –o “acordes” líricos– con los que trabajaban,<sup>446</sup> sus recuerdos personales de infancia. Así, la escena de la búsqueda de las setas, o los juegos de las niñas en los que se disfrazan y hacen de monstruos, son recuerdos de Erice, mientras que el pozo, el fugitivo, o la lección de anatomía, lo son de Fernández Santos.<sup>447</sup>

Esta cierta anarquía o libertad frente a los cánones establecidos en la elaboración del guión es patente en *El sol del membrillo*, donde ficción y documental son puestos en juego al unísono a través de la escritura “en tiempo real” a lo largo del rodaje. Explica el propio Erice: “En este caso, la pintura y el cine entran en relación. Una relación que aquí supone la renuncia explícita a cualquier forma previa de fabulación y dramaturgia [...] La idea de la captura del sol de esa estación, unida al contenido del sueño, con sus imágenes extraordinarias, me dio el impulso necesario para empezar el rodaje sin ninguna línea escrita de guión”,<sup>448</sup> para acabar calificando la obra de “especie de diario elaborado a partir de la captación directa de los hechos”. El posicionamiento metodológico del cineasta frente a la idea de hacer este filme es, en sus palabras, tan sencillo y contundente como el siguiente: “Eliges una realidad, un territorio, y aceptas todo lo que ahí pueda suceder”. Manuel Gertrúdx nos señala y advierte de que “la profundidad del poder transformador de la música es una función

---

<sup>445</sup> *Fotogramas*, nº 1792, 1992, pp. 48-49.

<sup>446</sup> Según Fernández Santos, en un primer momento Erice hablaba de “unidades poéticas”. En *Huellas de un espíritu*, cit.

<sup>447</sup> Miles, op. cit., p. 71.

<sup>448</sup> Erice, Víctor *et alii*. *El sol del membrillo*, libreto, op. cit., p. 13-15.

exponencial de los riesgos creativos”.<sup>449</sup> Erice, en la vorágine de riesgos que, inevitablemente, asume en un proyecto como *El sol del membrillo* deja, en la primera parte, que determinadas músicas que aparecen, transformen el filme en construcción –como el sol y los días hacen con el membrillero-. Cuando, en el tramo final, tome el timón de la escritura, para llevar la película hacia otros terrenos, recurrirá concienzudamente a la elaboración, a cargo de Pascal Gaigne, de músicas originales *ad hoc* para buscar esas transformaciones.

Más allá de la originalidad de las propias formas de sus guiones, que pueden configurar películas sin diálogos, como *Alumbramiento* -donde la música jugará un papel tan determinante-, o construidas a base de correspondencia fílmica -*Erice-Kiarostami: Correspondencias*-, monólogos –*Cristales rotos, Ana, 3 minutos*- o soliloquios –*La Morte Rouge*-, la diversidad y riqueza experimental de sus contadas obras es notoria en esta cuestión. En el “soliloquio” de *La Morte Rouge*, por ejemplo, la voz del narrador, que es el propio Erice, salta, sutilmente, y en pos de una fina estrategia narrativa, de la primera a la tercera persona: “La primera película que recuerdo haber visto jamás. Tenía aquel niño, entonces, cinco años...”. En el monólogo a cámara de Ana Torrent en *Ana, tres minutos*, intercala la puesta en escena desde la cámara omnisciente del film, con un plano muy similar, pero encuadrado, esta vez, en la pantalla de un ordenador portátil en el que se recibe el discurso de la actriz. Un ejemplo paradigmático de experimentación, esta vez condicionado por el encargo de los productores, será sin duda el original formato de la carta fílmica en *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, en la que el juego que establece con el director iraní es una exploración de las formas, de los formatos, pero también de las transiciones entre carta y carta, y el montaje global entre todas ellas. En *Cristales rotos*, dará una vuelta más de tuerca, y planteará una serie de monólogos, escritos por él a partir de testimonios reales de los antiguos trabajadores de una fábrica textil hoy abandonada, pero puestos en boca de personajes reales (antiguos trabajadores de la fábrica), sin que sepamos si la historia que cada uno cuenta es la suya propia, la de un compañero o compañera, o una mezcla de varias de ellas. Tras un monólogo diferente, el de un actor profesional que se plantea la cuestión de la representación, el filme llega a su

---

<sup>449</sup> Gertrúdx, op. cit, p. 166.

clímax con una última intervención, en el mismo lugar, y con los mismos ingredientes de los monólogos anteriores pero en esta ocasión, quien toma la “palabra”, el discurso fílmico del director y guionista, es un acordeonista a través de la música.

Pero quizá el ámbito donde más patente se hace, en la fase de escritura de guión, la profunda confianza expresiva de Erice en las músicas, es a la hora de la adaptación a la pantalla de obras literarias. En este tumultuoso tránsito<sup>450</sup> desde el lenguaje literario, el guionista se aferrará de manera muy notable a la música para alcanzar el nivel del lenguaje fílmico. Tanto en el caso de *El sur* como en el de *La promesa de Shangai*, la aportación fundamental que el ejercicio de adaptación hace para llevar a cabo el trasvase del libro a la pantalla es la configuración de una estrategia dramática sustentada en el añadido, en el guión fílmico, de una serie de canciones y piezas musicales sobre las que tejer el relato y su sentido.

Efectivamente, en la obra literaria originaria de *El sur* no aparece, ni el pasodoble que resultará crucial en el corazón y desenlace del filme, ni ninguna otra obra musical equivalente o semejante. Lo mismo sucede en el paso de *El embrujo de Shangai* hasta convertirse en *La promesa de Shangai*, proceso en el que Erice se dedica abiertamente a llenar de músicas y canciones el relato, con todas las funciones ya apuntadas que realizan estas piezas y, de nuevo, cargando sobre ellas toda la configuración del sentido dramático del guión.

Un relato de Nathaniel Hawthorne<sup>451</sup> también inspiró a Erice la idea de una película. Al respecto, llegó a comenzar a desarrollar un tratamiento para un guión que se habría de titular “La música”, y en el que la propuesta fundamental de cambio sobre el texto original que Erice aporta en el tratamiento cinematográfico es convertir a la pareja protagonista en músicos de profesión, y en situar la actividad musical como el marco dramático del relato del escritor estadounidense.

---

<sup>450</sup> Josep María Cuenca recoge en su libro sobre Juan Marsé las notas publicadas por *El País* en su suplemento cultural *Babelia* de 16 de abril de 1994, en las que Víctor Erice reflexiona sobre el proceso de la adaptación: “Las novelas de Marsé (...) plantean problemas de construcción. Por un lado, se trata de un escritor en cuyas obras todo, absolutamente todo, es pura literatura. Y en esos casos la adaptación al cine es siempre más complicada”. Cuenca, op. cit., p. 545.

<sup>451</sup> Erice no recuerda con exactitud el título original del relato en concreto. En entrevista con José Ángel Lázaro, cit.

Como ya hemos comentado, el clímax dramático con el que finalizaba, en el guión original, *El espíritu de la colmena*, era un tema musical tradicional. Erice decidió cambiarla por una de las piezas originales de Luis de Pablo en el montaje final.

No podemos dejar de mencionar aquí que, dentro de su estrategia dramática, tanto para el guión de *Alumbramiento* como para el de *Cristales rotos*, el director retoma esta estrategia. Ambas películas culminan con sendas escenas donde una pieza musical de corte tradicional, en ambos casos muy marcadamente ligada al territorio donde transcurre el filme, asume la función de canalizar, con diferentes funciones narrativas en cada caso, toda la carga dramática y emocional de cada uno de los filmes.

## **2.2. Antes de rodar**

En las fases de preproducción y preparación de rodaje son también muy notables las desviaciones que el cineasta practica respecto a los procesos habituales. Uno de los primeros procesos, y sin duda de los más trascendentales en la lógica y el desarrollo y éxito de las producciones, es el *casting*. En primer lugar, tanto en *El espíritu de la colmena* como en *El sur* que son, como ya hemos señalado, las dos producciones en toda su filmografía más ajustadas a los modos, procesos y condiciones del cine comercial, y en formatos más estándar de producción, el director se va a mover por impulsos urgentes y primordiales, y en ambos casos va a seleccionar para los papeles de Ana en *El espíritu de la colmena* (Ana Torrent), y de Estrella adolescente en *El sur* (Icíar Bollaín), prácticamente a las primeras candidatas que se encuentra en el proceso. Es muy significativo, para ilustrar el cruce de procesos que aquí estamos describiendo, el relato de la anécdota que recuerda el director para el primero de estos casos. Relata Erice que, en el inicio del proceso de selección de *El espíritu de la colmena*, ya tenía decidido que Ana Torrent sería la niña seleccionada, pero que, debido a su aún poca experiencia y entidad profesionales, siguió adelante con el proceso de *casting* a sabiendas de que su decisión estaba tomada. Esta selección se basó en un criterio tan particular, como haber preguntado a la niña si sabía quién era Frankenstein, y haber resultado completamente satisfactoria la



respuesta de Ana Torrent: “Sí, pero todavía no me lo han presentado”.<sup>452</sup> El criterio seguido, sin dejar de ser aparentemente frágil, tiene su razón de ser, en coherencia con el modo de dirigir a la niña que el director llevó a cabo en rodaje, y cuyos efectos en el plan de rodaje de la producción estudiaremos un poco más adelante. Así podremos observar la influencia de estas decisiones creativas en los procesos de producción y viceversa.

Otra circunstancia cercana a lo anecdótico ilustra el segundo caso, el de *El sur*, donde la elección de Iciar Bollaín, además de su rapidez de elección, tuvo un factor de riesgo, o de presunta falta de lógica, y es el hecho de que Iciar Bollaín se presentó al *casting* junto a su hermana gemela Marina (hoy contrastada actriz y directora teatral), quien por aquel entonces –las chicas contaban catorce años- era la que proclamaba, de las dos hermanas, su vocación escénica, y se comportaba y mostraba con un carácter mucho más predispuesto a la actuación y al trabajo ante las cámaras. No olvidemos que las hermanas eran gemelas. Sin embargo, Erice escogió a la hermana tímida, la que no demostraba un especial interés en el mundo de la actuación. Iciar Bollaín ha recordado muchos años después que, la admiración de su padre por *El espíritu de la colmena*, fue un factor también determinante en su aceptación final del papel de Estrella en *El sur*.<sup>453</sup>

La libertad metodológica con la que Víctor Erice afronta el proceso de *casting* llega a tal extremo de mostrarse fascinado por el método que, según el mismo Erice, Robert Bresson utilizaba como primera criba en su selección de actores: hacerles hablar por teléfono. Si el tono empleado por el actor en cuestión no rebosaba de la naturalidad que el director francés buscaba, el aspirante quedaba inmediatamente eliminado del proceso de selección.<sup>454</sup> Esta cuestión del *casting*, ya sea para una película de ficción como documental, es para Erice un proceso vivo, al que acude sin ideas preconcebidas. Considera un error buscar entre miles de fotos de estudio un

---

<sup>452</sup> Víctor Erice en *Interview with Víctor Erice. Café Oriental 2000*. Hideyuki Midaoka, 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=dDknOv90EqE>. Consultado el 2 de octubre de 2014.

<sup>453</sup> "Marina, que era graciosísima, una artista de la pista, se presentó la primera al *casting*, y yo, al revés, casi ni le hice caso, porque iba con prisas a un control. Creo que fue ese aplomo de decirle que no podía pararme, junto con el hecho de que el personaje de Estrella era introvertido y callado y yo tenía ese perfil, por lo que Erice me llamó a mí", sostiene Iciar. Sánchez Mellado, Luz. "El viaje de Iciar". *El País*, 15 de enero de 2012.

<sup>454</sup> Entrevista con José Ángel Lázaro, cit.

rostro que se parezca al que imaginó en algún momento al escribir el guión de la película. “Uno no elige. Uno encuentra” ha llegado a declarar el director a este respecto.<sup>455</sup> Tanto es así también en el terreno documental, que José Luis Guerín se pregunta, en diálogo abierto con Erice, si Enrique Gran es el primer amigo de Antonio López que asomó por el patio donde pintaba el membrillero, o ha sido elegido entre otros amigos para aparecer finalmente en la película.<sup>456</sup> Gran aporta un momento esencial del filme cuando canta junto a Antonio López haciendo confluír en esa escena toda la esencia de lo que el cineasta anda persiguiendo con esa película. La especial afinidad, el tipo de relación y la caracterización del personaje real que aporta Enrique Gran, parece diseñado para los fines del filme. Dándole la vuelta a la sentencia de Erice para responder a Guerín, quizá el proceso consista, primero en encontrar, y después en elegir. Más adelante profundizaremos en ello. En cualquier caso, Erice se confiesa incapaz de poder trabajar en esta parte del proceso a través de la figura habitual en la industria, el director de *casting*. Para él, cada película es “un tipo de aventura en el que uno va al encuentro de algo”. Esto es entendido así por el cineasta en todos los casos. Por ejemplo, respecto al encuentro con Antonio López, Erice afirma haber hecho el mismo tipo de búsqueda por el que encontró, veinte años antes, en coordenadas de producción muy diferentes, a Ana Torrent.

En este punto, Erice es absolutamente consciente de que el éxito del proceso creativo se juega en la toma de decisiones previas, y considera que una parte de ese éxito incorpora un grado de fe. Fe que no es un salto al vacío, o una apuesta al azar, o la simple y decidida confianza en la intuición. En el caso de las películas protagonizadas por niños, a continuación, entenderemos los criterios aplicados. En el caso de los actores adultos no experimentados, cada película tendrá los propios, ya sea ficción o documental, pero con puntos en común en su tratamiento. Tanto el *casting* de *Alumbramiento*, como el de *Cristales Rotos*, lo conforman actores y actrices no profesionales. A través del ejemplo comparado de estas dos películas podemos

---

<sup>455</sup> En Seminario *Documental y ficción*, cit.

<sup>456</sup> Guerín compara el tratamiento de interactuar con la realidad de Erice en *El sol del membrillo* con el de Robert Flaherty en *Nanook el esquimal* (*Nanook of the north*, Robert J. Flaherty, 1922). En conferencia *La frontera de los géneros: duetos*. José Luis Guerín y Víctor Erice, cit.

observar el grado de riesgo y de libertad frente a los procesos estándares del cine que Erice se ha permitido llevar a cabo en los últimos diez u once años. Lo haremos en el siguiente epígrafe, en el que abordamos los procesos creativos de Erice durante el rodaje.

Al otro extremo de la balanza, también comprende el director las lógicas y limitaciones de su ámbito profesional, y hace concesiones en cuestiones muy importantes, como la llevada a cabo en el *casting* de *El sur* teniendo que elegir un actor extranjero para el papel protagonista –el doctor Agustín Arenas– por motivos de la coproducción internacional que hacía posible la financiación de la película.<sup>457</sup> Omero Antonutti, actor italiano, fue el elegido para interpretar a un personaje natural de Sevilla, circunstancia que condiciona que el filme tenga que ser doblado, con unas consecuencias artísticas notables, que el director tuvo que asumir. Como es bien sabido, y ya hemos reseñado aquí, aún tuvo que aceptar el cineasta concesiones mucho más graves en el desarrollo de esta producción. Toda la parte de *El sur* que transcurría en Sevilla, es decir, en el propio *sur*, no llegó a rodarse. Pero en la elección de las localizaciones de rodaje encontramos otra serie de claves sobre la manera de imaginar, elegir y realizar del cineasta en esta fase de la producción. Hemos hablado de cierta mentalidad noventayochista, que podría ejercer en Erice cierto gusto por llevar sus historias, en busca de la realidad de España, a la soledad del medio rural. Este es un recurso habitual del cine -y del relato mítico-. El aislamiento geográfico, físico, de los personajes, para hacer emerger y destacar el drama concreto. Y esta razón bien podría operar así en los planes de Erice, pero el director encuentra otras características en este tipo de localizaciones, que tienen más que ver con la praxis y con su visión flexible de la creación fílmica. Cerrato suma a la visión propuesta, la toma de cierta distancia para observar la realidad nacional. Efectivamente, desde la libertad de una cierta distancia de las preocupaciones ordinarias (esencialmente urbanas), se recupera mejor el contacto con las fuerzas permanentes de la cultura y de la sociedad españolas, que están más vivas allí donde no ha llegado todavía el influjo de la globalización audiovisual. Pero el propio Erice ha hecho notar, en elogio a los métodos de Jean-Luc Godard, las posibilidades del medio rural como escenario para la

---

<sup>457</sup> La película contó con la participación de la compañía francesa *Chloe Productions*, que aportaba el 20% de la producción. En Angulo, Heredero, y Rebordinos, op.cit., p.132.

improvisación del cineasta. Este es un dato clave para entender su manera de pensar y de inventar. Además, considera el director que: “Desde *El sol del membrillo*, hay cierto tipo de ficción que para mí está agotado. La idea es poner la cámara delante de un mundo que está en extinción: el mundo rural campesino español de 1940”.<sup>458</sup> Esto le lleva a los motivos de la localización concreta de *Alumbramiento*: “En las localizaciones, busqué una zona donde, hombres de edad no muy avanzada, supieran segar, como lo hacían en mis recuerdos de niñez (y ya estaban implantadas las máquinas allí también). Un actor puede hacer un *coaching* y aprender a segar, pero yo quería inscribir en la película a los últimos representantes de un mundo en desaparición. El resto de los personajes me obligué a encontrarlos en los pueblos de los alrededores. A mi favor –de utilizar actores no profesionales- estaba la ausencia de diálogos, por un lado, y por otro, la historia que flotaba, que les pertenecía, formaba parte de su cultura, por lo que estaban implicados con ella de forma natural, por experiencia directa. Eso hoy lo siento como una necesidad”.<sup>459</sup> Una necesidad en la que se destila una total coherencia entre las preocupaciones creativas del autor y las decisiones, respecto a *casting* y localizaciones, tomadas previamente al rodaje, y a través de las cuales, precisamente en esta su primera película en la que actuaba también de productor, se vislumbra un estilo de trabajo muy marcado, y donde la creación artística se imbrica, a través de un criterio director y unificador, con los procesos de producción técnica y financiera.

Trabajar sobre la música antes de la fase de montaje y sonorización es una práctica poco habitual en el contexto fílmico en que se inscribe nuestro objeto de estudio. Erice lo ha ido haciendo de manera progresivamente más temprana en el proceso de producción a lo largo de su carrera. Afirmaba Elmer Bernstein que “el mayor problema es tomar la decisión inicial sobre la evaluación musical de la película. Se debe decidir qué es lo que la música ha de hacer”.<sup>460</sup> Víctor Erice va teniendo cada vez más clara la importancia de esta cuestión a lo largo de su carrera. Podríamos establecer que este proceso se inaugura en *El espíritu de la colmena*, donde en el guión ya aparece, no solo el diseño estructural que las músicas otorgan al filme (con

---

<sup>458</sup> En conferencia *La frontera de los géneros: duetos*, cit.

<sup>459</sup> *Ibíd.*

<sup>460</sup> Chion, *La música en el cine*, op. cit., p. 62.

sus entradas y salidas perfectamente marcadas), sino que incluye, como ya hemos reseñado, con detalle indicativo sobre su interpretación, la canción que había de poner el punto final del relato. Sabemos, por declaraciones de los músicos implicados, que a Erice le gusta dar libertad en la composición a los músicos, pero dentro de unas directrices claras.<sup>461</sup> Cuando le pide a Luis de Pablo que trabaje sobre temas populares infantiles para *El espíritu de la colmena* le pide, expresamente, las dos versiones del tema *Vamos a contar mentiras*, las cuales, como hemos descrito, articulan, a nivel psicológico y emocional, el espacio tiempo de las escenas en que participan, y su sentido final.

En *El sur*, el director da un paso adelante en todos los sentidos, al ser el tema musical *En er mundo* el epicentro dramático del film. Por la propia configuración del papel estructural de la pieza, y por su carácter diegético, ya desde el guión el cineasta debe afrontar cuestiones vitales aquí ya señaladas, como la orquestación con la que el pasodoble debe sonar en cada una de sus dos cruciales apariciones.

En el guión de *La promesa de Shanghai*, encontramos el mismo dispositivo diseñado en *El sur* (ya descrito en capítulos anteriores). En este caso, además, las piezas musicales dotadas de sentido dramático son mucho más numerosas que en el caso de *El sur*, y, como en el caso anterior, son novedosas respecto a la novela de origen. Esto implica un notable incremento en el número de decisiones que condicionan esta fase de la producción, yendo más allá de la elección de las canciones, y perfilando a través de ellas la puesta en escena de todos los elementos del rodaje: la armónica de Juan Chacón y sus interpretaciones, las respuestas escénicas de los personajes a las músicas diegéticas, la sincronización y preparación del rodaje de *La gran ilusión*, etc.

El mismo aumento de la presencia y relevancia de las músicas se da, entre estos dos filmes, también en el diseño del papel de las músicas de las “películas dentro de las películas”. Este tipo de decisiones implica una serie de complicaciones técnicas, tanto de cara a los tiempos de producción, como a la planificación de rodaje. Dos casos son el tema *Blue moon*, en *El sur*, que aparece dentro de la película ficticia *Flor en sombra*, y *Il était un petit navire*, que aparece en *La gran ilusión*, dentro de *La promesa de*

---

<sup>461</sup> Latorre, op. cit., p. 246.

*Shangai*. En el primer caso, cuestiones de costes financieros, de distintos tipos de derechos (de autor, de reproducción, etc.), de calidad de las copias a utilizar, de imbricación en otras obras con derechos propios (como en el caso de la película de Renoir), producción y grabación de versiones si es el caso, exigencias de calendario de disponibilidad, etc. En el segundo caso, en el rodaje surgirá un extra de dificultad en cuanto a sincronizaciones escénicas, volúmenes de audio en escena, compatibilidad de formatos, medios de reproducción, etc.

Con *Alumbramiento* gana aún más, en importancia bruta, la consideración previa del tema musical, al desprenderse el guión y la fórmula de puesta en escena de otros recursos tan habitualmente fundamentales como el diálogo. Las especiales condiciones de grabación del tema musical que impondrá el director complicarán sobremanera el despliegue de producción del cortometraje.<sup>462</sup>

En *La Morte Rouge*, el salto es cualitativo e innovador, al imbricar el diseño de puesta en escena una necesaria sincronía y correlación con las músicas elegidas que suenan en la banda de sonido, y sobre las que violinista y pianista deben interpretar en pantalla. Es el caso que señalábamos para *La promesa de Shangai*, por ejemplo, pero ahora con una mayor presencia de elementos a tener en cuenta en el rodaje. Sincronizaciones más precisas, necesidad de intérpretes cualificados en imagen, así como todos los añadidos de cara a la producción (contratos, derechos, fechas, etc.).

*Cristales rotos*, por su parte, será un filme en el que la música, crucial desde el guión desde el punto de vista creativo y de la estrategia dramática de la película, será implementada por Erice y sus colaboradores, a nivel de producción, con la máxima sencillez. Un solo tema, un solo instrumento (el acordeón), un solo intérprete, puesto en escena sin esclavitudes de sincronía mecánica (en el montaje se reelabora la relación con las imágenes) realizando, por parte de Pedro Santos, músico del filme, el arreglo para acordeón del tema popular *Trova de vento que passa*,<sup>463</sup> siguiendo los criterios de dirección, que serán analizados más adelante en estas páginas.

---

<sup>462</sup> La búsqueda de autenticidad sonora del entorno hará a Erice solicitar el corte de tráfico de hasta cinco carreteras cercanas a la localización donde se había de grabar la canción. Relatado por miembros del equipo técnico en conversación privada a José Ángel Lázaro durante la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI) de 2013.

<sup>463</sup> Melodía popular atribuida a António Portugal, con letra añadida por Manuel Alegre en 1963.

Una cuestión final sobre las decisiones y elecciones de las localizaciones tiene implicaciones interesantes en las elecciones previas de los temas musicales. Jane Feuer, a raíz de sus estudios sobre el cine musical, relaciona, en clave de modernidad escénica, la relación de la música con el espacio escénico que se relaciona a cada pieza en el filme. Esto tiene mucho que ver con la propuesta aquí analizada sobre la operación mítica dispuesta por Erice en algunas de sus obras a través del espacio, la música, y los dos tipos de tiempos –el mítico y el cotidiano–, a los que hacer dialogar en busca de sentido. En el cine clásico musical de Hollywood, los clisés operaban con facilidad, de modo que la irrupción del tema musical daba paso a un repentino nuevo escenario físico, que se solía asociar al mundo de los sueños y los anhelos de los personajes implicados. Esta “diégesis múltiple” es contemplada por Feuer como un signo de modernidad frente a la “diégesis simple” de la narración narrativa clásica no musical. Según la autora, “tanto el musical de Hollywood como el cine moderno utilizan dos mundos para reflejar dentro del film la relación del espectador con el mismo”.<sup>464</sup> Considera Feuer evidente que, en un film de un cineasta como Godard, la diégesis múltiple puede atraer la atención sobre la discrepancia entre ficción y realidad, o ficción e historia. En un cine como el de Erice, tan marcado por el diálogo entre el tiempo de la vida ordinaria, habitualmente silenciosa y reprimida, y el del sueño, el mito, o el de las figuras esenciales que le permiten problematizar y profundizar en los temas, da pie a que la música opere a la perfección para establecer ese mecanismo. Habla Feuer de la preparación, en la concepción espacial del filme, de lugares de fantasía, donde las dualidades narrativas de la película pueden resolverse, de forma simbólica, con anterioridad al desenlace de la trama. Habla de la idea de solucionar los problemas en uno de los lugares, mediante la huida hacia el otro.<sup>465</sup> El mecanismo es simple aplicado al cine musical de Hollywood. Lo que hacen los cines más ambiciosos en su propuesta artística, y en busca de conocimiento, como el de Erice, es restar elementos para obligar al espectador a implicarse. Así, la elipsis y el fuera de campo permiten establecer dicotomías entre un espacio visible y otro no visible, pero que está definido por su otredad, por su diferencia necesaria con el que muestra la pantalla. El sur, Shangai, el exterior de la colmena, son esos espacios.

---

<sup>464</sup> Feuer, op. cit., p. 87-88.

<sup>465</sup> *Ibíd.*

Incluso la muerte, a la que finalmente no llega a acudir el recién nacido de *Alumbramiento*, puede operar como otro de los lugares hacia los que se reelabora la propuesta de Feuer desde la concepción de cines como el de Erice. Antes de rodar, Erice elige muy bien esos espacios y sus contrastes. De hecho, en *El sur*, por ejemplo, el viaje de Estrella hacia el conocimiento, el conocimiento literal del pasado y los secretos de su padre, debía manifestarse explícitamente a través del contraste entre los escenarios y ambientes del norte, y los del sur, previstos para ser rodados en Carmona, muy cerca de Sevilla.

En el cine de Erice, las músicas, más que desatarse del lado del sueño, de una manera mucho más sutil, o bien perfilan el mito desde el que reflexionar (“nuestra canción”, *Blue moon*, “con la que podíamos haber sido tan felices...” en *El sur*), o bien actúan como puerta entre los dos universos, plasmando la catarsis necesaria en el paso de uno a otro. Esto es así de manera categórica en el caso de *Alumbramiento*, por ejemplo, pero mucho más sutil a través de los arreglos e instrumentaciones, que hemos ya descrito cómo operan, por ejemplo, en el viaje de Ana en *El espíritu de la colmena*. En *El sol del membrillo*, sin embargo, Erice trazará el puente literalmente hacia el *sueño* –el sueño del pintor-, con la aparición programada de música incidental, prácticamente inédita en el film hasta ese momento.

### **2.3. En el rodaje**

Cuarenta y dos años después del rodaje de *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice presentaba una proyección de este filme en la universidad de Berkeley, en California, ante un auditorio lleno de preguntas y curiosidades alrededor del autor y de esta su primera película larga como director. Una de las primeras preguntas se interesa por el método que siguió el director entonces para guiar las interpretaciones de las niñas Ana Torrent e Isabel Tellería. Erice responde, en dos estadios, que, en primer lugar, la base y la clave para que una dirección de actores funcione está en el *casting*, en la selección adecuada del actor o actriz para el personaje en cuestión. En segundo lugar, yendo al terreno del trabajo en el *set* de rodaje, el director afirma haber establecido una sola indicación importante para realizar esa labor de dirección de



actores con las niñas: pedir, exigir, a todo el equipo técnico de la producción que, al menos en las localizaciones interiores, todo el mundo hablase entre sí en voz muy baja y se desplazase por el espacio intentando hacer el mínimo ruido posible, “como si estuvieran en una iglesia”. Narra el director que, con esta premisa, cuando las dos niñas llegaban al *set*, y contemplaban a los adultos comportarse de esta manera bajo los arcos de iluminación, etc., inmediatamente sentían algo especial en el ambiente que les predisponía ante la posibilidad de que algo sucediese... la aparición del espíritu. Erice recuerda que esa sensación de que “algo” sobrevolaba la sala llegó a impregnar finalmente también a los adultos, y que estos, incluso, le confesaban sentir una especie de miedo irracional en el *set*.<sup>466</sup> Efectivamente, a la hora de analizar los métodos de trabajo de Víctor Erice en la fase de rodaje, llama la atención lo lejanos que se encuentran estos de la ortodoxia, y de lo que cabría esperar de un director con su fama de obsesivo y controlador.<sup>467</sup>

De todo lo estudiado para este apartado, se desprende la idea de que el cineasta tiene gran facilidad para dejarse guiar por su intuición, para realizar cambios sobre la marcha, e incluso improvisar durante el rodaje de sus películas. Jaime Pena recoge, en su monográfico sobre *El espíritu de la colmena*, más de doscientas modificaciones sobre el guión, hechas, bien en la fase de rodaje, o bien en la de montaje<sup>468</sup>.

La característica más interesante, a nuestro juicio, de esta mentalidad flexible en el momento de rodar, es la confianza demostrada por el director en integrar a la película las limitaciones y contingencias que se van interponiendo entre las intenciones previas deseadas, y la realidad del momento de la puesta en escena y en cuadro. Su falta de miedo a la hora de ir rehaciendo el guión, reinventando esa puesta en escena, en función de las incidencias, dinámicas y cambios que se van produciendo en el rodaje. Así lo evidencia, de forma extrema, la manera de embarcarse en el rodaje de *El*

---

<sup>466</sup> En conferencia-presentación sobre *El espíritu de la colmena*. Pacific Film Archives, Berkeley, 1 de agosto de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=oc4UsOVvC6A>. Consultado el 22 de marzo de 2016.

<sup>467</sup> El colectivo “Marta Hernández” consideraba en 1974 *El espíritu de la colmena* como “tal vez, el film más controlado de la historia del cine español” aseverando: “no posee ningún *ruido*, ningún elemento no deseado por el autor. Procede siempre –al contrario de los cineastas *realistas*- por *abstracción*, introduciendo los elementos queridos en un cuadro vacío”. En Pena, op. cit., p. 129.

<sup>468</sup> Pena, op. cit.

*sol del membrillo*, decidido con días de antelación, sin una sola página de guión escrita, ni más premisa que la de acompañar, con un reducido equipo de filmación, a Antonio López en el proceso de pintar un arbolito membrillero en el patio de su estudio de trabajo. Preguntado Víctor Erice por la elección de los personajes secundarios que aparecen en el filme, responde el director: “El acuerdo con Antonio López era trabajar juntos en un mismo espacio. Los secundarios aparecieron por allí”.<sup>469</sup> Cuando los secundarios fueron configurándose alrededor de los amigos más cercanos del pintor, y llegando a la fase final del rodaje, Antonio López echa en falta la presencia en el rodaje de Francisco López, uno de sus amigos más queridos. Entonces, López y Erice deciden que el objeto que el pintor sostendrá en sus manos mientras posa para su mujer, María Moreno, sea una fotografía en blanco y negro en la que aparece el amigo ausente.<sup>470</sup> El detalle es significativo del nivel de preocupación por la coherencia de las decisiones, al mismo tiempo que ilustra la flexibilidad para tomar esas decisiones sobre la marcha del mismo rodaje. En otras películas, la predisposición a la improvisación, o quizá, mejor dicho, la escritura fílmica en tiempo real no será tan manifiestamente impuesta, sino que será una forma de afrontar las vicisitudes habituales de todos los rodajes cinematográficos.

Sobre cómo Erice consigue esta flexibilidad en el trabajo en el *set*, ya hemos apuntado que Rafael Cerrato encuentra, entre las influencias del cineasta a la hora de trabajar, un relevante influjo del campo de la fenomenología y del método fenomenológico del análisis de la realidad. Ese “dejar hablar a las cosas” parece formar parte de la actitud de Erice frente a las inclemencias y sorpresas que aparecen en los rodajes. La humildad, posiblemente sea necesaria para admitir que algo debe cambiarse, y trazar un nuevo plan para el plano o la escena que presenta un imprevisto. La fe es lo que mueve a partir de ahí el trabajo, en la nueva dirección que toman las cosas. Como vemos, el patrón encaja, y como veremos a continuación, a Erice le ha funcionado y, en ocasiones, hasta el punto de hacer brotar esa “verdad” que él persigue entre los planos. Al hilo de esta aplicación metodológica de la

---

<sup>469</sup> En la conferencia *Los límites de los géneros: duetos*, con José Luis Guerín. Las declaraciones de Erice al respecto de esta cuestión parecen tender a confirmar nuestra idea de que su proceso en la toma de este tipo de decisiones sobre los personajes tendría un primer estadio consistente en “encontrar”, y un segundo estadio, consistente en “elegir”.

<sup>470</sup> Relatado por Víctor Erice en seminario *Cine y Pintura*, cit.

fenomenología, Cerrato nos lleva de nuevo al encuentro de Jean-Paul Sastre recabando la siguiente afirmación del filósofo francés: “La existencia humana en ningún caso puede ser considerada como algo acabado, sino como algo que está en continuo proceso de constitución; esto hace que el hombre aspire en todo momento a completarse, a *hacerse* a sí mismo con su libertad. Para lo cual es preciso que se *vacíe* de los prejuicios que le impiden el total desarrollo de su personalidad; algo a lo que puede aspirar sólo si acepta la vida en toda su inmensidad, de forma absolutamente integral, sin compartimentos estancos, sin bordes que limiten y separen unas cosas de otras. Principio que conlleva una manera de acercarse a la realidad que se basa en el *amor a la verdad*”.<sup>471</sup> Para un hombre como Erice, quien encuentra en el cine, en su profesión, una forma de destino, la reflexión del pensador francés bien puede encajar con su mentalidad ante la práctica profesional. Hay multitud de ejemplos que ilustran estas consideraciones. Lo haremos a través de dos de las escenas más singulares de su filmografía, y en ambos casos con la música como elemento crucial en la escena.

En primer lugar, nos referiremos a lo sucedido durante la grabación de la primera video-carta que Erice estaba realizando para el proyecto *Erice- Kiarostami: Correspondencias*, titulada *El jardín del pintor*. La idea de la pieza es volver al lugar de rodaje de *El sol del membrillo*, quince años después. Allí encontramos a los nietos de Antonio López, nacidos después de la película, y algunos árboles nuevos en el jardín, entre ellos también un membrillero. La propuesta es pedir a los niños que dibujen el arbolito parecido al que su abuelo se enfrentó años atrás. Así lo hacen, y, cuando los dibujos, llenos de colores, van cobrando forma, repentinamente comienza a llover en el patio. Los dibujos comienzan a mojarse, y los niños rápidamente los intentan tapar o proteger de cualquier manera. Erice sigue grabando. La situación se va estabilizando entre los niños mientras la grabación continúa expectante. Entonces, en medio de la confusión, más o menos controlada, una de las nietas del pintor, Carmen, comienza a cantar. La niña improvisa una cancioncilla invocando el fin de la lluvia, para evitar que se arruinen sus dibujitos. El momento no puede ser más conmovedor. La cámara y el micrófono de Erice lo recogen todo impasiblemente, como si fuera, claramente ese, el punto al que la pequeña película quería llegar, el que estaba esperando, el que estaba

---

<sup>471</sup> *Ibíd.*, p. 47.

construyendo con todas sus decisiones previas, y que, desde luego, establece una conexión intensísima, temática, narrativa y vital –a través del cine- con *El sol del membrillo*. Dejar hablar las cosas, humildad, fe. Capacidad, al fin y al cabo, de integración de los imprevistos, que dan un giro sensible y significativo a la pieza en cuestión, y que el cineasta supo integrar, sin dudarlo, al tiempo que sucedían.

Otro ejemplo similar, pero más mítico, más famoso, y aún más musical, es el de la escena del baile del pasodoble entre padre e hija en *El sur*. El plano secuencia que encierra circularmente ese momento irrepetible de conexión y felicidad entre padre e hija, partiendo y acabando en la corona y el velo del vestido de comunión que preside la mesa del comedor, también fue rodado de esa manera por la razón más común y habitualmente fastidiosa en cualquier rodaje: las condiciones climatológicas. La escena, planificada en múltiples planos y con una puesta en escena sensiblemente diferente, debería haber sucedido en el jardín de “La gaviota”, la casa familiar de la familia Arenas en la ficción.<sup>472</sup> El día despertó lluvioso y, de nuevo, Erice, consciente de la importancia de la escena en el conjunto del film, no dudó en reelaborar su planificación sobre la marcha y crear esta nueva escena. Escena absolutamente crucial sobre guión, circunstancia esta que a la mayoría de directores les haría mostrarse mucho más intransigentes a la hora de modificar lo planificado. Este es un dato que también nos aporta claridad sobre la mentalidad de Erice en el rodaje y su capacidad de adaptación, reelaboración y, posiblemente, crecimiento, ante este tipo de adversidades tan comunes en el oficio.

Otra cuestión especialmente llamativa en la observación de los métodos de rodaje de nuestro cineasta es la puesta en práctica de un tipo de plan de rodaje absolutamente inaudito en el panorama profesional: el rodaje en orden cronológico. Los tres largometrajes llevados a cabo por el director a lo largo de su carrera fueron concebidos y llevados a cabo con este criterio<sup>473</sup>. Este método conlleva, en la praxis de rodaje, un incremento enorme de los gastos económicos frente al habitual método de

---

<sup>472</sup> La redacción del guión original de *El sur* fragmenta de manera evidente esta secuencia en diferentes rincones escénicos del jardín de la casa, en los que se iba describiendo el ambiente festivo y teñido de ambiente festivo y “sureño” que aportan los personajes llegados desde el sur para la celebración de la primera comunión de Estrella. Erice y Fernández Santos. *El sur* (guión cinematográfico), op. cit.

<sup>473</sup> Lo que, en el caso de *El sur*, claramente vino en su contra al permitir la interrupción a mitad de rodaje conservando sentido toda la primera parte rodada.

rodaje por localizaciones, agrupación de secuencias y campos de luz. Recordemos que, en el momento de rodar estas películas, Erice aún no había comenzado a producir, es decir, no tenía, en principio, el control sobre la organización de la producción, si bien aquí la figura de Elías Querejeta sí parece haber contribuido decisivamente a que el director pudiera llevar a cabo esta práctica metodológica.<sup>474</sup> En cada uno de los filmes, encontramos razones particulares para llevar a cabo este procedimiento. Razones que, si en el caso de *El sol del membrillo* son incontestables, debido a la naturaleza intrínseca del proyecto, esto es, la elaboración de un diario fílmico, de registro de unos hechos de la realidad, en el caso de los filmes puramente de ficción, se basan en otros criterios metodológicos, y en cada caso, en coherencia para imbricar las decisiones creativas con los procesos de producción.

Uno de esos criterios, muy importante para el director, se deriva de la idea de que, al rodar con niños en los papeles protagonistas. La estrategia de dirección de actores diseñada por Erice en este caso peculiar se constituye en una especie de guía personal, encuadrada en la ficción, de la experiencia personal real de las niñas actrices, especialmente en el caso de *El espíritu de la colmena*, pero también aplicable a *El sur*, tanto para Sonsoles Aranguren (Estrella con ocho años) como para Icíar Bollaín (Estrella con quince años). En este sentido se encuentran las razones por las que Erice había considerado definitivo, de cara a la selección de Ana Torrent, descubrir que la niña creía en la existencia de Frankenstein, y estaba dispuesta a *conocerlo* en el marco de la experiencia del rodaje de la película. Sobre esta estrategia, Víctor Erice ha declarado: “La conciencia temporal de los niños no es la misma que la de los adultos”, y relaciona esta circunstancia de cara a su propuesta creativa con “la estructura, digamos musical, de la película” que, afirma, es su principal preocupación. Acaba por

---

<sup>474</sup> Sobre el rodaje en orden cronológico, Elías Querejeta declaraba en entrevista con Carlos F. Heredero: “En el cine, lo más habitual es que –haciendo una comparación con la literatura- el capítulo número doce esté rodado el primer día y el número tres el penúltimo. Mientras quien redacta una novela, con su pluma o con su máquina de escribir, siempre tiene la posibilidad de volver al primer capítulo o a cualquiera que desee modificar, aquí eso resulta casi imposible y, asumida esa imposibilidad, creo que es mejor empezar por el principio”. En Angulo, Heredero y Rebordinos, op. cit., p. 46.

señalar el director haber podido comprobar “que en el cine español no hay una tradición, incluso a nivel de rodaje, de un cine de estructura lírica”.<sup>475</sup>

En el caso de *El sur*, la estrategia nos desvela otra de las claves de la dirección de actores de Erice, basada, de nuevo, en la mezcla de actores profesionales con *amateurs*, y en la continuidad temporal simultánea de la ficción y el rodaje. Omero Antonutti, actor italiano de amplia trayectoria y experiencia profesional, era así enfrentado por Erice, a unas niñas sin experiencia que, inevitablemente, y según las palabras del propio actor, “eran inconscientes de lo que estaban haciendo”. Sonsoles Aranguren, que interpretaba a Estrella en su niñez, recuerda la sensación de sentirse manejada como una marioneta.<sup>476</sup> Erice desentraña lo que estaba sucediendo, y de paso, sus decisiones de *casting*, hablando sobre la secuencia decisiva del Gran Hotel, en la que Agustín (Omero Antonutti) y Estrella (Icía Bollaín) se encuentran por última vez. Explica el director que, lo que pretendía, era establecer la distancia vital y emocional a la que están los dos personajes, exactamente poniendo, frente a ese actor experimentado, teatral, extranjero, la pavorosa fuerza de la inteligencia vital, intuitiva e imprevisible, de una adolescente de quince años sin ninguna experiencia.<sup>477</sup> Los personajes en la diégesis, y los actores en el trabajo, intentan comunicarse, pero desde lugares tan distintos, que acaban impregnando a la escena su sino fatal de infructuosidad y de separación.

Habla Erice de una deriva en su cine de ficción, que le ha empujado hacia esa necesidad de inscribir cuerpos reales en su cine. A diferencia de su admirado Pasolini, él llega a ellos, a los actores reales, no profesionales, no a través de un proceso intelectual, sino a través de los niños, de su relación existencial con el cine.<sup>478</sup> Y desde sus decisiones sobre los actores no profesionales, comienza a construir, como vemos ya desde *El espíritu de la colmena*, toda una concatenación de nuevas decisiones condicionadas por aquellas, que configuran una serie de formas de rodar muy singulares. Podemos observar algunas de ellas en dos películas más o menos recientes que engloban ficción y documental, y en las cuales, en ambos casos, el elenco al

---

<sup>475</sup> “Victor Erice. Una experiencia totalizadora”. Entrevista con Diego Galán y Fernando Lara en *Triunfo*, op. cit.

<sup>476</sup> *El sur. La Arcadia de Víctor Erice*, op. cit.

<sup>477</sup> *Víctor Erice. Paris-Madrid Allers-Retours*, op. cit.

<sup>478</sup> En la conferencia *Los límites de los géneros: duetos*, cit.

completo lo forman actores no profesionales, “cuerpos reales”<sup>479</sup> sin ninguna experiencia previa ante la cámara. Nos referimos a *Alumbramiento*, de 2002, y *Cristales rotos*, de 2013.

Lo primero que es llamativo en *Alumbramiento* es que se trata de una ficción total, mientras que *Cristales rotos* es un atrevido híbrido, en el que unos personajes reales “interpretan” sus testimonios reales, pero intercambiados y manipulados –los testimonios- por el director, todo en un formato de entrevista directa, propio del lenguaje habitual del documental. En la ficción total (*Alumbramiento*), Erice se empeña en poner la historia en manos de los personajes reales que viven en la comarca donde va a rodar, y antepone, en la selección de los actores, cualidades, como la de que los hombres jóvenes sepan segar, por encima de cualquier virtud interpretativa. Está buscando un tiempo y un lugar, los de su propio nacimiento, el norte rural español de 1940, y para ello cree necesitar los últimos cuerpos que se parezcan a los de aquel tiempo. La apuesta es atrevida, y el director se cura en salud aduciendo que el film no tiene diálogos. Por ello, la apuesta de *Cristales rotos* resulta de un riesgo mucho mayor, ya que, en este caso, Erice destruye su propio argumento anterior, y pasamos, de la ausencia de diálogo, a la sucesión de monólogos. El director, preocupado por la duración de la pieza, sometida a unos límites claros por la producción, al compartir metraje con otros tres directores, decide reescribir los testimonios de los antiguos obreros de la fábrica textil, y ajustarlos, por duración, en una serie de testimonios nuevos, todos ellos reales, pero reelaborados por el director. Erice intuye en su primer acercamiento, que puede estar ante una gran película documental de cerca de tres horas de duración, pero decide reajustar esa visión y repensar sus opciones creativas en función de las características de la producción en la que se enmarca el filme. La vuelta de tuerca en ese nuevo despliegue del proceso de creación fílmica llega al no asignar directamente cada testimonio al personaje real que lo ha aportado, sino de una manera diferente, cercana a lo aleatorio. Erice nos dice que cada testimonio no

---

<sup>479</sup> La acepción “cuerpos reales” la elabora Erice por contraposición con los cuerpos ideales, apartados de lo real y, sin embargo, adoptados en el imaginario global, construidos desde el cine comercial de Hollywood. *Ibíd.*

tiene por qué corresponderse con el personaje que lo narra en primera persona,<sup>480</sup> pero que todos los elementos que aparecen, y todo lo que se narra en el film - personajes, testimonios, lugares, ambientes- es real. La propuesta tiene como principal estimulante, en buena medida, su propia dificultad. Pensemos que, si ya es de por sí extremadamente complicado dar sentido y naturalidad a los protagonistas en cualquier película documental en general, cuánto puede multiplicarse esa complicación al imponerles, a los mismos, un texto escrito, y, posiblemente, incluso ajeno al de su relato personal. Erice sometió a los antiguos obreros a las rutinas del actor profesional. Hizo trabajo de mesa en grupo, corrigió los textos sobre ese trabajo (otorga a los personajes crédito de coguionistas), realizó ensayos, y dirigió a los actores desde las técnicas más básicas de la dirección de actores en la ficción, es decir, “diciéndoles cómo tenían que decir las frases”.<sup>481</sup>

Vemos, por tanto, con claridad, cómo en estos dos filmes encontramos claros rasgos, característicos y cualitativos, de la mentalidad de Erice a la hora de plantear soluciones en el rodaje, de cara a ajustar todos los elementos en pos de los objetivos expresivos que se ha planteado previamente.

En relación con la dirección de actores, la puesta en escena y el rodaje en orden cronológico, encontramos también decisiones muy imbricadas con la utilización de la música. Es interesante la reflexión –no compartida por nosotros por motivos que a continuación expondremos– que realiza Jorge Latorre sobre la relación final en *El espíritu de la colmena* entre la música extradiagética y el método de rodaje. Opina el autor que “el énfasis musical obedece al rodaje en segunda toma, con la consiguiente pérdida del factor documental, «espectatorial», de la secuencia del encuentro de Ana con el monstruo junto al río. La emoción del directo ha de ser, de algún modo, suplida por el sonoro, pues el primer encuentro de Ana con el monstruo se había dado ya, con Erice como primer y único espectador”.<sup>482</sup> Se refiere el autor, con este primer encuentro, a la anécdota relatada por el director y citada por el propio Latorre, según

---

<sup>480</sup> En la presentación del film en el Festival *Márgenes*, en diciembre de 2013, en la sala Azcona de la Cineteca de Madrid, Erice aporta una clave sobre qué personajes narran su propia experiencia: aquellos que comienzan su testimonio diciendo su nombre propio.

<sup>481</sup> En Conferencia Master *Documental y Nuevos Formatos*. Universidad Rey Juan Carlos (URJC) de Madrid. 19 de enero de 2014.

<sup>482</sup> Latorre, *op. cit.*, p. 249.



la cual, Ana Torrent rompió a llorar cuando se encontró al actor José Villasante, caracterizado como Frankenstein, en la cena de equipo previa a la realización de las tomas en cuestión. Sin dejar de ser interesante la reflexión, consideramos que Latorre se equivoca, probablemente dejándose llevar precisamente por lo apasionante del método de trabajo adoptado y descrito por Erice en su trabajo con Ana Torrent. En primer lugar, es evidente que no hay vocación documental en la forma de rodar la escena por parte del director. De hecho, lo que parece sucederle a Latorre es que confunde la escena en cuestión con la verdadera escena reveladora y, en sus palabras, “espectatorial”, que la niña vivencia en el filme: la del visionado de la película de James Whale. En esa escena, rodada cámara en mano, con dos cámaras y sin indicaciones concretas de puesta en escena para los actores, sí es evidente la necesidad de virginidad en la experiencia de la niña actriz. La segunda escena, al borde del río, no tiene nada que ver en ese sentido. La meticulosa puesta en escena, perfectamente planificada y con todos los detalles marcados, incluyendo los dos árboles enmarcando, a modo de pantalla de cine, el encuentro con el monstruo, dan fe de que se trata de una reelaboración totalmente anti documental de la primera escena. La consonancia con el resto de escenas nocturnas (que construyen el camino de Ana hacia el monstruo), en las que se mantienen las claves fotográficas y musicales, demuestran la pertinencia de la música en esta escena, y su coherencia con el resto de sus elementos de estilo y puesta en escena. Por último, la propia anécdota reseñada de la cena del equipo de rodaje, evidencia que, llevado a los términos que el autor sugiere, podríamos pensar incluso que Ana Torrent se habría puesto a llorar desconsoladamente en esa primera toma, si hubiese constituido su primer choque con el corpulento actor caracterizado como el monstruo, arruinando las pretendidas necesidades de ese “rodaje en primera toma” que echa en falta el autor. Erice está construyendo el film sobre la experiencia de la niña actriz, pero no en todas las escenas, y sobre todo, no de igual manera en el modo de rodaje de todas ellas, sino en función, precisamente, del estado de ese proceso de maduración y conocimiento de actriz y personaje, en pos de las intenciones expresivas del filme.

Sobre las decisiones creativas de Erice en rodaje, estrictamente desde el punto de vista de la cámara, es decir, a la hora de planificar plano a plano la puesta en escena, podemos destacar, en favor de nuestro argumento, el caso de la secuencia de

la proyección pública de *Frankenstein* en el arranque de *El espíritu de la colmena*. La secuencia está rodada de manera notablemente diferente al resto del filme. Con dos cámaras, en lugar de una, como era habitual, llevadas en mano por los operadores, en lugar de utilizar trípode, Erice propuso un estilo documental para esa secuencia en exclusiva, con un equipo ligero y reducido que no interrumpiese o despistase la experiencia real de las niñas al ver por primera vez el film de Whale. Víctor Erice ha declarado sobre esta secuencia: “sin duda, creo que es lo mejor que he hecho”,<sup>483</sup> otorgándole, sin embargo, todo el crédito a factores ajenos a sus métodos: “Esto no tiene nada que ver con mi habilidad, talento o cualquier otra casualidad como director”.<sup>484</sup> Es importante señalar aquí que, independientemente del grado de falsa modestia que se esconda tras estas declaraciones hay, como veremos, en la praxis de Erice y en la de todos los directores, un cierto grado de inconsciencia sobre la totalidad de los efectos que sus métodos y decisiones en el trabajo acaban por imprimir en la obra. Sin embargo, sí que trabajan con un criterio de coherencia entre las implicaciones y riesgos de esos métodos y decisiones, y sus necesidades de expresión artística. El caso que nos ocupa es significativo. Erice afirma no merecer el crédito como autor de su “mejor momento fílmico”,<sup>485</sup> sin embargo es notorio que lo rodó de una manera especial, provocando algo no planificado al milímetro, pero totalmente diseñado por él, en una clara apuesta, tanto estilística como metodológica. Porque el resto de la película no está planteado así. Está rodada, por otras vías, buscando otras cosas. Como analizaremos en el capítulo siguiente, a partir de este momento álgido en su praxis, Erice establecerá formas y métodos en busca de nuevos momentos fílmicos como aquel.

En *El sur*, también tenemos datos reveladores sobre cómo transcurrió la planificación desde la cámara. Alfredo Mayo, segundo operador, recuerda una película “difícil por su sencillez”. Aporta Mayo la siguiente anécdota: “Solo hay siete u ocho *travellings*, y uno se me ocurrió a mí. Es un acercamiento en *Flor en sombra*, la película de Irene Ríos, simplemente para reencuadrar bien. Erice, al verlo, me felicitó por el

---

<sup>483</sup> *Huellas de un espíritu*, op. cit.

<sup>484</sup> Latorre, op. cit., p. 132.

<sup>485</sup> En palabras de Jorge Latorre, “Erice convocó fílmica y existencialmente la aparición que la fe de Ana necesitaba”. Latorre, op. cit., p. 162.

acento dramático tan adecuado que había aportado”.<sup>486</sup> Este breve episodio del rodaje de *El sur* nos aporta otro tipo de dato sobre la flexibilidad o apertura del director en el rodaje frente a sus ideas preconcebidas, en cuanto a su relación creativa con sus colaboradores.

Entrando en terrenos marcadamente implicados con lo musical en el rodaje, Erice confiesa dejarse llevar por su intuición y su experiencia a la hora de marcar los *tempos* y los tiempos en el rodaje, y valora fundamentalmente el ritmo, esa cadencia que –en sus propias palabras– “te invita a cantar por dentro”.<sup>487</sup> En el rodaje de *El sur*, de manera similar a los procedimientos de Sergio Leone o de Akira Kurosawa,<sup>488</sup> Erice “alentaba” al equipo de rodaje con la propia música del pasodoble *En er mundo*, que habría de protagonizar la escena en la ficción.

Erice se deja llevar por lo que encuentra en sus sensaciones al rodar, y rueda a veces de maneras extrañas. En *Alumbramiento*, como ya hemos repetido, el clímax dramático del film se proyecta sobre la interpretación de una canción de cuna popular, cuya fuente sonora nunca es visible en la película. No llega a quedar claro cuándo y de dónde surge esa voz de mujer. Habitualmente, estaríamos ante un evidente caso de grabación a posteriori del tema musical para insertarlo en el montaje final del film, de una pieza de claro componente extradiegético. Pero hay algo en ese momento del filme que destila una relación difícilmente separable, física, espacio-temporal, entre la música y la historia, y que, pensando técnicamente, invita a la duda sobre su construcción. En otra decisión comprometida, Erice ha decidido rodar (más que grabar, como veremos) esa canción, de una forma harto extraña para los usos lógicos de la praxis fílmica. Cuando, en pleno rodaje, se procede a hacer posar a los actores para una foto de familia, el director decide, inmediatamente después de realizar las fotografías oportunas, mezclar entre los actores a Marta Elena Elola –la cantante del tema popular, vestida con sus ropas propias de 2002– entre los actores caracterizados para la España rural de 1940 y, sin abandonar la formación de la pose fotográfica, comienzan a grabar, en ese momento, sobre una claqueta que reza “canción”, la

---

<sup>486</sup> *El sur. La Arcadia de Víctor Erice*, op. cit.

<sup>487</sup> *Conversación con Manuel Asín*, cit.

<sup>488</sup> Erice afirma haber aprendido este tipo de estrategias en experiencias como el rodaje de *Ran*, de Akira Kurosawa, en el que estuvo como visitante en 1984, y donde fraguó amistad con Toru Takemitsu, músico del filme. En entrevista con José Ángel Lázaro, cit.

propia canción que aparecerá en el filme. La maniobra es ciertamente improbable en un rodaje al uso. Preguntado *ex profeso* por esta decisión metodológica, Erice responde que esa disposición de rodaje/ grabación de la canción debía realizarse así porque “era el entorno necesario” para hacer vivir esa canción en el filme.<sup>489</sup>

Habla Russell Lack de la existencia de un “instinto aleatorio en el cine” de ciertos directores a la hora de incorporar músicas en sus películas. Menciona a Wim Wenders o Andy Warhol, y lo intenta relacionar con la música del azar, a través de ese instinto para incorporar músicas en cualquier momento del proceso, y desde la fuente más insospechada. La canción pop en el dial, la *jukebox* del bar o las ventanas abiertas en verano, como juego de azar: “Se atisba como un instante de conexión, un instante de claridad en un campo más amplio de la estática cultural”.<sup>490</sup> Erice también confía en los “sonidos encontrados” que, en palabras de Linda C. Ehrlich, “él configura en significados, tal como utiliza objetos simples para transmitir presencia y ausencia, y el paso del tiempo”.<sup>491</sup> Incluso admite el director haber realizado grabaciones de campo de piezas musicales encontradas en la calle o en cualquier otro lugar, cantadas o interpretadas por músicos anónimos, y haberlas utilizado, como veremos, en sus filmes.

Por tanto, no parece ajena al director esta cuestión del azar, tanto en lo general como en lo musical, entendida, metodológicamente, como esa “fe en las cosas, a las que hay que dejar hablar”, según la fenomenología. Se trata de una cuestión que, también desde sus propias palabras, podemos establecer como necesidad metodológica: “Considero que el azar es algo esencial, pero sólo creo que actúa positivamente cuando se sabe discernir lo que es útil para la película y aquello que no lo es”.<sup>492</sup> Nos extenderemos sobre esta visión en el epígrafe ulterior “II.3.4. El azar como componente metodológico de la praxis fílmica”.

Dos factores relacionados que, finalmente, queremos traer también a colación en nuestra observación sobre la libertad y la flexibilidad con la que Erice se enfrenta a las reglas y usos industriales habituales en la profesión, serían la explicitud del aparato técnico fílmico, y la inclusión del cineasta en el filme. El tipo de decisiones relacionadas

---

<sup>489</sup> *Ibíd.*

<sup>490</sup> Lack, *op. cit.*, p. 288.

<sup>491</sup> Ehrlich, *op. cit.*, p. 250.

<sup>492</sup> Pérez Perucha, *op. cit.*, p. 455.

con estos dos aspectos irán apareciendo de forma más o menos progresiva en la filmografía del director, pero consideramos que tienen un punto de inflexión en el tramo final de *El sol del membrillo*. En su libro sobre Nicholas Ray, Erice vuelve una y otra vez sobre la idea de la modernidad y el clasicismo en el cine, y sitúa, frente al Ray de los primeros años sesenta, la figura de Jean-Luc Godard, con el objetivo de plantear cierta noción de abismo que el cineasta franco-suizo encuentra en la modernidad de su cine. Para explicar esta idea, escribe Erice: “La ficción había perdido su transparencia, transformándose en otra cosa, convirtiéndose en un espejo donde los jóvenes cineastas europeos descubrían bruscamente su imagen solitaria, sorprendida en trance de filmar”.<sup>493</sup> Con cierta brusquedad también, Víctor Erice se da cuenta de que, al diario fílmico que ha realizado de Antonio López junto al membrillero le falta algo para cerrar el círculo de la vida que intuye dentro de esa película. Hay que atrapar el sueño recurrente del pintor. Es en ese momento en el que la puesta en escena se ficcionaliza, la música extradiegética toma protagonismo, aparece la voz en *off* del pintor, y se descubre el entramado del rodaje. En la noche, mientras el pintor vuelve a su sueño de infancia, la cámara continúa filmando el membrillero, y los membrillos, ya caídos en el suelo, comienzan a pudrirse. Las luces de los focos del rodaje son las que han sustituido al sol del título del film. El cineasta toma partido en su historia, se inmiscuye en ella, asume su papel. A partir de ese momento, Erice experimentará distintas maneras de desdoblarse la diégesis, y de introducirse a sí mismo en las películas, cuando sienta que su escritura fílmica así lo demanda. Otro rasgo, ya no solo de esa modernidad godardiana,<sup>494</sup> sino de la falta de prejuicios y complejos con la que Erice aborda su proceso creativo a la hora de rodar. Ahondaremos en siguientes epígrafes sobre la problematización del aparato fílmico en el pensamiento, la obra, y la praxis del autor.

---

<sup>493</sup> Erice y Oliver, op. cit., p.18.

<sup>494</sup> En la obra referida, (Erice y Oliver, op. cit., p. 18), Erice acaba por calificar a Godard como un “superviviente de sí mismo”. Quizá en su caso particular, la supervivencia haya sido aún más dificultosa.

## 2.4. En la postproducción

La forma habitual de plantear el papel de las músicas en los filmes, con un criterio tan extendido como criticado, es en la fase de postproducción. Como ya hemos descrito, Víctor Erice, a lo largo de su carrera, ha seguido esta pauta tan solo parcialmente. Sin embargo, por la propia naturaleza de sus funciones, la fase de postproducción tiene unas características muy fuertemente relacionadas e influidas por los elementos musicales del cine. Afirma Víctor Erice: “Para mí, el montaje está estrechamente relacionado con la música, no en el sentido de partitura musical que acompaña al film, sino más bien música que fluye del interior de lo filmado. Muchas veces, cuando escribo una escena o cuando trato de imaginar las imágenes, descubro que estoy cantando, porque el ritmo es importante. Pero sucede espontáneamente. Uno recuerda estas cosas; no es algo que aprendamos. Junto al ordenamiento de los planos y la creación de la estructura, el montaje, para mí, siempre tiene una dimensión musical”.<sup>495</sup> Una dimensión que se materializa en decisiones propias del proceso de montaje que se concretan, a su vez, en la puntuación y estructuración del film, en las entradas y salidas de la banda de imagen y la banda de sonido y en las relaciones entre ellas.<sup>496</sup> En el lenguaje característico de Erice a la hora del montaje, hay que resaltar su uso del fundido encadenado, sobre el que nos dice: “Lo que estoy buscando es una cadencia. Considero el uso del fundido encadenado una cuestión de ritmo, de musicalidad”.<sup>497</sup>

Erice defiende que la musicalidad de los filmes es mucho más importante en aquellos que no son exactamente narrativos, sino que tienen más que ver con la poesía. Considera que donde esto alcanzó su cenit fue en el cine mudo, donde están, para el director, las imágenes más puras jamás filmadas: “Las películas más poéticas, por tanto quizá más musicales de la historia, las imágenes más puras jamás vistas en

---

<sup>495</sup> Ehrlich, op. cit., p. 40.

<sup>496</sup> Jean Epstein hablaba de entender la duración de los planos como negras, blancas o corcheas, a no ser que el plano lleve en su interior elementos rítmicos autónomos, de movimiento complejo (posible contradicción movimiento/montaje interno vs movimiento/montaje externo). En Chion, *La música en el cine*, op. cit., p. 334.

<sup>497</sup> Ehrlich, op. cit., p. 41. El uso que el director hace del fundido encadenado será desarrollado al detalle más adelante en el epígrafe “III.3.2.1. El fundido encadenado”.

una pantalla”.<sup>498</sup> En el cine de estos lejanos tiempos del mudo encuentra nuestro director la asimilación total entre pureza fílmica y musicalidad.

Venimos analizando y comentando la libertad con la que el director rehace sus planes y replantea decisiones creativas a lo largo del proceso creativo y de producción, y la falta de prejuicios con la que se deshace de ideas propias previas cuando las limitaciones del trabajo, o nuevas intuiciones, le llevan hacia la generación de alternativas a lo previsto. En el caso de las músicas añadidas en postproducción esto es un ejercicio mucho más común entre los directores en general, por la clara razón de que hay mucho más margen de maniobra; es decir, hay más tiempo para pensar y para hacer pruebas, y ese tiempo cuesta menos dinero y se transita con menos estrés y presión que, sobre todo, en la fase de rodaje. Así, ya hemos comentado cómo a Erice no le importó cambiar el tema musical con el que finaliza *El espíritu de la colmena*, o cómo encargó, ex profeso, a Pascal Gaigne, músicas para el giro operado en su concepción de *El sol del membrillo* en la fase final del rodaje.

La ya ampliamente comentada capacidad del director para improvisar, renunciar a sus estrategias preconcebidas y adaptarse a los imprevistos del proceso de creación fílmica, queda también patente en esta fase y en su vertiente musical cuando, tras la interrupción del rodaje de *El sur* y la urgencia aplicada por la producción para llegar a exhibir la película en el Festival de Cannes de 1983, el cineasta tuvo que renunciar a su idea original de encargar la composición de una partitura original para orquesta para el filme, y “colocar”, de manera apresurada, a partir de su propia discografía doméstica, las piezas de Franz Schubert, Maurice Ravel y Enrique Granados que han quedado definitivamente en la banda sonora de la película.

Otra de las ventajas de esta fase, donde hay más espacio para el experimento, es la afinación, adaptación u optimización de ideas que habían surgido en etapas anteriores y que ahora, con los materiales rodados, se llevan a su mejor versión. Un caso paradigmático en el uso de las músicas de la obra en estudio es el de las canciones infantiles en *El espíritu de la colmena*, en concreto, el de *Vamos a contar mentiras*. Hemos observado cómo la instrumentación elegida para el arreglo que ha de configurar la variación del pasodoble *En er mundo*, en *El sur*, operaba de manera

---

<sup>498</sup> *Ibíd.*

significativa y manifiesta, en la puesta en escena del filme. En el caso de *Vamos a contar mentiras*, en *El espíritu de la colmena*, la naturaleza no diegética de las dos versiones del tema, permiten que la instrumentación sea decidida posiblemente en la fase de postproducción, si bien, conociendo la premisa que Erice ya había impuesto a De Pablo desde el arranque del proyecto sobre esta cuestión, estamos en buena disposición para afirmar que, casi con seguridad, había una condición previa para realizar el arreglo y decidir la orquestación de las versiones del conocido tema popular: ambas debían ser estrictamente instrumentales; es decir, no cantadas por la voz humana. La coherencia, de cara a la imbricación narrativa y dramática de las piezas es total, a varios niveles. En un primer nivel, en relación con toda la propuesta sonora del filme y su contenido temático: el silencio de los hombres, la negación de la palabra y la libertad de expresión. Tema recurrente en la obra del director, y que el personaje de Agustín explicita en *El sur* en la secuencia del Gran Hotel al confesarle a su hija: “Debe ser bonito poder decirle a todo el mundo lo que se piensa”.

Y a un segundo nivel, por las connotaciones que aporta el mismo tema popular escogido para jugar este papel. El hecho de ser un tema infantil, extremadamente popular en España -territorio en el que se inscribe la historia de manera necesaria-, y cuya popularidad se basa en el divertimento que supone para la chiquillería cantar los equívocos de la letra<sup>499</sup> en los momentos de ocio, expansión y diversión (excursiones al campo, fiestas...), remite al espectador de una manera muy connotada, informada, y situada, dramática y narrativamente, al punto de vista de Ana y al mundo de la niñez, desde unas coordenadas muy marcadas, para llevar a cabo el viaje iniciático del filme a través de la niña.

Por último, debemos situarnos también en el nivel de la transición generada en el espacio entre una y otra versión, es decir, en la capacidad de articulación del cambio espacio-temporal y dramático, que conforma la variación. La segunda visita de Ana al establo abandonado está transfigurada, a estos niveles, por el cambio sufrido en el tema musical. Independientemente, por tanto, del momento de la producción en que estas decisiones fueran tomadas, podemos ver con claridad cómo no sólo la selección

---

<sup>499</sup> Un extracto de la letra da muestra del tipo de juego de equívocos –contar mentiras- que propone la canción: “Por el mar corren las liebres (bis) por el monte las sardinas, tralará (...) Me encontré con un ciruelo (bis), cargadito de manzanas, tralará”.



de las piezas musicales, sino su capacidad de variación y la disposición de las propias variables musicales, como la instrumentación, configuran en estas decisiones creativas la esencia expresiva del relato fílmico.

### 3. Claves metodológicas en la praxis fílmica de Víctor Erice

#### 3.1. Procesos de transferencia entre cine y música. Intermedialidad aplicada

*Todas las artes aspiran a ser música.*

*Christopher Doyle*

No deja de ser llamativo que quien hace la contundente afirmación con que arrancamos este epígrafe sea, a día de hoy, uno de los directores de fotografía más cotizados y valorados en el cine mundial. Sin embargo, cuestiones como las equivalencias, compatibilidades, transformaciones y modos de transferencia entre las diferentes artes han sido planteadas desde los orígenes del pensamiento académico.

Pitágoras, ya en el siglo VI a.C., había establecido que las relaciones matemáticas que regulan los sonidos musicales y establecen la armonía musical eran asociables a cualquier regla para la producción de lo bello. En la Grecia de Sófocles y Esquilo (siglo V a.C.), la *mousiké* ya contemplaba una dimensión interdisciplinaria, entre poesía, danza y música.

El músico Orfeo, capaz de encantar a las bestias salvajes con su canto, fue el modelo de artista en la crítica antigua para cualquiera de las artes. Como nos recuerda Ernst H. Gombrich, “era un lugar común pensar que lo que importaba en el arte eran los “efectos”, y éstos se hallaban tan cerca de la acción de las drogas como de la acción de la magia. Oradores y poetas, músicos e incluso pintores eran ensalzados como «urdidores de conjuros», capaces de activar o calmar las emociones”.<sup>500</sup>

Tampoco son nuevas las reflexiones que apuntan a la música como quizá la más díscola de las artes, la más inasible o inexplicable y, para diferentes autores de

---

<sup>500</sup> Gombrich, E. H. *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Richard Woodfield (Ed.), Debate, Random House Mondadori, Barcelona, 1997, p. 139.

distintas épocas y lugares, una especie de punto de llegada del resto de las expresiones. El propio Ricciotto Canudo escribió también que la música, "intuición y organización de todos los ritmos que rigen la naturaleza", ya se manifestaba en sus artes complementarias, la danza y la poesía, antes de llegar a liberarse en lo que hoy entendemos como música pura, constituyendo la poesía el esfuerzo de la palabra, y la danza, el esfuerzo de la carne, por convertirse en música.<sup>501</sup>

Víctor Erice considera que el cine, calificado en sus orígenes y a través de su desarrollo como un arte *impuro* -que toma de la literatura, del teatro, de la fotografía...-, es en realidad un arte *mestizo*,<sup>502</sup> matizando hacia una connotación de descendencia, más que de apropiación, frente a las artes preexistentes. Otros autores, y un buen número de artistas, abogan directamente por la equivalencia entre las artes. Ingmar Bergman aseguraba que entre la expresión cinematográfica y la musical no existen fronteras. Eisenstein relacionó el jazz con el cubismo y el montaje cinematográfico. En *El sentido del cine* escribe: "No tenemos más que observar un grupo de pinturas cubistas para convencernos de que lo que sucede en ellas es algo oído ya en la música jazz".<sup>503</sup> Así mismo, es bien conocida la propuesta teórica de este autor en la que asemeja las fases y tipos de montaje cinematográfico con términos fundamentalmente musicales -montajes métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual-. Establecidos como un proceso evolutivo acumulativo, cuando avanza desde el montaje rítmico hacia el tonal, Eisenstein considera que el montaje cinematográfico adquiere en ese momento "el característico *sonido emocional* del fragmento, de su dominante."<sup>504</sup> El *tono* general del fragmento",<sup>505</sup> y aplica traslaciones directas como la adecuación de encontrar elementos "agudamente angulosos" en el cuadro en fragmentos fílmicos que describe como poseedores de un "sonido agudo",

---

<sup>501</sup> Canudo, Ricciotto. "Manifiesto de las Siete Artes". En Romaguera, Joaquim y Alsina Homero (Eds.). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid, 1989, p. 17.

<sup>502</sup> En *El despertar de la mirada*. Víctor Erice y José Luis Guerín. Nuevo Foro "Enciende la Tierra". Fundación Caja Canarias. 7 de mayo de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=iAGIBVvApy4>. Consultado el 8 de marzo de 2016.

<sup>503</sup> Robertson, op. cit., p. 82.

<sup>504</sup> Es importante aclarar el concepto musical del término "dominante" para comprender esta idea. El *Diccionario Harvard de Música* establece que la relación de la dominante y la tónica es la más poderosa de la música tonal, y constituye la esencia de la estructura de las melodías tonales y de las formas tanto a gran como a pequeña escala. Randel, op. cit., p. 353.

<sup>505</sup> Eisenstein, Sergei M. "Métodos de montaje". Extraído del libro *La forma en el cine*, Losange S.A., Buenos Aires, 1958, en Romaguera y Alsina, op. cit., p. 79.

recabando para este tipo de situaciones la idea de una “tonalidad gráfica”.<sup>506</sup> Para acabar de ilustrar este tipo de ideas del cineasta y teórico soviético, es interesantísimo el ejemplo que aporta, según el cual, en la secuencia de la niebla en *El acorazado Potemkin*,<sup>507</sup> “la agitación del agua, el ligero balanceo de los buques anclados y las boyas, la niebla que sube lentamente, las gaviotas que se posan suavemente sobre la superficie del mar... son también elementos de orden *tonal*. Aquí los cambios son combinados según su «sonido» emocional”, encontrando en todo ello el autor que “la organización de estas variables revela una compleja identidad con una armonía menor en música”.<sup>508</sup>

También se han alzado muchas voces sobre la generación de procesos sinestésicos,<sup>509</sup> entre imágenes y sonidos, a través de la música. Robert Schuman declaraba a principios del siglo XIX: “La estética de un arte es igual a la de otro; únicamente difiere el material”.<sup>510</sup> En 1940, Disney anunciaba *Fantasia*<sup>511</sup> con el siguiente eslogan: “Escuche la imagen; vea la música”. Sobre la generación de imágenes mentales a través de la música, se pregunta André Obey: “¿Era poco razonable, pregunto, afirmar que la música es generadora de imágenes, que un poema sinfónico es semejante a un aparato cinematográfico que proyecta visiones sabiamente encadenadas sobre la pantalla de nuestro consciente y de nuestro inconsciente? (...) dado que un maestro de baile tiene derecho a extraer de un nocturno de Chopin (...) toda una serie de realizaciones plásticas, un director de cine que dispone de un modo de transposición infinitamente más flexible, más rico, y sobre todo más «musical» en su técnica, concluir que ese director de cine tiene derecho a

---

<sup>506</sup> *Ibíd.*

<sup>507</sup> *Bronenósets Potiomkin (BattleShip Potemkin)* (S. M. Eisenstein, 1925).

<sup>508</sup> Eisenstein, op. cit., p. 81.

<sup>509</sup> Podemos definir “sinestesia” como la transferencia de sensaciones desde los órganos receptores de un sentido a los propios de otro. Es decir, la sensación de oler colores, ver sonidos, etc. El *Diccionario de la Real Academia Española* la define en su segunda acepción, asociada a la psicología, como la imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. En su tercera acepción, en función retórica, la define como la unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, que pueden dar lugar a expresiones como *soledad sonora* o *verde chillón*. <http://dle.rae.es/?id=XyGHdOq>. Consultado el 14 de febrero de 2016.

<sup>510</sup> Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2004, p. 17.

<sup>511</sup> *Fantasia* (Norman Ferguson, James Algar *et alii*, 1940).

reivindicar el mismo privilegio?”.<sup>512</sup> Parece que la cuestión no es tanto si esas transferencias puedan existir, como la extraordinaria diversidad de formas en las que puedan darse, así como la inexactitud y, quizá, la aleatoriedad, con que se otorguen equivalencias.

No entraremos, por riesgo a desviarnos en exceso de nuestro discurso principal, en el apasionante relato de la configuración de los clisés de significado en los motivos musicales a lo largo de la historia de la música. Nos centraremos ya en el caso del cine de manera más concreta.

Paul Romain considera “ventajoso e indispensable para el porvenir y la autonomía del cine, *crear un film según una partitura sinfónica*. Desde hace tiempo somos partidarios de esta teoría: así se llegaría poco a poco al *cine absoluto*, sin guión (...) Estamos convencidos de que para llegar al cine integral es preciso que el film pase por el estadio de *música silenciosa*”.<sup>513</sup> Michel Chion encuentra en las películas de Ingmar Bergman que, “cuanta menos música hay, en su sentido estricto, más esencialmente musicales son en su construcción y variaciones de ritmo”.<sup>514</sup> Sabemos, por ejemplo, que *El séptimo sello*<sup>515</sup> nace de *Carmina Burana*, la cantata de 1936 de Carl Orff. El propio Víctor Erice ha llegado a reflexionar sobre la excelencia de la musicalidad de cierto cine mudo. Lo ha hecho sin especificar, pero es muy probable, por todo lo que sabemos sobre su visión sobre estos cines, que en su pensamiento se encontrara Charles Chaplin, y muy posiblemente también, F. W. Murnau.

S. M. Eisenstein dio a algunas de sus más célebres películas estructura de sinfonía, como en el caso de *El acorazado Potemkin*. La denominada *sinfonía urbana* llegó a ser casi un subgénero del cine documental de los años veinte, dando obras de gran calado fílmico bajo esta inspiración de formato musical.<sup>516</sup>

Dentro de las propias características pluridisciplinarias que engloba el cine, hay autores y artistas que entienden los procesos de transferencia a niveles de alcance

---

<sup>512</sup> Citado en Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, op.cit., p. 169.

<sup>513</sup> *Ibíd.*

<sup>514</sup> Chion, Michel. *La música en el cine*, op. cit., p. 313.

<sup>515</sup> *Det sjunde inseglet* (Ingmar Bergman, 1957).

<sup>516</sup> Como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin: die sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927). Otros filmes de gran relevancia en la historia del cine se han asociado a este tipo de planteamientos, como la innegablemente lírica, y de tremenda influencia posterior, *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1930), o *El hombre con la cámara* (*Chelovek skino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929).

muy avanzados. Es el caso de Sergio Leone, quien ha considerado a Ennio Morricone, a través de los años de trabajo en común, ya no como el músico de sus películas, sino como su guionista.<sup>517</sup> Jean-Luc Godard, en esta línea de transferencia o equivalencia total, ha afirmado que el paso de escribir un guión a filmarlo es un proceso estrictamente cuantitativo, sin variaciones cualitativas de la obra. Esta última reflexión de Godard nos hace pensar en el constante fluir histórico y profesional entre las obras literarias y sus adaptaciones fílmicas, cuestión de un calado de tal magnitud que desborda su tratamiento, obviamente, el presente trabajo. Sin embargo, la idea de Godard se sitúa un paso más allá, ya que el guión es una obra fílmica, y no literaria, y la propia reflexión, entendida como silogismo al añadir esta anotación que aportamos nosotros, pasa a reivindicar con claridad la naturaleza fílmica del formato guión. Esa reivindicación refuerza la importancia de las transformaciones que han de operarse para conseguir el paso ontológico de la obra literaria a la fílmica, y este enfoque hace emerger sobre nuestro estudio de caso, de nuevo, la enorme trascendencia del papel que las músicas juegan en todos los casos en los que Víctor Erice se enfrenta a la transformación de una obra literaria en fílmica. Como ya hemos estudiado, una de las formas en las que Erice ha transformado las obras literarias en cinematográficas ha sido a través de la incorporación de gran cantidad de piezas musicales, con funciones de máxima relevancia dramática y expresiva en las obras fílmicas.

Otro elemento al que ha recurrido Erice es a la inspiración del cine dentro del cine. El caso más ilustrativo es el de *El espíritu de la colmena*. No podemos considerar esta película como una adaptación de la novela de Mary Shelley, ni tampoco como un *remake* de James Whale, pero sí, pisando más claramente el terreno de la inspiración que el de la transferencia, podemos hacer notar cómo influyeron ambas obras de referencia en la concepción del film de Erice. El propio director lo ha relatado. La secuencia de encuentros es la siguiente: Elías Querejeta habla con Erice de hacer un film sobre el mito de *Frankenstein*. Erice lee la novela original de Mary Shelley, y no encuentra claves con las que abordar su visión del mito. Pero sobre su mesa de trabajo, Erice ha recortado un fotograma del film de Whale, concretamente uno perteneciente a la secuencia del encuentro de la niña y el monstruo junto al lago. Erice

---

<sup>517</sup> Thoret, op. cit., p 30.

entiende haber encontrado ahí una “imagen primordial, concepto sobre el que comenzará a escribir el film y que ya no abandonará en su construcción narrativa y estética.”<sup>518</sup> Encontramos en este caso un proceso de transferencia curioso y significativo, por cuanto tiene de proceso inspirador o detonador de la obra, y por la singular vía formal -un fotograma estático- que ejerce de detonante del proceso creativo desde el cine hacia un nuevo cine. Lo que descubre Erice en esta etapa inicial del proceso es su relación personal con el mito, lo que le va a llevar a terrenos cualitativamente diferentes de los que en un principio se había planteado transitar, cuando manejaba la idea de construir una alegoría política sobre la situación en España, “un poco un film de aventura y una especie de homenaje a Fritz Lang”.<sup>519</sup>

Esas imágenes primordiales, por tanto, adquieren para el director una capacidad generadora –de planos cinematográficos-, que Erice también encuentra en la pintura: “La pintura ayudará al cine a liberarse de los artificios literarios y teatrales, salvándolo de las fórmulas narrativas y las convenciones dramáticas presentes en los guiones que la industria le ha impuesto tradicionalmente”.<sup>520</sup> En uno de los textos del director que acompañan la edición en DVD de *El sol del membrillo*, Erice propone una serie de afinidades claras entre los oficios y las búsquedas del cineasta y el pintor: “A lo largo de este siglo, los pintores y los cineastas no han dejado de observarse, quizá porque han tenido, y siguen teniendo, más de un sueño en común –entre otros, capturar la luz-, pero, sobre todo, porque su trabajo obedece, como señaló André Bazin, a un mismo impulso mítico: la necesidad original de superar el tiempo mediante la perennidad de la forma;<sup>521</sup> el deseo, totalmente psicológico, de reemplazar el mundo exterior por su doble”.<sup>522</sup> Erice habla de que la película trata sobre “cómo hacer visible –pintar, filmar- una imagen”. Angel Quintana considera que *El sol del membrillo* se acaba por constituir como “una especie de estudio sobre los diferentes lenguajes de la imagen encuadrada, sobre el peso que el tiempo ejerce sobre las

---

<sup>518</sup> Como ya hemos referido, este es el concepto no explícitamente narrativo que los guionistas utilizarán para confeccionar la sucesión de secuencias que acabarán por conformar el guión de la película.

<sup>519</sup> Arocena, op. cit., p. 78.

<sup>520</sup> Víctor Erice, en Cerrato, op. cit., p. 38.

<sup>521</sup> Si bien, fue el propio André Bazin quien instauró el estimulante aforismo diferenciador “la imagen pictórica es centrípeta, y la cinematográfica, centrífuga”. Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 2004, p. 213.

<sup>522</sup> Erice, Víctor et alii. *El sol del membrillo*, op. cit., p. 11.

imágenes, sobre el valor del instante y sobre los movimientos imperceptibles de la naturaleza”.<sup>523</sup> Sobre todo ello, en esta relación con la pintura, tuvo Erice ocasión, no solo de reflexionar, sino también de experimentar, durante el proceso de investigación y documentación sobre Antonio López y su praxis profesional. Estos materiales y experimentos los acabó reuniendo Erice en forma de pieza audiovisual en *Apuntes (1990-2003)*. En este proceso, como ya hemos anticipado, Erice situó su cámara de vídeo en el exacto punto de vista de dos de las obras más significativas de los paisajes urbanos madrileños de Antonio López, en busca de esos puntos en común entre la mirada a través del lienzo y la mirada a través de la pantalla. Erice encontró puntos en común, pero también las diferencias consustanciales a las distintas naturalezas representativas del aparato fílmico y el aparato pictórico. De sus conclusiones, queda la profunda preocupación, constante, de la relación de la obra con la realidad e, inevitablemente, del artista con la realidad. En su proyecto frustrado sobre *Las meninas*, Erice pretendía adoptar el punto de vista del espectador del cuadro y enfrentarlo al del espectador de la propia película sobre el cuadro, y a su vez, mientras hacía entrar y salir del cuadro a diferentes personajes, saltar en el tiempo en busca de lo que quedaba al final de cruzar todas esas miradas, y –de la misma manera que en *Apuntes (1990-2003)*- de los límites del cuadro pictórico y del encuadre fílmico. José Ortega y Gasset escribió sobre el cuadro en cuestión: “*Las meninas* vienen a ser como la crítica de la pura retina [...] Así comprendemos que de otro modo resultaría excesivamente paradójico: que el realismo de Velázquez no es sino una variedad del irrealismo esencial de todo gran arte”.<sup>524</sup> Quevedo encontraba en Velázquez más verdad que parecido.<sup>525</sup> Antonio López considera que la expresión “realismo mágico” es un concepto redundante. Con todas estas influencias, Erice persigue una y otra vez esa crítica de la pura retina, que sin duda vio, como Ortega, desde la primera vez, en *Las meninas*.

Jorge Latorre nos llama la atención sobre cómo se enfrenta Erice, en su labor profesional, al referente pictórico. No reconstruye escenas pictóricas (como hace, por

---

<sup>523</sup> Quintana, Angel. *Fábulas De lo visible. El cine como creador de realidades*. Acantilado, Barcelona, 2003, p. 223.

<sup>524</sup> Latorre, op. cit., p. 286.

<sup>525</sup> Harris, Enriqueta. *Velázquez*. Akal, Madrid, 2003, p. 185.



ejemplo, Peter Webber en “La joven de la perla”),<sup>526</sup> sino directamente cine, pura plástica en movimiento. Insiste el autor en que Víctor Erice hace cine de donde otros “añaden” música, pintura, vivencias documentales, etc.<sup>527</sup> Esta aseveración nos trae directamente a colación la idea del añadido que tan marcadamente hemos querido señalar, desde el principio de este estudio, como práctica tan errónea como extendida en el cine en relación con la música. La singularización de nuestro director en su voluntad de huir de esta práctica que detecta Latorre es un dato que puede resultar significativo para llegar a comprender los mecanismos creativos del director y los criterios con los que irá encontrando las formas y las estrategias para utilizar la música en la creación de sus filmes.

Durante el congreso celebrado en Valencia con motivo del 30 aniversario del estreno de *El espíritu de la colmena*, José Enrique Monterde encontraba las siguientes ideas expresivas en este filme en clave pictórica: “Víctor Erice buscaba algo parecido al instante «pregnante» del que hablaba Lessing en *El Laoconte*, con una especie de tiempo suspendido, que convoca con la luz [...] Con los temas reducidos a la mínima expresión, tanto Chardin como Cezanne representan una actitud modal, igualmente revolucionaria, que no separa contenido de forma, y así sería también el cine de Víctor Erice”.<sup>528</sup>

La cuestión del contenido y la forma siempre ha sido polémica en el terreno musical, y no deja de ser delicado su análisis en la aplicación fílmica de las músicas. Sin embargo, Erice ha encontrado con cierta facilidad intuiciones y formas de relacionarlo en diversas ocasiones. En su encuentro con las obras de Antonio López, cuyo proceso de creación observaba, el director creyó apreciar un “conjunto que componía una especie de *suite* urbana”.<sup>529</sup> Sobre su labor en la realización de *Alumbramiento*, comentaba: “He trabajado las imágenes como si fueran parte de una melodía”.

Más allá de las apreciaciones de nuestro cineasta, es cierto que las figuras musicales se utilizan a veces siguiendo intuiciones imprecisas y arropadas al calor de la flexibilidad del lenguaje. Frente a este estado de las cosas, Vladimir Jankelevitch

---

<sup>526</sup> *Girl with a pearl earring* (P. Webber, 2003).

<sup>527</sup> Latorre, op. cit., p. 236.

<sup>528</sup> *Ibíd.*

<sup>529</sup> Una suite es una serie de movimientos instrumentales dispares con algún elemento de unidad, que han de interpretarse casi siempre como una sola obra. Randel, op. cit., p. 961.

intenta dar sustento a la noción del componente visual/ espacial de la música: “El animal parlante es un animal visual y sólo comprende bien lo que proyecta en el espacio. La metáfora ¿no es una transposición espacial por excelencia? (...) Más que otra, la dudosa, vaga y controvertida verdad del devenir musical requiere la metáfora: es la visión la que influye sobre la audición y proyecta en la dimensión espacial, según sus propias coordenadas, el orden difluente y temporal de la música (...) ¿no nos invita la correspondencia entre las artes a considerar la música como una especie de arquitectura mágica? No hay más que «estructuras», planos y volúmenes, líneas melódicas y colorido instrumental”.<sup>530</sup> Esta atrevida idea de la “arquitectura mágica” que propone el autor nos remite inmediatamente a la comentada estipulación de Lévi-Strauss sobre la configuración del haz de relaciones que la estructura narrativa del mito despliega como un sistema en correspondencia estructural directa con la partitura musical en la que, en los dos ejes del tiempo -sincrónico y diacrónico- el artista hace emerger la armonía.<sup>531</sup>

José Luis Téllez, por su parte, sitúa la clave de las correspondencias entre música y cine en cuanto a la voluntad dialéctica de ambas artes, en la prevalencia de imitación de la palabra sobre la naturaleza con que la música se instaura en el cine para enriquecer lo discursivo del relato.<sup>532</sup> Además, aporta el autor una referencia de particular interés para nuestro estudio, ya que hace referencia, en su análisis de *Pélleas et Mélisande*, la ópera de Claude Debussy con libreto del propio músico y de Maurice Maeterlinck. Probablemente sea una mera casualidad el hecho de que este último sea el autor de la obra *-La vida de las abejas-* de la que toma Erice la metáfora y el título para *El espíritu de la colmena*<sup>533</sup> incluyendo la propia obra en el film a través de las lecturas del personaje de Fernando. Sin embargo, no deja de ser muy llamativo que el propio Maeterlinck califique la ópera como “Théâtre immobile” describiéndola como “una yuxtaposición de instantáneas conectadas entre sí por lazos metafóricos (los *leitmotive* musicales) que se transforman pero no desarrollan, enlazados por interludios cuya densidad temática los convierte en verdaderas meditaciones

---

<sup>530</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 144.

<sup>531</sup> Lévi-Strauss, op. cit., p. 235. Ver pp. 96-97.

<sup>532</sup> Téllez, op. cit., pp. 65-66.

<sup>533</sup> La metáfora en cuestión se establece sobre la situación política y social de la España de posguerra a través del concepto del “espíritu” gregario que imbuye a las abejas en la colmena.

sinfónicas”.<sup>534</sup> Téllez considera *Pélleas et Mélisande* como una obra sin desarrollo, una sucesión de cuadros estáticos en los que se insertan mutaciones y transformaciones, un gabinete de estampas cuya exhibición provoca un estado de éxtasis e intemporalidad.<sup>535</sup> Lo que encontramos de llamativo, tanto en las apreciaciones de Maeterlinck como en las de Téllez, es la correspondencia de sus análisis formales de la ópera en cuestión con la estructura narrativa y las ideas creativas formuladas al respecto con las que Víctor Erice – junto con Ángel Fernández Santos en el guión-, como ya hemos detallado en estas páginas, emprendió la creación de *El espíritu de la colmena*.

Interrogado Víctor Erice sobre sus elecciones musicales para *La Morte Rouge*, el director apenas alcanza a responder que, ante una primera intuición, y sin necesidad de barajar otras opciones, se dio cuenta enseguida, de una manera inequívoca, de que la *Música callada*, obra de Federico Mompou, se vestía con las imágenes de su filme, conformaba el cuerpo óptimo que habría de habitarlas constituyendo una relación con ellas que resultaba “absolutamente adecuada”.<sup>536</sup> Erice escoge así, del repertorio de la colección *Música callada*, la primera pieza, *Angélico*. Precisamente, sobre la relevancia en nuestra cultura de esta obra, pisando terreno intermedial, el mismo Jankélévitch había reflexionado concienzudamente con anterioridad, creyendo encontrar en esa pieza “las virtudes en estado más puro” de la música del siglo XX. Analiza el autor francés la fuerza moral y el poder estético de la simplicidad de esta obra: “Todo el esfuerzo de la catarsis consiste en eliminar lo no esencial, es decir, en podar las flores de la retórica y reducir el zumbido del discurso a sus expresiones más simples (...). Sobriedad, pudor, litote, son otros nombres para esa virtud de la renuncia”.<sup>537</sup> También Arnold I. Davidson enfrenta, en el prólogo de la misma obra de Jankélévitch, las ideas de “grandeza frente a grandiosidad”. Cree el autor aplicable a Mompou el criterio que aplica a Manuel de Falla cuando considera que “conduce a lo esencial y solo dice lo que debe decir, sin astucia ni excesos, desdeña a los ogros del exceso y de la inflación”. Sigue el prologuista considerando que Jankélévitch ha conseguido extraer de esta música una lección a la vez estética, moral y metafísica: “La litote, que no se

---

<sup>534</sup> Téllez, op. cit., p. 234.

<sup>535</sup> *Ibíd.*

<sup>536</sup> Víctor Erice en *Conversación con Manuel Asín*, cit.

<sup>537</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 11.

engaña, se opone en este sentido al énfasis como la seriedad lo hace a la futilidad”. La litote ha sido traída a colación por diferentes autores a la hora de encontrar en el cine de Víctor Erice figuras retóricas de especial sutilidad. De lo expresado tanto por Jankélévitch como por Davidson, extraemos muchos más atributos que el cine de Erice, en general, ha recibido reiteradamente en el análisis de los expertos. Lo esencial, lo astuto sin excesos, la renuncia a la grandiosidad, la sobriedad, el pudor, la renuncia... son términos que, llevados a la elipsis, el silencio, el fuera de campo, la propia litote..., los análisis fílmicos aplican, una y otra, vez al cine de Erice. La intuición del cineasta por la que la música de Mompou encajaba en su película estaba, por tanto, ampliamente justificada y argumentada desde la perspectiva musical, sin que el director tuviera constancia expresa de ello.

El cine, debido a su naturaleza de reproductibilidad fotoquímica, su carácter multidisciplinar, su juventud frente a las artes clásicas, y su dominio de lo espacial y lo temporal, es indefectiblemente, un arte tremendamente proclive a la transferencia, ya sea a modo de apropiación, traducción, o inspiración, desde las otras artes. La celeridad con la que el nuevo arte se instauró con enorme éxito a nivel popular en el siglo XX provocó con relativa rapidez la aparición de un reflujo por el que el cine se nutría del cine, y también manifestaciones ancestrales de otros medios de expresión artística, pasaron, en su propia concepción, a utilizar el cine, bien como inspiración, bien como materia prima, o bien como patrón expresivo. En cierta ocasión, Sergei M. Eisenstein dijo ante sus alumnos de la escuela de cine, señalando una cuartilla que tenía en la mano: “¡Esto no son versos, son encuadres!”.<sup>538</sup> La cuartilla contenía un poema de Vladimir Maiakovski. En otras ocasiones, de nuevo Eisenstein, y más tarde Dziga Vertov y Guido Aristarco, volvieron sobre la idea de que la poesía de Maiakovski encarna, más que una poesía influida por el cine, cine en sí misma. El mismo poeta no se mostraba ajeno a este entendimiento de su obra medular, entendiéndolo: “Para ti, el cine es un espectáculo. Para mí, es casi una filosofía”.<sup>539</sup> Los antropólogos y los etnomusicólogos han probado, ampliamente, que la inmensa mayoría de las culturas

---

<sup>538</sup> Fernández Santos, op. cit., p. 130.

<sup>539</sup> Continúa el poema de Maikovski: “El cine conduce el movimiento. / El cine es el innovador de la literatura. / El cine es el destructor de la estética. / El cine no teme a nada. / el cine es un atleta profesional. / El cine es un catalizador de ideas. Maikovski, Vladímir V. *Escritos sobre cine*. Nevsky Prospects, Madrid, 2013, p. 37.

conocidas utilizan la música, en prácticamente todas las facetas de la vida, especialmente de la vida en comunidad. La metáfora musical está en nuestro lenguaje preparada, en todo momento, para disparar el imaginario hacia el inasible devenir de las notas fluyendo en el tiempo. Cuando Miguel de Unamuno, tan presente en el universo cultural referencial de nuestro cineasta, hablaba de determinados “paisajes del alma”, puntualizaba que prefería la meseta a las montañas, por “su grave solemnidad musical, hecha de una sola nota de órgano”.<sup>540</sup>

Concluimos este apartado poniendo el acento en que, si hay una medida y una característica verdaderamente común entre las diferentes formas de expresión, no puede ser sino el ritmo. Los estudios de Jean Mitry sobre la psicología de percepción del cine se basan en buena medida en esta conclusión: sólo a través de él puede existir una correspondencia efectiva entre las artes.<sup>541</sup> Uno de los tres elementos de la música –junto a la melodía y la armonía–, su presencia en todas las actividades humanas, su indivisibilidad de la experiencia del tiempo en las acciones del hombre, abona un inmenso campo de intercambio y comunión entre todas las formas de expresión, en especial las que manejan el tiempo en la propuesta expresiva. En el capítulo “III. La música en la obra de Víctor Erice” de esta investigación, estudiaremos en profundidad la noción del ritmo en relación a la obra objeto de estudio.

---

<sup>540</sup> Latorre, op. cit., p. 242.

<sup>541</sup> Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, op. cit., p. 349.

### 3.2. Consciencia e inconsciencia del autor frente a la praxis fílmica

*Quien busca imperiosamente a Dios no lo encontrará.*

*Sucede, en cambio, que quien busca inocentemente y sin el mínimo cuidado por esta búsqueda ya lo ha encontrado:*

*lo ha hallado al distanciarse del espejo en el que la consciencia de sí le devuelve su propia imagen.*

*Vladimir Jankélévitch*

Son multitud las ocasiones en que los artistas, y muy claramente los cineastas, han manifestado experimentar un determinado grado de inconsciencia en el proceso de creación de las obras. Inconsciencia, bien sea referida sobre los significados derivables de las formas de su puesta en escena, o bien sobre los diferentes efectos concretos de determinadas técnicas o decisiones creativas puestas en práctica. También se encuentran testimonios abundantes sobre una inconsciencia que estaría directamente relacionada con la ignorancia, la falta de dominio o incluso el desconocimiento de determinados procesos o rutinas técnicas de la praxis fílmica. El propio Víctor Erice señala esta última circunstancia de desconocimiento, como una posible valiosísima virtud, que habría hecho posibles obras maestras como *Accattone*, primer filme de Pier Paolo Pasolini, o la obra fílmica del escultor Jorge Oteiza.<sup>542</sup>

A este respecto, quien quizá se ha expresado de una manera más clara, bella y estimulante, haya sido el sueco Ingmar Bergman, quien confesaba a Andrew Sarris en una entrevista en 1956: “Hacer películas no es sólo enfrentarse con problemas, dilemas, preocupaciones económicas, responsabilidades y temores. También hay juegos, sueños, recuerdos, secretos. A menudo empieza con una imagen: un rostro fuertemente iluminado de pronto, una mano que se levanta, un momento del alba con

---

<sup>542</sup> En *Oteiza y el Cine*, cit.

algunas ancianas sentadas en un banco, separadas por un saco de manzanas. O a veces es un intercambio de palabras; dos personas, de repente, se dicen algo en un tono de voz completamente personal; tal vez estén vueltas de espaldas, ni siquiera puedo ver sus caras y por eso me veo forzado a escuchar, a esperar hasta que vuelvan a hablar, hasta que repitan las mismas palabras sin importancia, pero cargadas de una tensión secreta, una tensión de la que aún no tengo idea, pero que actúa como un filtro oculto. El rostro iluminado, la mano levantada como por encanto, las viejas en la plaza, las palabras banales, todas esas imágenes vienen a engancharse en mi sedal como peces brillantes, o más exactamente, yo mismo soy atrapado por un sedal cuya contextura felizmente ignoro”.<sup>543</sup> Una ignorancia feliz que explica su felicidad por el reconocimiento de los efectos que la casualidad, lo circunstancial, o la deriva propia del establecimiento de una serie de dinámicas a través de elementos no sujetos a una estrategia de resultados previamente conocidos, no al final del proceso, sino durante la cristalización de las distintas fases de la elaboración fílmica. Ángel Fernández Santos, en su labor como crítico y analista fílmico, consideraba que la insistencia de Luis García Berlanga en “llenar e incluso abarrotar el sistema atencional del espectador con segundos, terceros, cuartos fondos o planos o escenas interiores, normalmente indefinibles y sin que su indefinición les impida manifestarse siempre misteriosamente evidentes. Estos fondos encubiertos componen el elemento primordial de la narración y, paradójicamente, pese a que probablemente se efectúan a través de los aspectos más inconscientes de la realización, constituyen, como un soporte o un tejido, la racionalidad de la película”.<sup>544</sup> Más adelante, en el mismo estudio sobre el director valenciano, el autor confirma su idea en palabras del propio Berlanga, aludiendo el director al carácter “mágico” de esos aspectos, que Fernández Santos califica de inconscientes. Concluye el autor su reflexión aclarando que, la inconsciencia o “magia” de un sistema de expresión, no excluye, en absoluto, su racionalidad.

---

<sup>543</sup> Sarris, Andrew. *Entrevistas con directores de cine*. Andrew Sarris, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1969, p, 45-46.

<sup>544</sup> Fernández Santos, A., op. cit., p. 526.

Desde el terreno de la creación musical, Vladimir Jankélévitch estima como necesario un determinado grado de inocencia en el trabajo del artista, y encuentra un vínculo directo entre inconsciencia e innovación.<sup>545</sup>

Jorge Latorre nos advierte también sobre cómo esta supuesta inintencionalidad ha servido, históricamente, para justificar todo tipo de lecturas alegóricas y semiológicas, algunas de ellas contrapuestas en los filmes.<sup>546</sup> Porque la falta de control total sobre los efectos de las decisiones no implica, ni falta de intenciones, ni de coherencia, ni, como nos ilustra Michelangelo Antonioni, aunque de entrada parezca lo contrario, de preparación. El cineasta italiano comparaba enfrentarse al rodaje de una película con prepararse para un encuentro de negocios, de amor o de amistad: “No se está preparado. Se aceptan tal como vienen, nos adaptamos poco a poco a su desarrollo, se explotan los imprevistos. Es lo mismo que siento cuando ruedo una película”. La solución, o la clave para enfrentarse a este escenario profesional, según el director italiano, tenía que ver con la solidez de los criterios y la sensibilidad del director: “El problema técnico, en la práctica, no existe. Si hay estilo, impregna la técnica. En cambio, si no hay estilo, no existe el problema”.<sup>547</sup> Luego sí se puede, y de hecho se debe –como es fácilmente deducible de las propias palabras de Antonioni-, estar preparado para enfrentarse a la labor creativa, consciente del componente de incertidumbre y de falta de control total sobre el proceso. De hecho, Jorge Latorre observa que suele resultar “muy artístico”<sup>548</sup> sorprenderse de la autonomía de la propia creación, establecer distancias con ella, sin que esto signifique que la voz del autor se diluya en el proceso creativo, que consiste esencialmente en un diálogo respetuoso con la propia obra. Sigue el autor citando: “con la facilidad y lucidez que le caracteriza, Ernst H. Gombrich supo desentrañar las claves de este proceso: A tocar música se aprende tocando; y el pintor se expresa pintando o el buen actor se emociona actuando. No es el poema un síntoma externo del dolor o la alegría vividos por su autor, que hacen que éste se muestre apasionado –como opinaban los románticos-, sino el poema experimentado apasionadamente el que provoca esos

---

<sup>545</sup> El autor ejemplifica esta apreciación con las aportaciones de músicos como Emmanuel Chabrier o Gabriel Fauré. Jankélévitch, op. cit., p. 138.

<sup>546</sup> Latorre, op. cit. p. 39.

<sup>547</sup> Antonioni, op. cit., p. 192-195.

<sup>548</sup> El entrecorillado es nuestro.



sentimientos en el poeta, independientemente de que éste viva las experiencias que simboliza”.<sup>549</sup> Nicholas Cook propone, y viene a demostrar parcialmente, que el romanticismo fue categórico y eficaz a la hora de otorgar, en el imaginario colectivo, determinadas personalidades a los grandes compositores, en función de ese tipo de vivencias que el público experimentaba al escuchar sus obras. Las imágenes plásticas creadas alrededor de Beethoven o Mozart construían el mito del compositor arrebatado, genial, en cuyos métodos de composición, el ensayo y error, la corrección, los trucos profesionales, etc., no parecían tener cabida. Este mito del creador imbuido por el carácter que sus obras despiertan en los demás posteriormente, se ha instaurado en nuestra cultura desde entonces, consiguiendo, además de alimentar esos modelos mitológicos, desviar la atención sobre los procesos de creación reales. El popular cantante y compositor español Joaquín Sabina considera que, si bien la canción es un formato musical que provoca un efecto mágico, ello no implica que esté elaborado por magos.<sup>550</sup>

Un mago, precisamente, protagoniza un pequeño misterio alrededor del primer largometraje de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*. Los títulos de crédito iniciales consisten en una serie de dibujos infantiles sobre cada uno de los cuales se va impresionando, como es habitual, el nombre de los jefes de equipo de la producción, principales responsables creativos del film desde sus diferentes especialidades. Los dibujos, posiblemente inducidos temáticamente por el propio Erice, representan elementos clave y significativos en la historia que presentan: el apicultor, el río, las dos niñas, el reloj, el pozo, el tren, el gato, las setas, la pantalla de cine, la mujer que escribe una carta... Elementos todos que apelan a esas *imágenes primordiales* de las que parte toda la concepción del film. Así sucede para todos los dibujos excepto uno. Se trata de un dibujo que parece representar a un hombre tocado con chistera y capa, que recuerda notablemente un arquetipo icónico de la figura del mago. Pero no se corresponde con la presencia de ningún personaje del filme. No hay magos en él. Tampoco ningún personaje caracterizado a través del vestuario de esta manera. El cartón de créditos en cuestión es el del músico del film, Luis de Pablo. ¿Significa esto

---

<sup>549</sup> Latorre, op. cit., p. 39.

<sup>550</sup> En Conferencia Inaugural Cursos de Verano Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). Baeza. Sede Antonio Machado. Baeza, 19 de agosto de 2013.

algo? El cartón correspondiente a la dirección de Víctor Erice corresponde al dibujo del reloj ¿Supone algo esa elección? Parece fácil pensar que sí, que es el director el que orquestrará el tiempo –los tiempos que, como ya hemos desgranado, son al menos dos diferentes en esta película de aliento mítico en su narración-. ¿Qué nos dice el arranque del film sobre la música? Quizá no quiera decir nada. Es un misterio. José Luis Castrillón, en el prólogo de su obra sobre el cine de Víctor Erice,<sup>551</sup> afirma que el autor no es consciente de los resultados de su obra. Considera que, en la obra del director vasco, el arte opera, no como espacio de afirmación, sino de interrogación, circunstancia que es además fácilmente identificable, tanto en la ficción a través de las actitudes de personajes como Ana o Estrella, como en el documental, a través de, por ejemplo, el desafío de Antonio López frente al membrillero. Erice se ha declarado en diferentes ocasiones como un espectador imposible de sus propias películas. Películas, por tanto, que son siempre una búsqueda de una verdad, de un misterio, o de una forma de mirar, de preguntar, y de decir, que suele llegar más allá de lo que el propio cineasta tiene en su mente. Esta manera de relacionarse con su propio trabajo que el cineasta despliega es de trascendental importancia en nuestro estudio para comprender y poder sistematizar sus estrategias y métodos de trabajo, y a partir de ahí, poder situar y describir el papel de los elementos musicales en los procesos y sus resultados.

---

<sup>551</sup> Castrillón y Martín Jiménez, op. cit., p. 10.

### 3.3. Problematización del aparato fílmico

Para un cineasta que entiende su profesión como una forma de destino, como un puente entre sí mismo y la realidad y el prójimo, y cuyo cine se caracteriza, según la unanimidad de expertos y estudiosos, por plantear un cierto grado de reflexividad, no es sorprendente que aparezcan en su obra, momentos de cuestionamiento, de reflexión, de experimentación, sobre el propio aparato fílmico. Ya hemos contemplado y comentado los experimentos del director alrededor de la mirada que el cine permite, en contraste con la mirada propia de la pintura, sus exploraciones de los límites del cuadro frente al encuadre, de la captura del tiempo y la luz..., fundamentalmente alrededor del trabajo de Antonio López, y también a tenor de algunas de sus ideas para su proyecto frustrado sobre *Las meninas*. Los últimos años de su carrera, en parte debido al gran cambio tecnológico, y de condiciones y volumen de producción que han sufrido los proyectos en los que ha trabajado, han sido para Víctor Erice un escenario propicio para la experimentación, que en buena parte de los casos ha venido impuesta, o propuesta, desde el encargo externo. Los formatos narrativos –como las vídeo cartas cruzadas con Abbas Kiarostami-, en cuanto a dimensión del filme –*Alumbramiento*-, los pies forzados temáticos –*Cristales rotos*-, etc., han sido circunstancias en las que la reflexión sobre el aparato fílmico venía, de manera más o menos implícita, en la propuesta. Sin embargo, este carácter experimental, como ya hemos reseñado, no es nuevo en la trayectoria de Erice, sino más bien todo lo contrario, es decir, una constante.

“Víctor Erice convierte la creación cinematográfica, en este caso de apariencia documental, en un terreno abierto a la reflexión autoconsciente”. En esta reflexión del profesor Angel Quintana al hilo de *El sol del membrillo*, comienza a apuntarse de manera cada vez más clara ciertas direcciones hacia las que el pensamiento de Erice sobre su arte y su oficio va dirigiendo, en función de sus ideas y experiencias, las metodologías de creación cinematográfica. Continúa Quintana su reflexión hablando de cómo “la cámara desvela su auténtico papel como elemento reproductor”, papel que pasaría, siguiendo a este autor, por superar el afán representativo, heredado de la pintura primero y de la fotografía después, por convertir la obra -fílmica en este caso,

en contraste con la pictórica de Antonio López- en el doble del mundo.<sup>552</sup> En efecto, Víctor Erice no cesa de cuestionar, a lo largo de su carrera, la misteriosa naturaleza del cinematógrafo. En ocasiones lo hace introduciendo sus ideas en la diégesis de una ficción de manera más o menos veladamente poética, como es evidente en *El espíritu de la colmena*, *El sur*, *La Morte Rouge* o en *Ana, tres minutos*, y en otras ocasiones directamente a través de experimentos filmicos. Estas experimentaciones al respecto son más evidentes en obras como *Cristales rotos*, *Apuntes (1990-2003)* o *El sol del membrillo*. Tomaremos como casos, *El espíritu de la colmena* para ilustrar el primer grupo, y *El sol del membrillo* para hacer lo propio respecto al segundo.

*El espíritu de la colmena*, que arranca con la impresión de su título sobre la pantalla de cine dibujada por las niñas protagonistas expresamente para los títulos de crédito, se construye sobre una serie de mitos –como ya hemos analizado- que tienden, en el film, a ser absorbidos por una máquina superior que todo lo puede transformar en un haz luminoso cuya proyección da paso de la realidad a la fantasía, de la vida a la muerte: el cine. Julio Pérez Perucha señala que este film es un texto que nos invita a reflexionar sobre la propia naturaleza del cine, y sobre la naturaleza hermenéutica de la recepción como espectadores.<sup>553</sup> A un primer nivel, estamos de acuerdo con esta apreciación, pero consideramos que la reflexión va mucho más allá. Más allá, como decíamos, de los hallazgos de puesta en escena y las simbologías alrededor de esta idea. El rayo de luz lunar de la escena final en el que se baña Ana tras su viaje es el haz de un proyector con el que, siguiendo a Jorge Latorre, Víctor Erice ha salvado a Ana devolviéndole la vida con un milagro cinematográfico.<sup>554</sup> Ese milagro es la aparición, física, del monstruo de Frankenstein a la orilla del río para encontrarse con Ana. Y es en este punto concreto donde, además, podemos entrar en la reflexión directa, incluso en la polémica, entre los creadores, sobre la capacidad de operación del cine en la realidad. Al parecer, en este punto se dio el principal desacuerdo profundo entre los dos guionistas del film, Víctor Erice y Ángel Fernández Santos.<sup>555</sup> Erice proponía la aparición del monstruo, y Fernández Santos se negaba fuertemente. Las objeciones de este se sustentaban en que la aparición de un actor

---

<sup>552</sup> Quintana, op. cit., p. 224.

<sup>553</sup> Pérez Perucha, op. cit., p. 47.

<sup>554</sup> Latorre, op. cit., p. 162.

<sup>555</sup> Relatado por Ángel Fernández Santos en *Huellas de un espíritu*, cit.

caracterizado de Frankenstein era una operación de enmascaramiento de la ficción que ya porta una máscara de por sí, lo cual habría de generar una disfunción del aparato fílmico en marcha, un error del sistema hasta entonces implementado por el film. Erice insistía en la conveniencia, que luego se tornó en necesidad, de que la catarsis de Ana viniera posibilitada, precisamente, por la propia película, y por su experiencia de descubrimiento.

No deja de ser interesante una última observación de Fernández Santos al respecto. Según este, la única manera en que la escena funcionaría, siguiendo la idea de Erice, sería consiguiendo que el actor que encarnara al monstruo, fuese Boris Karloff, el mismo que interpretara, más de cuarenta años atrás, al monstruo en cuestión en el film de Whale.<sup>556</sup> Es interesante, porque sitúa muy claramente el lugar desde el que el cine tiene la capacidad de hacer estallar la catarsis desde el punto de vista de Fernández Santos. La polémica entre los dos guionistas nos permite asistir a una auténtica discusión sobre la naturaleza y, sobre todo, el poder, del cine como aparato autoconsciente, para operar sobre la realidad de forma selectiva y efectiva. La palabra clave en esta última reflexión es “autoconsciente”. Erice, quien finalmente impone su criterio sobre la discusión, parte también de ahí, de que *El espíritu de la colmena* es un film hecho desde y sobre la irradiación del poder de influencia del cine, sobre una niña que descubre la realidad de la vida y la muerte a través de una película. La película y sus elementos han de ser, por tanto, los protagonistas que cuenten y hagan efectiva –esta vez en el espectador del film de Erice- la experiencia.

La segunda película que proponemos analizar bajo la óptica de este epígrafe es *El sol del membrillo*, como representante de aquellos filmes dentro de los cuales el experimento fílmico de Erice sobre la naturaleza del aparato fílmico, es explícito. En los momentos finales de este filme, cuando el pintor Antonio López, después de entrar en crisis en su intento de capturar la realidad del tiempo de la vida del membrillero, se sumerge en un sueño, la película pasa a desvelar las razones radicales que motivaron en el pintor su deseo de estar junto al árbol, y que se revelan como un intento de recuperación del tiempo perdido de la infancia. Esa revelación, la forma de hacerla manifestarse en el filme, permite también, y simultáneamente, que el cine muestre su

---

<sup>556</sup> *Ibíd.*

rostro escondido, ese “auténtico papel como elemento reproductor” que anunciaba Angel Quintana. En ese trance, la película sitúa el aparato fílmico como protagonista fáctico de la enunciación del sueño del pintor, postulando la idea de cómo la reproducción de lo real puede conducir hacia lo invisible, construyendo un mecanismo de representación en el que, detrás de los fenómenos naturales, se descubren habitando los sueños, y donde la realidad aparece como un caleidoscopio lleno de misterios dentro del cual, tras la imagen “realista” heredada de los hermanos Lumière, el cineasta puede siempre hacer surgir el espectro de algo cercano a la magia de George Méliès.<sup>557</sup>

*El sol del membrillo* es un film que surge de una manera mucho más intuitiva que, por ejemplo, *El espíritu de la colmena*. Es un filme donde el aparato fílmico va descubriendo su lugar a medida que transcurren los días, intentando capturar algo que sucede alrededor de un pintor, quien intenta a su vez, en su praxis pictórica, atrapar algo más. Carmen Arocena considera que esta película es “una reflexión sobre el lenguaje del cine y un rechazo al espectáculo en el cine”.<sup>558</sup> Sabemos que Erice había reflexionado mucho, a la hora de empezar esta película sin guión previo, sobre las capacidades del cine –frente a la pintura- para capturar la luz, para inmortalizar el instante. Le sabemos seducido por el fantástico intento de López de encerrar en su pintura lo contrario, el paso del tiempo. Del tiempo de la vida, del membrillero en este caso. La película traza sus modos paralelos y armónicos con los intentos de López. El paso de las estaciones, sus reflexiones sobre el entorno urbano, etc... Pero cuando la experiencia en el lienzo de López se agota, a Erice le parece que la suya tras la cámara aún tiene cosas que proponer. Y ahí hace girar el estilo del film. Como si tuviera muy presente la máxima de Bresson: “asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio”,<sup>559</sup> en ese momento, el cine se torna autoconsciente, descubre, o redescubre qué ha estado haciendo y buscando en esa casa, en ese patio, durante tantos días. Y asume –autoconsciencia- su responsabilidad. Erice desafora, muestra el entramado, filma la cámara filmando, convierte el día en noche, la luz del sol del título en la de los aparatos de iluminación del rodaje, y el

---

<sup>557</sup> Siguiendo la idea establecida en Quintana, op. cit., p.279.

<sup>558</sup> Arocena, op. cit., p. 323.

<sup>559</sup> *Ibíd*, p. 290.

documental en ficción. “El plano, como se sabe, es la consciencia del cine”<sup>560</sup> ha recordado en alguna ocasión Erice, muy en la línea de la idea *godardiana* de generar imágenes que tienen en sí mismas la capacidad de pensar, precisamente porque hay en la construcción de las mismas una forma que piensa.<sup>561</sup> En ese punto, introduce la música extradiegética, hace actuar a los personajes, inserta la voz en *off*, evidencia la escritura, la narración fílmica, su construcción, y va, con toda la artillería fílmica, a por el objetivo que siempre estuvo desde el principio en su horizonte, el sueño del pintor. Erice evidencia el aparato porque es de lo que se trata. La pintura ha sido el vehículo, el elemento de contraste, para finalmente configurar, como se ha dicho, su película menos pictórica –por más marcadamente fílmica-, justamente, sobre un cuadro y un pintor. Finalmente encuentra, en su reflexión en voz alta, ciertas respuestas, a los retos sobre la naturaleza del cine que empujaron el proyecto desde su primera concepción.

---

<sup>560</sup> Arocena, op. cit., p. 318.

<sup>561</sup> Aidelman y de Lucas (eds.), op. cit., pp. 369-70.

### 3.4. El azar como componente metodológico de la praxis fílmica

*El azar hay que ganárselo.*

*Krzysztof Kieslowski*

Como hemos desarrollado en el epígrafe anterior, aplicándolo al arte cinematográfico en primera instancia, y al cine de Víctor Erice en segundo lugar, a lo largo del siglo XX, el arte se ha caracterizado por una voluntad explícita de autorreflexión sobre su propia materialidad, hasta el punto de llegar a poner en crisis la función del demiurgo y el lugar que la imaginación ocupa en el proceso creativo. Esta ruptura es debida, en parte, al papel que han empezado a jugar los elementos incontrolables de la obra artística, especialmente a partir de determinado momento si nos referimos a la historia del cine. En su conocido texto titulado *Funciones de la alea*,<sup>562</sup> Noël Burch parte de esta idea y establece que los objetos provenientes del exterior, los instrumentos que no han sido diseñados por el propio artista, pueden llegar a establecer un diálogo con el espacio de creatividad reconvirtiendo su significación y llegando a transformarla. A lo largo de la historia, la industria comercial del cine ha luchado denodadamente contra esta circunstancia, consagrando todos los estándares de producción cinematográfica a la consecución del máximo control sobre la obra y su máximo parecido al modelo deseado y previamente prefigurado. Sin embargo, la irrupción hacia 1960 de los cines de la modernidad, especialmente en la ficción europea, vino a poner en tela de juicio, tanto los procesos y métodos de trabajo, como la manera de entender el cine en sí mismo en función de la tolerancia a lo azaroso y lo imprevisto como parte del proceso de creación y producción. Como sabemos, la figura de Víctor Erice se encuadra absolutamente dentro de esta eclosión y desarrollo de la modernidad en la historia del cine.

---

<sup>562</sup> Burch, op. cit., pp 111-127.



Ya hemos estudiado, ampliamente, en el presente capítulo, la contrastada capacidad de Víctor Erice para adaptarse a las vicisitudes, limitaciones, y cambios que, en general, debidos a múltiples circunstancias, acontecen durante los procesos de producción de las obras fílmicas. Dentro de esta actitud abierta, flexible, constructiva, la asunción de que el azar tiene un determinado grado de peso en el éxito o no de las decisiones que se toman se torna en las coordenadas de nuestro estudio de caso como una condición esencial para afrontar la labor del cineasta. Afirmaba Jean Renoir que el autor de cine es, justamente, la persona que se encuentra un entierro imprevisto; se encuentra con que el muerto, en vez de estar en el ataúd, se pone a bailar, que la familia, en vez de llorar, se pone a correr en todos los sentidos; él, con sus camaradas, debe captar esto y, a continuación, en la sala de montaje, debe hacer una obra de arte.<sup>563</sup> Latorre nos recuerda que, tanto Edwin Panofsky como Walter Benjamín, estudiaron muy pronto que la arquitectura y el cine comparten un mismo planteamiento de trabajo en equipo, y una común cualidad táctil que los vincula estrechamente con la realidad social, aspectos estos que les sitúa entre los lenguajes visuales más vivos e influyentes. Ambos autores llegan a la conclusión de que esta vinculación social del medio da al azar un enorme protagonismo en el proceso de elaboración de una película.<sup>564</sup> Angel Quintana considera que el azar es uno de los aspectos esenciales de la imagen cinematográfica, ya que esta -y así debe plantearse creativamente el problema el cineasta- se construye sobre un haz de relaciones con un mundo cuya lógica se encuentra gobernada por el azar, y que funciona de forma completamente opuesta al destino prefigurado por las ficciones y las obras artísticas. El cine permite atrapar algunos fenómenos aleatorios del mundo físico. Cuando estos fenómenos se inscriben en el interior de la imagen, pueden ser capaces de poner en crisis su propio proceso de construcción.<sup>565</sup> Este estado de las cosas redobla la urgencia de su replanteamiento metodológico en una era tecnológicamente tan desarrollada en el terreno de la imagen y el sonido como la actual. Hoy en día, la capacidad de los sistemas informáticos de generación de imágenes y sonidos virtuales, ya sean completamente autónomos o modificando las imágenes y sonidos registrados con

---

<sup>563</sup> Citado en Rossellini, R. *El Cine revelado*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 152-153. Entrevista con André Bazin y Jean Renoir en *France-Observateur*, nº 442, 23 de octubre de 1958.

<sup>564</sup> Latorre, op. cit., p. 38.

<sup>565</sup> Quintana, op. cit., p. 209.

referentes de la realidad, no dejan espacio -y aquí retomamos el razonamiento de Angel Quintana- para una visión epifánica del mundo, ya que estas imágenes y sonidos han sido diseñados desde la pura imaginación, sin que se apunte ningún indicio que certifique que los fenómenos visibles puedan actuar como verdad del mundo. Es la vuelta del demiurgo. En este escenario, considera Quintana que la búsqueda del azar se ha convertido en un elemento fundamental para la consecución de una imagen capaz de recuperar el valor del cinematógrafo, y que la apertura del cine hacia lo aleatorio puede considerarse como una forma de resistencia frente a los universos cerrados de la imagen, que niegan toda posibilidad de exploración epistemológica de la realidad.<sup>566</sup> Vemos como, desde un lugar bien distinto, el reclamo de ese cine de resistencia -que se plantea desde lo conceptual pero también muy marcadamente desde lo metodológico- nos retrotrae a los discursos que Erice esgrimía ya en sus tiempos de crítico en los años sesenta, y que luego trataría de implementar, a la par que desarrollaba su propuesta expresiva, a lo largo de su filmografía.

A todo este planteamiento desde la perspectiva autoral hay que añadirle, de manera especial en este enfoque, la permanente necesidad de tomar en cuenta en el análisis la colectividad en la elaboración de la obra cinematográfica. El factor aleatorio se multiplica inevitablemente por todos los colaboradores y responsables de los diferentes equipos de producción a lo largo del proceso creativo. La necesaria colaboración, y el manejo fáctico, físico, de los elementos que constituyen la obra, por parte de tan elevado número de colaboradores, implican, necesariamente, desde la perspectiva de la autoría, un aún mayor componente aleatorio que, además, opera multidisciplinariamente, y a lo largo de un extenso -todo el de la producción- periodo de tiempo.

Los ejemplos en los que podemos encontrar la evidente influencia del azar en el trabajo de Víctor Erice son incontables. Lo azaroso, más que el azar en sí, marcó el rodaje de *El sur*, con su abrupta suspensión por parte de Elías Querejeta. Dentro de esta película, ya hemos comentado, por ejemplo, la imprevista circunstancia climática que obligó a rodarse en interiores la escena del baile entre padre e hija, y que acabó operando como espoleta creativa para que Erice llevara a cabo uno de los momentos

---

<sup>566</sup> *Ibíd.*

cumbres de su carrera. O el acercamiento de cámara, en *Flor en sombra*, la película dentro de la película, relatado por el operador Alfredo Mayo unas páginas más arriba. Una de las escenas más aclamadas por la crítica y los especialistas en *El espíritu de la colmena* es aquella en la que, cuando Fernando procede a acostarse, ya de amanecida, tras una noche en blanco en su despacho, su mujer, Teresa, finge estar dormida, y no vuelve la mirada hacia él durante todo el tiempo que este invierte en llegar a la habitación, desvestirse y acostarse. Erice rueda toda la escena en un solo primer plano de la mujer, con el sonido y las sombras de las acciones de Fernando operando sobre ella. La escena es impactante. Explica toda una relación matrimonial, todo un pasado, presente, e incluso quizá futuro, al incluir el lejano sonido del pitido del tren. Erice ha explicado tiempo después que el motivo de esta brillante decisión de puesta en escena no fue otro que un desafortunado error en el plan de rodaje, por el que, Fernando Fernán Gómez, que compaginaba los rodajes de dos películas en aquellos días de 1972, había tenido que ausentarse para atender el otro compromiso laboral. El ayudante de dirección, José Luis Ruiz Marcos –a la sazón, posible “culpable” del error de planificación-, hizo de doble del actor proyectando su sombra y haciendo las acciones correspondientes.<sup>567</sup> Los ejemplos son muchos, incluso sin movernos de la misma película. El padre de Luis Cuadrado, director de fotografía del film, era maestro vidriero y se ofreció para construir los ventanales en forma de celdas de colmena. Hoy ese hallazgo escenográfico forma parte de la historia del cine. El poema de Rosalía de Castro que recita una de las niñas en la escuela parece denotar abiertamente el sentir de una generación en la posguerra española, el estado moral y emocional en el que se encuadra el film, la condena de la vida dentro de la colmena.<sup>568</sup> Resulta que, cuando

---

<sup>567</sup> Latorre, op. cit., p. 317.

<sup>568</sup> Poema número XIII, perteneciente a la obra *Follas Novas* de Rosalía de Castro. Aquí reproducimos la transcripción literal que aparece en el filme:

“Ya ni rencor ni desprecio,  
Ya ni temor de mudanza,  
Tan sólo sed..., una sed  
De un no sé qué que me mata.  
Ríos de vida, ¿do vais?  
¡Aire!, que el aire me falta.  
¿Qué ves en el fondo oscuro?  
¿Qué ves que tiembles y callas?  
¡No veo! Miro cual mira  
Un ciego el sol cara a cara.

Erice y sus colaboradores estaban localizando en las antiguas escuelas de Hoyuelos, el libro escolar donde se encuentra el poema estaba allí abandonado. Erice lo encontró fortuitamente, y lo incorporó al guión del film. Y no solo eso. Tras su lectura, hace que la niña dirija su mirada a cámara. La escena, provocada por una casualidad del azar, resulta doblemente significativa en el film, con esta decisión añadida de puesta en escena por parte del director. Porque la clave de la manera de hacer de Erice, y de los cineastas que asumen este papel del azar en su profesión, está en aplicar, al azar, el criterio. Es decir, justamente, en la línea del ejemplo que acabamos de relatar con el poema de Rosalía, preguntarse qué aporta el giro operado por la suerte en nuestros planes, y hasta dónde podemos llevar la nueva circunstancia. Qué puertas abre a nuestras ideas y a nuestro proceso de creación. Erice se ha manifestado explícitamente consciente de esta necesidad: “Considero que el azar es algo esencial, pero sólo creo que actúa positivamente cuando se sabe discernir lo que es útil para la película y aquello que no lo es”.<sup>569</sup> De hecho, Erice ha utilizado este argumento, en homenaje a Roberto Rossellini y Orson Welles, para definir que el buen director es aquel que domina los accidentes y los sabe integrar en el rodaje. Y no solo de una manera más técnica o referida a los procesos, como hemos venido detallando hasta ahora, sino también en el terreno de la experiencia fílmica que más le puede llegar a interesar: “Ahí –en la experiencia fundadora- hay una intervención del azar” observaba el director en conversación con Manuel Asín.<sup>570</sup> Porque, en esa concepción del cine como búsqueda, como pregunta más que como afirmación, en la que hemos encuadrado la figura y la obra de Erice, hay una fundacional relación con lo desconocido, con el misterio de la creación y de las relaciones entre realidad y fantasía, entendiendo que, de este lado de la fantasía, quedarían el propio cine, el sueño, el mito, etc. Robert Bresson, cineasta muy observado por Erice, afirmaba en 1969: “He llegado a comprender que hacía falta trabajar con alguna cosa hacia lo desconocido, algo que escapa por momentos, que es un poco el azar, pero hacía falta tener conciencia de ese azar. Quiero decir, no sus efectos por alguna cosa que se os escapa, sino al contrario, comprender lo que es esa cosa que se os escapa, saberlo de antemano y trabajar con

---

¡Yo voy a caer en donde  
Nunca el que cae se levanta!”

<sup>569</sup> Pérez Perucha, op. cit., p. 455.

<sup>570</sup> *Conversación con Manuel Asín*, cit.

ello”.<sup>571</sup> Concreta Latorre que, “como ocurre también con las demás artes, el azar es fundamental en el cine, pero requiere el permiso del cineasta o, al menos, de su visto bueno”.<sup>572</sup>

En ese papel del azar, en la concepción fundamental de la experiencia cinematográfica, es necesario referirse, y más aún para aproximarse a la figura y el pensamiento de Víctor Erice, a los propios orígenes del cine donde, desde los hermanos Lumière, el azar ya decantaba, desde el rodaje de la primera película oficial de la historia del cine, cuál sería la toma buena que pasaría a conformar la película en sí misma.<sup>573</sup> El azar, según la leyenda oficial, también proporciona a Geórges Méliès la idea fundacional de los trucajes sobre los que construiría las bases del cine fantástico.<sup>574</sup> Para Víctor Erice, ese tipo de imágenes enfrentadas a lo aleatorio, confrontadas al riesgo de la realidad, y a la vez robadas de ella, tienen que ver profundamente con su idea de las “imágenes primordiales”, que son las que, periódicamente, ha tratado de encontrar durante toda su carrera. Como le sucedía a Antonioni, para Erice la observación de la realidad sólo es posible poéticamente. El propio Antonioni llega a establecer de qué manera integrar, metodológicamente, el azar en su práctica profesional: “He de mirar a través de la cámara para ver si lo que he escrito en la cámara vale o no. (...) A menudo un actor que se recorta contra una pared o un paisaje, o que se ve a través de una ventana es mucho más elocuente que la frase que se le ha asignado. (...) lo llaman improvisación, pero no lo es; es sencillamente hacer una película. Todo el trabajo realizado antes son apuntes”. Sentencia el director italiano: “Confío mucho en la casualidad”.<sup>575</sup> Este tipo de mentalidad, cuando se

---

<sup>571</sup> Perlado, José Julio. “La gran dificultad es conseguir que la obra hecha sea una” (Entrevista inédita a Robert Bresson, realizada en París en 1969). *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, nº 22, 2002.

<sup>572</sup> Latorre, op. cit., p. 39.

<sup>573</sup> El propio Víctor Erice ha relatado en numerosas ocasiones los descubrimientos de las diferentes tomas de *Salida de los obreros de la fábrica Lumière (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Louis Lumière, 1895)*, y los análisis al respecto de los posibles motivos de la repetición de las tomas por parte de los autores. En el seminario *Ficción y Documental*, cit.

<sup>574</sup> La conocida leyenda en cuestión narra, aproximadamente, que la cámara de Méliès se atascó mientras filmaba un plano general ante la Ópera de París, y al visionar posteriormente la película en continuidad, al producirse un salto entre el momento del atasco y su reanudación, el efecto en pantalla era de sustitución “mágica” de un coche de caballos por uno fúnebre en el mismo punto de la plaza. En Cousins, Mark. *Historia del Cine*. Blume, Barcelona, 2005, p.27.

<sup>575</sup> Antonioni, op. cit., p. 214.

integra metodológicamente de esta forma, comporta una serie de riesgos. Una manera de acentuar, más que la cantidad, el nivel de riesgo es, como ya hemos señalado, a través de la operación con la música. Manuel Gertrúdx toma conciencia de ello, y sitúa esta condición en el nivel de transformación de las ideas previas.<sup>576</sup> Este efecto es explicable desde la perspectiva de que, como afirma el propio Víctor Erice: “El cine es ontológicamente una forma de arte realista, porque la realidad se impone, y uno debe adaptarse a ella, someterse constantemente a sus exigencias”.<sup>577</sup> Frente a esta premisa, el azar puede cambiar esa realidad pero, lo que el cineasta que busca inyectar una mirada poética sobre esa realidad necesita son instrumentos para salir de ella –de la realidad–, y construir lo poético desde la abstracción, en un diálogo que se configure a través de la propia puesta en escena del film. Ahí es donde el poder de la música se manifiesta plenamente en este sentido.

A esta situación de aleatoriedad, de riesgo, o de pequeño imperio del azar en la construcción fílmica, hemos de sumar en nuestro enfoque el habitual y manifiesto desconocimiento de los cineastas, no ya de las técnicas musicales, de ejecución y composición, sino de las lógicas creativas con las que los músicos trabajan. Así, un cineasta como Wim Wenders, un artista en absoluto desconocedor o alejado de la música, en especial de las músicas populares contemporáneas, como el rock, se manifestaba de la siguiente manera sobre el proceso de grabación de la música extradiegética, por parte del guitarrista Ry Cooder, para su film *Paris-Texas*.<sup>578</sup> “Era extraño, era como si estuviera rodando de nuevo el guión y su guitarra estuviera de alguna forma relacionada con nuestra cámara”.<sup>579</sup> Estamos en lo que ya hemos denominado, con Russell Lack, el terreno del “instinto aleatorio del cine”.<sup>580</sup> Víctor Erice también confía en ese instinto, y en los “sonidos encontrados” de la música, que él configura en significados, tal como utiliza objetos simples para transmitir presencia y ausencia, o el paso del tiempo. Por ejemplo, en *El Sur*, “en la escena de la Primera Comunión, cuando Estrella va a al encuentro de su padre, que se encuentra al fondo de la iglesia, se oye una música que grabé en un convento, a una monja anciana, que la

---

<sup>576</sup> Gertrudix, op. cit., p. 166.

<sup>577</sup> En Latorre, op. cit., p. 38.

<sup>578</sup> *Paris, Texas* (W. Wenders, 1984).

<sup>579</sup> Lack, op. cit., p. 295.

<sup>580</sup> *Ibíd.*, p. 288.

interpretaba en su armonio. Nunca he sabido su título, es un misterio. Y estoy tratando de averiguarlo”.<sup>581</sup> Erice opera así sobre las músicas de la misma manera que lo hace sobre determinadas imágenes que encuentra -o sobre un poemario de Rosalía de Castro encontrado en un viejo edificio-, porque, en el fondo, y hemos de recordarlo, ambos -música e imágenes- son los elementos puramente fílmicos de los que se vale en su creación.

Citábamos en epígrafes anteriores, al director y director de fotografía australiano Christopher Doyle, cuando afirmaba que todas las artes aspiran a ser música. La cita prosigue, y en ella añade el cineasta: “Y todas las músicas aspiran a ser jazz”.<sup>582</sup> No entraremos a discutir esta afirmación. Lo que nos parece estimulante y significativo al respecto es que, lo que incorpora esta segunda aseveración a la primera, es precisamente el componente del azar. El jazz se caracteriza y se diferencia de todos los demás estilos musicales por la constante tensión entre las leyes armónicas y la improvisación de los músicos en cada interpretación. No hay dos iguales. No hay manera de saber qué notas y con qué efectos se avecinan en cada nuevo tema. Se parte de unas bases y se reconoce el lenguaje, pero constantemente es puesto a prueba, llevado a sus límites o no, mezclado con cualquier influencia o estado de ánimo, y todo ello materializado, en conjunto, por diferentes músicos. Noel Burch, al describir las funciones del alea, afirma que “la aproximación más radical al alea (aleatorio) la hacen los músicos que abandonan alegre y lúcidamente una parte del control de la obra”.<sup>583</sup> Estamos ante una suerte de paradigma similar al de la perspectiva metodológica que hemos introducido en este punto, a través del componente del azar en la praxis fílmica.

Hemos establecido que esta visión metodológica implica un incremento exponencial de los riesgos en la praxis. Correspondientemente, también posibilita la multiplicación del nivel de eficacia en la búsqueda expresiva del autor. Es cierto, como señala algún autor, que, si el azar figura como intruso en el mundo de la música, está, sin embargo, completamente extendido en el del cine. En la coherencia de criterio, la pericia, y la capacidad de aprendizaje y reelaboración de los cineastas, está la clave de

---

<sup>581</sup> Ehrlich y Martínez, op. cit., p. 12.

<sup>582</sup> En la *Master Class*. La Casa Encendida, Madrid, 2008.

<sup>583</sup> Burch, op. cit., p. 111.

cómo operará y afectará este factor. Jordi Balló escribe sobre uno de los momentos, en la obra de Erice, que ya hemos relatado y comentado en estas páginas, donde el azar opera, y el artista debe tomar decisiones rápidas. Nos referimos al episodio en el que, en la primera vídeo-carta que Erice graba para Abbas Kiarostami, titulada *El jardín del pintor*, aparece la lluvia, y dos gotas de agua corren por el dibujo de Aurora, una de las nietas de Antonio López. De repente, Carmen, otra de las nietas del pintor, comienza a cantar. La niña improvisa una cancioncilla, invocando el fin de la lluvia, para salvar sus dibujitos. Erice continúa grabando. Balló encuentra en ese pasaje “fragilidad, alegría y tristeza”. Cuando Abbas Kiarostami recibió la pieza, se refirió a ese momento fílmico como “un regalo del azar a un artista”.<sup>584</sup>

---

<sup>584</sup> Bergala y Balló, op. cit., pp, 74-85.



### 3.5. Documental, ficción y metodología

*El método que se utiliza para rodar una película,  
es siempre el verdadero tema.*

*Jacques Rivette*

Del somero análisis de los filmes de Víctor Erice, especialmente a partir de *El sol del membrillo* hasta la actualidad, es fácilmente deducible la idea de que, para el director, las fronteras entre ficción y documental, o bien no existen, o bien están para ser traspasadas, de forma continuada y natural, dentro de cada película, si la expresión lo requiere. El director lo ha explicitado de la siguiente manera: “No hay diferencia sustancial entre documental y ficción. La ficción está en la mirada del director. Cualquier cosa que encuadramos con una cámara pasa a estar impregnada de ficción, se convierte, en palabras de Jean Mitry, en una *realidad cinematográfica*”.<sup>585</sup> Krzysztof Kieslowski creía, tras haber experimentado largamente sobre el formato documental, que la ficción era un estilo más realista que aquel. Sobre esta cuestión de los límites y las diferencias entre cine documental y de ficción, Víctor Erice ha sido preguntado en multitud de ocasiones, e incluso convocado a rondas de conferencias sobre el tema. En 2005, dentro del ciclo *Duetos*, organizado por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), Víctor Erice, junto a José Luis Guerín, recibieron el encargo de elaborar una ponencia titulada *La frontera de los géneros*. El título se refería a la ficción y el documental como géneros sobre los que trazar esas fronteras. En esta conferencia, Erice afirma que hay un agotamiento de las formas convencionales - comerciales- del cine de ficción, y se pregunta de dónde puede aflorar un movimiento de una verdad nueva. Entiende que hay que buscar un plus de verdad dentro del momento actual del cine moderno, y considera que esa búsqueda debe llegar experimentando en el rodaje. El rodaje se convierte así en la fase fundamental de la

---

<sup>585</sup> En rueda de prensa de la SEMINCI, cit.

producción con esta necesidad del cine moderno. Estas reflexiones datan de 2005. Desde entonces, Erice ha experimentado, y mucho, como ya hemos relatado en buena parte, en todos los rodajes que ha abordado desde entonces. Ya hemos relatado algunos de esos experimentos que, desde esta perspectiva metodológica, presentan un cierto *crescendo* en cuanto a los riesgos en esa línea de experimentación, y alcanzan su cenit en la, hasta la fecha de escribir estas líneas, última de las películas de Erice, *Cristales rotos*, pieza dentro del largometraje colectivo *Centro histórico*, con el elaboradísimo trabajo de reconstrucción de los materiales documentales de los que partía el director que ya hemos relatado en estas páginas. “Concebí mi película a partir del hallazgo de la fábrica y la foto. Digamos que he partido del documental para darle la verdad de la ficción. Y en ese proceso lo que entra siempre en juego es la escritura en imágenes y sonidos. He inventado un dispositivo que resulta esencial, y que se cita en el primer subtítulo que acompaña al episodio: *Pruebas para una película en Portugal (...)* Todo lo que se dice en la película estaba escrito. Suponía una suerte de síntesis -única manera de poder controlar de antemano la duración- elaborada a base de monólogos. Los he redactado a partir de los testimonios de los trabajadores, respetando sus temas y sus expresiones, para luego ponerlos en manos de ellos mismos: como supervisores del guión, y, sobre todo, como intérpretes. En algunos casos el monólogo refleja lo más sustantivo de su experiencia personal; en otros, no”.<sup>586</sup> En la descripción de su propio proceso deja sentir con claridad el director cómo las barreras taxonómicas ya no operan en su visión sobre la naturaleza de los filmes, y ahora los términos de lo documental o lo ficcional son para él tipos de herramientas narrativas que poner a disposición de la mejor manera posible de plasmar cada película en función de sus propias características.

En diferentes ocasiones, especialmente en los últimos diez años, el director ha realizado el ejercicio de sintetizar en qué se resumen, para él, estas diferencias de procedimiento fáctico en la praxis fílmica. Las variables básicas a tener en cuenta serían:

---

<sup>586</sup>[http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/33834/Victor\\_Erice](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/33834/Victor_Erice). Consultado el 2 de enero de 2014.

- Presencia o no de actores no profesionales<sup>587</sup>
- Medida del predominio del montaje
- No necesidad de guión, pero siempre de escritura fílmica

Sobre esta última condición, capital en la visión del cineasta, Erice aporta el conocido caso de *Nanook, el esquimal*,<sup>588</sup> película de influjo fundamental sobre el director vasco. El ejemplo se refiere a la decisión de Flaherty de construir un iglú de dimensiones mayores a las de los que había encontrado en el mundo esquimal real, con el fin de poder situar su cámara a las distancias adecuadas desde la que poder transmitir su visión sobre los temas que la película estaba persiguiendo. Erice insiste en que lo que Flaherty está haciendo, sin importar cuanto estamos pisando terreno documental o de la ficción, es la operación común fundamental a todos los cines que a él le parecen apreciables, y esta es la voluntad de escritura fílmica.<sup>589</sup>

En la mencionada conferencia conjunta con José Luis Guerín en Barcelona, Víctor Erice propone hablar de la frontera entre ficción y documental a través de un criterio muy claro: los cuerpos, de los que, afirma, no pueden prescindir ni el documental ni la ficción. Comienza citando a Godard a través de Alain Bergala, cuando aquel habló del cine como “arte de la cosmética”. Se quiere referir Erice a los usos en la época dorada de Hollywood, los que configuraron el lenguaje estándar, los modos de producción industriales y el imaginario colectivo más global, en los que el cuerpo ideal de la estrella, criatura singular, perfecta, luminosa, carente de cualquier tipo de imperfección, le distinguía claramente del resto de cuerpos pertenecientes al mundo de la realidad. Tras la II Guerra Mundial –enmarca Erice en la citada conferencia-, el cine experimenta una reacción contra su propio pasado, y surge el cine moderno que se constituye reivindicando (tras el espectáculo de los desfiles fascistas y los cuerpos destrozados en los campos de concentración) la urgencia de inscribir en la superficie de la película cuerpos reales, a la vez que rechaza los cuerpos perfectos, ideales,

---

<sup>587</sup> Víctor Erice ha declarado con anterioridad a este film: “Mezclar actores no profesionales hace que los profesionales salgan de su armadura para adaptarse a la forma más natural de los otros” En *Víctor Erice. Paris-Madrid Allers-Retours*, cit.

<sup>588</sup> *Nanook of the north* (Robert J. Flaherty, 1922).

<sup>589</sup> Seminario *Documental y Ficción*, cit.

gloriosos.<sup>590</sup> Por tanto, establece aquí Erice la necesidad de cuerpos reales como germen del cine moderno. Cuerpos de ordinaria singularidad, a través de los cuales –y esta es la brecha por la que el cineasta quiere llegar al tema- el aspecto documental irrumpe en la ficción. Esto comienza, como tendencia, con el neorrealismo, cuando De Sica, para interpretar al obrero en paro de *Ladrón de bicicletas*, busca un verdadero obrero en paro. El ejemplo es paradigmático para la argumentación de Erice, ya que, según el director, un estudio de Hollywood le había propuesto a De Sica a Cary Grant como protagonista del filme. Buscando reflejar la realidad de un tiempo de crisis, la idea de la ruptura de esta barrera entre cine de ficción y documental a través de los cuerpos reales reemplazando a los ideales, Erice evoca lo que Bazin había denominado “cine de la crueldad”,<sup>591</sup> en el que el rodaje se convertía en un dispositivo de captura, más allá de la literatura del guión y de la calidad de interpretación de los actores. Un dispositivo en busca de una dimensión casi secreta de la interpretación. Siguiendo la evolución de los métodos de Erice hasta aquí expuestos en este trabajo, podemos deducir con facilidad que él mismo ha intentado desplegar este dispositivo insistentemente a lo largo de toda su filmografía. El punto de ignición del que provendría este modo de filmar se puede localizar claramente, dentro de toda la carrera fílmica del director, en la decisión de rodar de manera diferente, en clave documental, la secuencia del cine en la que Ana ve la película *Frankenstein* en *El espíritu de la colmena*. Sobre esa captura declara Erice: “Diría que son momentos- no las imágenes, porque bellas imágenes pueden ser creadas artificialmente-, instantes de vida en los que uno experimenta que él o ella ha capturado algo que tiene una enorme intensidad existencial, algo en su estado puro”.<sup>592</sup> Y añade desde un lugar entre la modestia y la inconsciencia, como ya hemos reseñado en estas páginas, que ese logro nada tiene que ver con su habilidad o su talento como director. Aparte de la falsa modestia y del ya comentado grado de azar e inconsciencia que siempre opera en este tipo de procesos, el cambio en el diseño metodológico es evidente en ese punto concreto del rodaje, y podemos ahora leerlo, en este punto de nuestro estudio, en

---

<sup>590</sup> *La frontera de los géneros: duetos*. Conferencia junto a José Luis Guerín, cit.

<sup>591</sup> “El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock”, el célebre ensayo de André Bazin, prologado por Françoise Truffaut, apareció originalmente en el nº 58 de la revista *Cahiers du cinéma*, en septiembre de 1958.

<sup>592</sup> Latorre, op. cit., p. 121.

clave de la influencia de los cines modernos, a través de la irrupción del documental en la ficción. En la concepción de los modos de representar y filmar de Erice, también influye, a partir de este momento en la historia del cine, cierta una vocación de unidad, frente a la fragmentación de esos mismos cuerpos gloriosos de Hollywood, o de la publicidad (dobles de acción, de desnudo, modelos de manos...) También considera Erice que hay, además, una contradicción moderna, socialmente establecida, entre historia y poesía. Pero considera que el cine “es un lenguaje duro para mostrar esto”. Es un lenguaje diferente que el de la pintura o la música, porque utiliza gente que tiene un significado real, verdaderas personas quienes, en muchas ocasiones –ya sean una niña de seis años o un pintor al borde de los cincuenta-, no están actuando, están viviendo. De ello se deduce que la opción de la captura de la realidad se torna una necesidad para el cineasta. De ahí también se puede comprender aún mejor su pasión por Velázquez o Antonio López, y lo que tiene que ver con esto la afirmación de este último sobre el realismo mágico como una expresión redundante, o la opinión de Ortega y Gasset acerca del realismo de Velázquez como una variedad del irrealismo esencial de todo gran arte. Tanto *El sol del membrillo* como el proyecto frustrado sobre *Las meninas* son películas en las que Erice viaja –o viajaría en el caso de la no realizada– abiertamente desde el documental más puro de observación hasta la ficción más elaborada y enunciada.

Según nos relata Hasumi Shigeiko, *El espejo de Velázquez* estaría constituido por tres capítulos, en un viaje desde el documental total de encuesta, en el primero de ellos, desde el día a día de los trabajadores y visitantes del Museo del Prado frente al cuadro, hasta la fantasía total de un plató de cine con un túnel del tiempo que lleva al cuadro por la puerta del fondo, en el tercero de los episodios. En medio, la señora de la limpieza del museo se vería atrapada en el estudio de Velázquez desde el mismo punto de vista del cuadro.<sup>593</sup>

Si, como ha relatado Erice, *El sol del membrillo* nace de su inquietud ante un sueño recurrente de Antonio López, sumado al hecho, circunstancial en cierto modo, de que iba a pintar un membrillero como siguiente trabajo, podría derivarse de ahí, de esa suma de elementos de partida, la necesidad de combinar, en cierta medida, ficción

---

<sup>593</sup> Ehrlich, op. cit., p. 225.

(sueño) con documental (filmar un hecho). En el libreto de la edición en DVD de este mismo film, escribe Erice, sobre Roberto Rossellini: “Busca la revelación, oponiendo la ilusión al conocimiento”. El punto de vista del observador será el que construya esa oposición. Las herramientas documentales frente a las de la ficción pueden asumir, como de hecho asumen en *El sol del membrillo*, esa responsabilidad expresiva.

Otra cuestión que no podemos pasar por alto a la hora de considerar las implicaciones en la praxis fílmica de las fronteras entre ficción y no ficción es el componente biográfico de las obras. La implicación biográfica del cineasta en la representación de sus películas puede derivar, a la hora de las concepciones, y también de los métodos, en la utilización de herramientas más propias de un estilo u otro. En conversación con Manuel Asín, Erice reconoce haber optado por cierta “óptica documental” para representar experiencias propias de su vida en la ficción. Como ejemplo menciona, en *Alumbramiento*, la manera de rodar el momento en el que uno de los niños protagonistas se pinta a sí mismo un reloj de pulsera en la muñeca. Erice dice haber adoptado esa “óptica documental” para esa escena en virtud de constituir un recuerdo personal de una acción que él recuerda haber hecho de niño. Señala Russell Lack que, con la aparición del vídeo y los sistemas ligeros e inmediatos de grabación, no solo han proliferado los documentales en el cine, sino que se han adentrado en lo intensamente personal. Este dato tiene su correspondencia positiva con la evolución de la carrera de Erice. Añade además Lack que, sobre esta premisa, la música ha adoptado, en este tipo de cine, la forma de “una especie de coro griego”.<sup>594</sup> Adorno había señalado ya que “En el cine de ficción, la música se suele usar casi siempre en secuencias que se aproximan al carácter documental, como secuencias de naturaleza, panorámicas de las ciudades y momentos en los que la acción específica se interrumpe a favor de una visión de los aspectos generales de la vida ficcionada o real”.<sup>595</sup> Diderot y los enciclopedistas franceses habían determinado que la música era el arte más realista, debido a su imprecisión conceptual, la cual la aproxima mucho más al sentimiento en estado puro.<sup>596</sup> La música como herramienta documental frente a sus usos habituales en la ficción es una perspectiva con muchos puntos de análisis.

---

<sup>594</sup> Lack, op. cit., p. 331.

<sup>595</sup> Adorno, Theodor. W. *Composición para el cine. El fiel correpetidor*. Akal, Madrid, 2007, p. 110.

<sup>596</sup> Polo, op. cit., p. 58.

Uno de ellos, que consideramos fundamental, es la noción de música diegética en contextos documentales. Los atributos culturales de autenticidad ya estudiados aquí, sumados a la multiplicación de su potencial emotivo al ser interpretada por personajes reales sobre circunstancias de la realidad, son ingredientes clave para establecer líneas de acción del elemento musical en la perspectiva que ahora nos ocupa. Hablaba Jean-Luc Godard de generar en el cine imágenes que piensan. Erice ha planteado la noción del plano como la autoconciencia del cine. Tradicionalmente, se asume la capacidad de la música en el cine para hacer sentir, tanto en la ficción como en el documental. Planteamos aquí, sobre los argumentos expuestos, la idea de la capacidad de la música de hacer pensar al plano, al cine, y cómo se articula esa capacidad en la frontera entre la ficción y la no ficción.

En la escena final de *Cristales rotos*, un acordeonista se sitúa ante la cámara, y comienza a interpretar una pieza. La cámara de Erice comienza a recorrer entonces, en cortísimos planos, los rostros presentes en la fotografía colgada en la pared de la fábrica. En ella vemos a los obreros de la fábrica, de una época anterior - los años veinte del siglo pasado-, reunidos en el comedor. Los rostros de la fotografía están mirando a la cámara. Los protagonistas actuales del filme acaban de narrar sus experiencias vitales y las de otros compañeros a esa misma cámara. El acordeón suena. No hay más recursos, no hay más puesta en escena. Detalles de rostros en la foto, y la música. Erice, por encargo de la producción, pretendía reflexionar, en primer lugar, sobre la memoria, y en segundo, y de manera especial, sobre qué nos hace, o como podemos, compartir nuestra memoria, fundar una memoria colectiva. En ese momento, el final de la película, la carga emocional llega indudablemente a su clímax dramático, pero sucede también que, en esa sencilla puesta en escena, entre un elemento fotográfico y uno musical, la película –además del espectador- está pensando en esas personas –compañeros no conocidos del pasado-, y en sus experiencias en común. Tras el relato de una serie de testimonios, despersonalizado por el propio método de ficción aplicado por Erice a los personajes reales, en este momento final, se construye esa memoria común que busca el cineasta. La película lo elabora, y lo manifiesta. A nivel emocional e intelectual. Con la máxima economía de medios. Transitando la ficción y la no ficción, a través de una música que brota de un acordeón, y de una fotografía colgada en la pared.

### III. LA MÚSICA EN LA OBRA DE VÍCTOR ERICE

*La música dice: "Érase una vez".*

*Michel Chion*

La obra de Víctor Erice no es una obra muy musical. O al menos no parece serlo. Ni el mismo director, ni la crítica especializada, ni la bibliografía académica dedicada a su trabajo, destacan el papel de la música en una obra que suele ser calificada como pictórica, poética, literaria, contemplativa, elíptica, o "del silencio". El cineasta se ha manifestado en los siguientes términos cuando ha sido interrogado por el papel de la música en su obra: "Algunas veces, la música refuerza la imagen, pero no es necesario que exista en la forma de una partitura escrita para ella para tener una cadencia particular. Nunca pienso en la música como una forma de subrayar las imágenes en un sentido específico, o para subrayar cambios en la actitud de los protagonistas de la escena. La música debe tener una presencia muy discreta que sugiera cierta emoción en la escena, algún elemento nuevo. Pero es necesario proceder delicadamente. Creo que en el cine se abusa de la música con demasiada frecuencia".<sup>597</sup> Parece situarse Erice en la línea de Jerry Goldsmith, cuando este afirma: "Prefiero utilizar la música del modo más escueto posible. Si hay un uso constante de la música, esta se convierte en algo parecido al ruido blanco".<sup>598</sup> Continúa el director vasco valorando el papel que se suele otorgar a la música en el cine en general: "Los profesionales sabemos que cuando el rodaje de una escena no ha sido demasiado convincente, el director suele decir: «Bueno, pondremos aquí una música rápida para provocar sensación de miedo, y el espectador lo podrá entender más fácilmente». A veces la música tiene esta

---

<sup>597</sup> "Sometimes music reinforces the image, but it's not necessary that the music exist literally as a written score for the images to have a particular cadence. I never think of music as a way to underline images in a specific sense, or to underline changes in the attitude of the scene's protagonists. Music has to have a very discreet presence that suggests some sentiment to the scene, some new element. But it's necessary to proceed delicately. I think music is abused in cinema too often". Ehrlich, *op. cit.*, p. 40.

<sup>598</sup> Lack, *op. cit.*, p. 422.



cualidad que convierte lo indigerible en digerible”.<sup>599</sup> En este caso, sus palabras nos remiten a las de Claudia Gorbman cuando afirma: “La música derriba las barreras de la credulidad; vincula espectador y espectáculo, les envuelve a ambos en un espacio de armonía. Como la hipnosis, la música silencia al censor que el espectador conlleva. Es sugestiva; si está operando adecuadamente, nos hace un poco menos críticos y un poco más predispuestos a soñar”.<sup>600</sup> Por último, Erice nos ilustra con dos ejemplos su visión sobre el funcionamiento de la música en determinados tipos de cine: “Hay películas que, sin música, serían inconcebibles, y hay películas que estarían mejor sin la contribución de la música porque resultan excesivamente sentimentales. Por ejemplo, creo que *Vértigo*, de Hitchcock, sería impensable sin la música de Bernard Hermann. Fue una colaboración extraordinaria. De la misma manera, creo que la música no añade nada a las películas de Roberto Rossellini. Él era consciente de ello. Realmente entiendo a directores como Bresson quienes apenas usan música, y Buñuel, quien se resistía a utilizar música en sus películas. Es entendible, aunque hay películas que necesitan de la presencia de la música”.<sup>601</sup>

El director se ha mostrado remiso a lo largo de los años a referirse a su propia obra al ser interrogado sobre el papel de la música en el cine. Obra en la que, como estudiaremos en adelante, se atisban, en determinadas etapas, sus prejuicios y problemas teóricos para con ciertos usos extendidos, tanto en el cine en general como en el de sus propios maestros y directores más admirados, como en el apuntado caso de Roberto Rossellini. Sin embargo, Erice, al hablar de música y cine en general,

---

<sup>599</sup> “We professionals know that when the filming of a scene hasn’t been achieved successfully, the director will often say: “Well, we can put some fast music in there so it seems scary, so that the viewer can understand it more easily”. Sometimes music has this quality which enables us to digest something indigestible”. Ehrlich, op. cit., p. 40.

<sup>600</sup> “Music removes barriers to belief; it bonds spectator to spectacle, it envelopes spectator and spectacle in a harmonious space. Like hypnosis, it silences the spectator’s censor. It is suggestive; if it’s working right, it makes us a little less critical and a little more prone to dream”. Dickinson op. cit., pp 38-39.

<sup>601</sup> “There are movies that, without music, would be inconceivable, and there are films that would be better without the contribution of music because they are excessively sentimental. For example, I believe that *Vertigo* by Hitchcock would be unthinkable without Bernard Hermann’s music. It was an extraordinary collaboration. In the same way, I think that music doesn’t add to some Roberto Rossellini’s films. He was aware of this. I really understand directors like Bresson who barely used music, and Buñuel who resisted using music in his films. It’s understandable, although there are films that need music’s presence”. Ehrlich, op. cit., p. 40.

formula una clara distinción en su manera de entender la cuestión entre dos conceptos: el de música *de* cine y el de música *en el* cine. Considera además que, por diferentes causas, la música de sus primeras películas no fue empleada de la manera más adecuada,<sup>602</sup> como detallaremos en el análisis particular de cada película.

Nos mueven en este estudio, por un lado, la percepción de una presencia orgánica –inherente al organismo cinematográfico desarrollado por el cineasta– de este elemento propiamente dicho –el musical– y por otro, una evolución del mismo a lo largo de la trayectoria del cineasta, que fluye paralela y de forma consustancial con la búsqueda de su más profunda expresión fílmica, la de la revelación de la realidad a través del cine. Encontramos por tanto dos grandes modos de percibir el elemento musical en los filmes de Víctor Erice. En el primero de los casos, encontramos que lo musical está presente sin necesidad de convocar pieza musical alguna. Se trata de un modo visual, intuitivo, sinestésico, habitualmente rítmico, y que tiene que ver con las sensaciones que tanto el propio director, como los autores estudiados, encuentran relacionadas con lo musical en buena parte de su cine. A este respecto, es de señalar que el director no ha pretendido de manera consciente llevar a cabo en sus filmes procesos de intermedialidad entre música y cine, ni en cuanto a su estructura narrativa, ni desde otros enfoques.<sup>603</sup> La musicalidad a la que hacemos aquí referencia ha sido vivenciada por el director, a diferencia de otros cineastas contemporáneos a él,<sup>604</sup> como un proceso eminentemente latente e inconsciente, en la línea de autores fundamentalmente del periodo del cine mudo como Friedrich Wilhelm Murnau, Dziga Vertov, Jean Epstein, René Clair, Charles Chaplin o Jean Renoir. Considera Michel Chion que a principios de los años treinta del siglo pasado, los cineastas buscaban extraer de la realidad su “sinfonía latente”, entendiendo el concepto de sinfonía como elemento de unidad y orden global en la multiplicidad.<sup>605</sup> No traemos a colación este comentario por una cuestión de aplicación o semejanza entre el modelo que señala Chion y el cine

---

<sup>602</sup> En Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>603</sup> *Ibíd.*

<sup>604</sup> Ingmar Bergman afirmaba que, tanto *El silencio* (1963), como *Los comulgantes* (1963) nacieron de fragmentos musicales: “Mi idea era realizar un filme que siguiera leyes musicales y no leyes dramáticas, un filme que funcionara por asociaciones, por ritmos, con un tema principal y temas anexos”. Chion, *La música en el cine*, op. cit., p. 313.

<sup>605</sup> *Ibíd.*, p. 102-103. Otros “sinfonistas de la imagen” para Chion serían, además de los citados, Dziga Vertov, Jean Epstein o René Clair, todos ellos entre los preferidos por Víctor Erice.

de Erice, sino por la crucial imbricación que propone entre lo musical en la construcción fílmica y la interrogación de la realidad filmada por parte del cineasta. En esas coordenadas situaremos el núcleo de nuestra observación.

El segundo modo de detectar el elemento musical en nuestro objeto de estudio, y en el que fundamentalmente nos centraremos, es aquel que viene impuesto por la presencia de algún tipo de pieza musical en las películas.

Ambos modos tienen implicaciones distintas en los procesos creativos, y su tratamiento debe llevarse a cabo desde criterios sensiblemente diferentes. A continuación, situamos bajo estas dos perspectivas, de manera conjunta pero priorizando la segunda, los aspectos que hemos recopilado como elementos sustanciales para caracterizar la obra de Víctor Erice en general, y especialmente desde la perspectiva de lo musical.

## 1. Una musicalidad intangible

En el epígrafe “1.2.2. Marco teórico. Principales referencias” de este trabajo ya adelantábamos, al traer a colación las aportaciones de los diversos autores sobre la cuestión musical en la obra de Erice, la presencia de claras voces que asimilaban la propuesta poética del autor a formas narrativas o inspiraciones estéticas y dramáticas de tipo musical. Julio Pérez Perucha, César Santos, Linda C. Ehrlich o Juan Miguel Company nos alientan a pensar en sintagmas musicales, estructuras de música barroca, y otras ideas musicales detectadas en la obra del cineasta dejando quizá la cuestión en el terreno de lo sugestivo, de lo metafórico. En la introducción de este capítulo hemos manejado la idea de lo sinfónico como presente en la propuesta creativa de determinados directores y películas. La idea de la “sinfonía urbana” como subgénero fílmico recorre la historia del cine, desde los filmes de Dziga Vertov en los años veinte del siglo pasado, hasta películas como *Blade Runner*<sup>606</sup> en los años ochenta del mismo siglo. Diferentes propuestas teóricas de corte más o menos poético definieron el cine, entre 1919 y 1924 –época privilegiada en los gustos fílmicos de Erice- como “sinfonía visual” o “música de los ojos”.<sup>607</sup> La música llega a ser definida por Michel Chion como “sueño perseguido por el cine”.<sup>608</sup> Cineastas como Arthur Penn trabajaron sobre la idea de la película como balada, y el propio Penn otorgaba al montador del filme el papel de jefe de orquesta.<sup>609</sup> A partir de estas ideas formales pero deslabazadas, podemos dar un paso más allá hacia cierta fundamentación epistemológica gracias a la consideración de Michel Chion sobre lo sinfónico en el cine como “elemento de unidad y orden global en la multiplicidad”. A esta idea añade el teórico francés la idea de “movimiento”.<sup>610</sup> Friedrich Wilhelm Murnau supo, a través del movimiento de la cámara y de los elementos de la puesta en escena, crear su propio estilo expresivo desde una óptica que parece reunir los atributos “sinfónicos” que propone Chion. Murnau, a la altura de 1922, pensaba en los siguientes términos: hablaba de construir en el cine “una sinfonía que sale de la melodía de los cuerpos y

---

<sup>606</sup> *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

<sup>607</sup> Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas*. Paidós, Barcelona, 2004, p. 88.

<sup>608</sup> Chion, M. *La música de cine*, op. cit., p. 369.

<sup>609</sup> *Ibíd.*, p. 374.

<sup>610</sup> *Ibíd.*

del ritmo del espacio”.<sup>611</sup> Como Sergei M. Eisenstein y Abel Gance, Murnau proponía en la pantalla de sus películas mudas, según Chion, más música que la orquesta del foso que las acompañaba.<sup>612</sup> Si los cuerpos pueden aportar melodía y el espacio ritmo, tan solo restaría constituir la armonía para tener los tres componentes musicales en la expresión fílmica. Sabemos que Víctor Erice se siente inspirado y seducido por la propuesta de estos directores, especialmente por el alemán, y también que no ha sido su intención consciente encontrar figuras narrativas análogas o equivalentes a la sinfonía o a cualquier otra estructura musical. Así, en este enfoque formal que pretendemos ir configurando, la cuestión parece situarse, como veremos a continuación, más en la recepción de los espectadores que en la concepción creativa del director. Por ello, y en ese terreno de lo metafórico, lo sugestivo, lo sinestésico, hablamos de un elemento intangible para nuestro análisis, y que sin duda está relacionado con las cuestiones que aquí estamos abordando, pero desde esta perspectiva de la recepción de la obra, y no tanto del proceso consciente de creación de la misma. Afortunadamente, en este proceso, y para ayudarnos en nuestra argumentación, surge con recurrencia, al mentar las percepciones y sensaciones musicales sobre lo fílmico en general, el concepto de estructura. El propio Erice, como ya hemos señalado, hablaba sobre la concepción de *El espíritu de la colmena* en términos de estructuras fundamentalmente líricas y musicales. Son notables las referencias a la presunta correspondencia entre formas de organización musicales y formas de organización narrativa que distintos cineastas han argumentado en su búsqueda expresiva. Erice no alude a una forma concreta aplicada a su trabajo. Algunos autores sí encuentran en cambio esas estructuras formales de tipo musical en las obras de Víctor Erice. José María Caparrós Lera no duda en entender *El sur* como una sinfonía.<sup>613</sup> Jordi Batlle Caminal añade a esta definición el calificativo de “inacabada”, denunciando encontrarse la película aquejada de la falta de su tercer movimiento.<sup>614</sup> Sin embargo, la mayoría de los escritos al respecto, especialmente los provenientes de la crítica cinematográfica especializada, sugieren cierta noción de inconsciencia o de laxa inspiración en su aplicación metodológica por parte de los

---

<sup>611</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>612</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>613</sup> Jaime, *op. cit.*, P. 250.

<sup>614</sup> Citado por Diego Galán, en *El País*, 3 de junio de 2004.

cineastas en general y también en el caso de Erice. Afortunadamente para nuestro estudio, como decimos, la estructura narrativa de un filme no es una cuestión intangible. José Nieto nos señala, como premisa básica para esta aproximación, la idea de que toda estructura de música aplicada se caracteriza por la necesidad de adaptarse a otra estructura preexistente, y contempla como segundo punto de anclaje, en el análisis de la música como factor estructural del cine, el tiempo de percepción del espectador. Este tiempo de percepción, incide Nieto, es, sin embargo, fijado en las estructuras narrativas de la música y el cine, por el autor fílmico.<sup>615</sup>

Ángel Fernández Santos, quien –como ya hemos apuntado– era mucho más concreto en su visión de la articulación musical del guión de *El espíritu de la colmena* que el propio Erice,<sup>616</sup> sabe encontrar con facilidad las estructuras concretas en el trasvase formal. El guionista encuentra con claridad determinadas claves en ese trasvase y, finalmente, relaciona el funcionamiento de ese mecanismo con el efecto dramático y emocional del filme en el espectador. En 2003, escribía Fernández Santos sobre el filme *Dolls*,<sup>617</sup> de Takeshi Kitano: “El desarrollo de cada episodio tiene (...) forma circular, lo que equivale a mover la secuencia sobre un tiempo o *tempo* de rondó (...).<sup>618</sup> Y de ahí, de ese tiempo de rondó, saltan los hilos que conducen a una confluencia de formas –identidad entre poema trágico, pintura y música– que arrojan luz dentro del prodigio escénico que alberga este filme complejo y no fácil de ver”.<sup>619</sup> En 1997, reflexionando sobre el género del melodrama, concluía: “La capacidad de captura emocional de algunos filmes proviene de la musicalidad oculta en la cadencia (su conversión del tiempo en «tempo»)<sup>620</sup> de su imagen. De ahí el poder secuestrador de la emoción y la condición de fuente de llanto consolador de estas cumbres

---

<sup>615</sup> Nieto, José. *El sonido como elemento de la estructura narrativa. El concepto de montaje audiovisual*. Master Class. Simposio Internacional *La creación musical en la banda sonora*. Madrid, 23 de abril de 2014.

<sup>616</sup> Ver pp. 171-172.

<sup>617</sup> *Dolls* (T. Kitano, 2002).

<sup>618</sup> El rondó es una composición musical basada en la alternancia entre un estribillo y varios episodios. De Candé, Roland. *Nuevo Diccionario de la música (I) Términos musicales*. Robinbook, Barcelona, 2002, p. 238.

<sup>619</sup> *El País*, 24 de enero de 2003. Fernández Santos, op. cit., p. 505.

<sup>620</sup> El tempo es en el lenguaje musical la velocidad a la que se interpreta la música, i.e., la proporción por unidad de tiempo de pulsos métricos durante la interpretación. Randel, op. cit., p. 1092.

alquímicas del cine”.<sup>621</sup> El autor establece pasos francos por los que transitar desde el proceso de creación hacia el resultado artístico y el efecto en el espectador. Desde la estructura hacia el estilo, desde el tiempo hacia el tempo, desde la sucesión hacia la cadencia.

Andréi Tarkovski sitúa esta cuestión en el tiempo cinematográfico, es decir, el generado por el aparato fílmico y que no se corresponde con el de la vida ordinaria, y cuyo valor y experiencia nacen de la construcción fílmica: “Es este sentimiento de paso del tiempo en el interior del plano, más que los trucos de montaje que permiten al personaje atravesar el mundo en un segundo, lo que mayor parecido tiene con la música”.<sup>622</sup> Al unir la reflexión de Tarkovski con el efecto que pueda provocar su propuesta en el tiempo de recepción o lectura del que hablaba más arriba José Nieto, surge una nueva clave para acercarnos a la cuestión que nos ocupa: la del pulso de la narración fílmica, especialmente en relación con las sensaciones receptoras del espectador. Este necesita de un pulso “adecuado”. Siguiendo a Nieto de nuevo, la valoración de una obra fílmica dependerá en buena medida en el espectador, de sus sensaciones rítmicas, guiadas por el pulso narrativo. La película “es lenta”, “se atasca”, “se pasa volada”, en función de este dispositivo narrativo.<sup>623</sup>

Sergei M. Eisenstein, en su ya mencionada famosa taxonomía de los tipos de montaje, tan marcadamente musical, proponía para su primera categoría -el montaje métrico-, una fórmula-esquema según la cual la distancia entre dos empalmes en la mesa de montaje sería la correspondiente a un compás de música. Siguiendo esta propuesta, la realización consiste en la repetición de estos “compases”.<sup>624</sup> Sobre la cuestión del pulso en la narración que propone Nieto, y de su relación con el pulso musical, Eisenstein entiende que esa relación no se establece a través del reconocimiento por parte del espectador de la pulsación musical como parte de la impresión percibida, sino que, por el contrario, aunque irreconocible debería, no

---

<sup>621</sup> *El País*, 24 de marzo de 1997. *Ibíd.*, p. 64.

<sup>622</sup> Lack, *op. cit.*, p. 355.

<sup>623</sup> Nieto, José. *El sonido como elemento de la estructura narrativa. El concepto de montaje audiovisual*, cit.

<sup>624</sup> Habla el autor de los “tiempo de marcha” y “tiempo de vals” (3/4, 2/4, ¼, etc.) utilizados por Lev V. Kulechov, y de la degeneración del método en el uso de cadencias de complicada irregularidad (16/17, 22/57, etc.). En Romaguera y Alsina, *op. cit.*, pp. 75-76.

obstante, constituirse en elemento indispensable para la “organización” de la impresión sensitiva. En esa voluntad organizativa, estructural, la claridad puede construirse mediante un unísono entre el “pulso” de la película y el “pulso” del auditorio. Por contra, una excesiva complejidad en el pulso métrico, produciría un caos en las impresiones, en lugar de la precisa tensión emocional que este esquema narrativo-expresivo nos puede ayudar a conseguir.<sup>625</sup>

Víctor Erice siempre ha identificado una cuestión de ritmo musical en el proceso del montaje cinematográfico y, más allá del estricto proceso de postproducción de la edición, ha hablado de una musicalidad general en determinadas obras que admira, fundamentalmente del periodo mudo.<sup>626</sup> Así, el director vasco encuentra esta cualidad en obras del propio Sergei M. Eisenstein, Charles Chaplin o Friedrich W. Murnau destacando del director alemán, como ejemplo de esta cualidad musical en su obra, su último filme, concluido en 1931, *Tabú*.<sup>627</sup> Para Erice, el componente musical de *Tabú* aparece en la relación entre la belleza de las imágenes y la cadencia de su sucesión, en la línea del pulso narrativo al que se refería José Nieto, y siguiendo un razonamiento similar al que, en narrativa musical, constituiría el eje vertical (la belleza de las imágenes) de la armonía, en relación al eje horizontal (la cadencia de su sucesión) donde ritmo y melodía acaban de configurar la obra musical en términos narrativos y estéticos.<sup>628</sup> Acudiendo al ejemplo propuesto por Erice como película inseparable de su partitura musical, podemos encontrar este mecanismo en determinadas secuencias de *Vértigo. De entre los muertos*. Por ejemplo, en aquellas en las que el personaje protagonista, interpretado por James Stewart, sigue por la ciudad a su objeto de deseo y obsesión, el personaje interpretado por Kim Novak. Las imágenes atravesando San Francisco en coche no son especialmente bellas en el plano estético. Y lo son aún menos cuando la persecución desemboca en un oscuro y estrecho callejón, continuando por un desastrado almacén al que acceden ambos protagonistas en su peripecia. Sin embargo, la cadencia del montaje, la puesta en

---

<sup>625</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>626</sup> *Conversación con Manuel Asín*, cit.

<sup>627</sup> *Tabu* (F.W. Murnau, 1931). En Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>628</sup> El establecimiento sistemático de los ejes vertical y horizontal correspondería con la lógica discursiva espacial del pentagrama en el lenguaje musical, y recuerda al esquema propuesto por Lévi-Strauss para explicar la estructura narrativa mítica.



escena y la música conducen, en ese eje horizontal (cadencia, pulso, ritmo y melodía), hacia un momento muy concreto: desde el punto de vista del protagonista masculino, se entreabre muy levemente la puerta por la que ha desaparecido la mujer tras cruzar el oscuro almacén. La partitura musical de Bernard Herrmann se eleva en ese punto exacto, y asistimos a la emersión de un plano de una enorme y luminosa tienda de flores, en la que la protagonista queda enmarcada en una espectacular composición llena de colores (eje vertical, armonía). El complejo armado fílmico dispuesto por Hitchcock y Hermann responde a esa noción que Erice había tratado de describir sobre *Tabú* y su relación con lo musical, la puesta en escena, la narración y la belleza de lo representado.

Vuelve a asomar en estas páginas la cuestión del estilo y el autorismo a partir del componente musical fílmico. Al hilo de la citada apreciación de Tarkovski, la cuestión del estilo fílmico de Víctor Erice como autor se nos presenta con posibles y claras lecturas en clave de musicalidad, como la que tomamos de Vladimir Jankélévitch sobre el estilo o “espíritu” de sordina o medio pedal, propio de músicos como Gabriel Fauré. Considera el filósofo francés que Fauré “amortigua y atenúa los relámpagos de la pasión, el frenesí del *crescendo* y la sobrecarga de expansión del *pathos*. Los sentimientos, «en la penumbra», no se expresan con mayúsculas.”<sup>629</sup> Trasvasando en su construcción del lenguaje desde lo musical hacia lo visual –penumbra, relámpagos-, el filósofo va más todavía a lo concreto y establece la figura retórica de referencia, y la argumentación, incluso en el plano moral, de los efectos del mecanismo: “La litote demuestra la independencia de la calidad en relación con la cantidad, y manifiesta paradójicamente la eficacia de una expresión contenida: lo inexpresivo y, a *fortiori*, la expresión mínima sugieren el sentido, a veces incluso con mayor potencia, de la expresión completa y directa, porque, como lo mejor es enemigo de lo bueno, así lo «demasiado» se destruye dialécticamente por sí solo. Todo el mundo lo sabe: no es preciso decirlo todo para expresarlo de la mejor forma (...) ¿No se mofa la verdadera elocuencia de los adjetivos de la elocuencia?”.<sup>630</sup> Estilísticamente, el cine de Víctor Erice transita caminos notoriamente caracterizados por esa búsqueda de la elocuencia a través de la sobriedad, la litote y el despojamiento de adjetivos y subrayados. De la

---

<sup>629</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 85.

<sup>630</sup> *Ibíd.*, p. 88.

misma forma que el director se ha mostrado notablemente preocupado por la mala utilización y el abuso del elemento musical en el cine, la configuración de su estilo expresivo narrativo y de puesta en escena muestra claramente una preocupación equivalente en cuanto a la sobreutilización de los recursos narrativos en general.

Volviendo a Jankélévitch, en su obra precisamente titulada *La música y lo inefable*, concluye el autor que “el arte de los sonidos es verdaderamente –y esto dicho sin metáforas- la intimidad de la interioridad y el fuero interno de las demás artes”.<sup>631</sup> Lo más interesante de esta afirmación del autor es la aclaración “-dicho sin metáforas-” con la que subraya su conclusión, ya que es ese terreno de lo metafórico en el que transita –y del que partimos- toda esta extendida noción de que cierta musicalidad habita en determinadas obras cinematográficas, y, muy concretamente, en las de nuestro autor a estudio. El análisis estructural de las obras, la noción de pulso, la presencia de una línea de bajo continuo, la formulación musical de la puesta en escena en términos musicales (eje vertical/ horizontal), la aplicación de modos expresivos cercanos a figuras como la litote, y en definitiva los elementos situados en correlación en la actividad expresiva, permiten la orquestación de un estilo sobrio, donde la penumbra, la sordina, la disposición expresiva y rítmica de los silencios, remiten, de esa forma no basada en la presencia de piezas musicales, a esa sensación de musicalidad que diversos autores han encontrado en la obra de Víctor Erice.

---

<sup>631</sup> *Ibíd.*, p. 122.

## 2. Evolución del componente musical en la obra de Víctor Erice

### 2.1. La escuela de cine

La obra de Erice comienza completamente muda. Sin banda física de sonido en el celuloide, sus tres primeras prácticas académicas (los cortometrajes *Y al final de la fiesta subieron a la terraza*, *Entre las vías* y *Páginas de un diario perdido*), realizadas entre 1961 y 1962, no contienen música ni sonido alguno. Cabe señalar, sin embargo, en esta última pieza, *Páginas de un diario perdido*, la existencia de una escena en la que una de las protagonistas interpreta una obra musical al piano. La condición de insonoridad de estos filmes no debe, sin embargo, hacernos desactivar por completo el acento analítico sobre su potencial musicalidad. Víctor Erice siempre ha mantenido que el cine mudo de finales de los años veinte es la época dorada del cine en cuanto a su máximo esplendor expresivo y de riqueza narrativa. Cuando el director ha querido ilustrar esta opinión, ha recurrido precisamente a ejemplos donde la reconstrucción del sonido por parte del espectador demostraba la excelencia del dispositivo narrativo del filme. En concreto, en su ensayo *¿Puedes ver ahora?*, dedicado a la secuencia del encuentro entre Charlot y la vendedora de flores ciega en *Luces de la ciudad*, Erice carga las tintas en la sutileza, la excelencia y la maestría con que Charles Chaplin diseña un dispositivo de puesta en escena por el que el malentendido que ejerce de detonante narrativo del film –la mujer toma al vagabundo por un hombre adinerado– se sustenta en el sonido que hace la puerta de un coche al cerrarse frente al puesto de flores de la mujer. Sonido que, por supuesto, el espectador no oye, pero que sin embargo constituye un elemento sonoro no solo evidentemente presente, sino de una importancia dramática capital en el desarrollo del filme.<sup>632</sup> El título del artículo en el que Erice describe esta secuencia es muy significativo, y deja bien a las claras la importancia que otorgan, primero Chaplin a través de su propuesta dramática, y después Erice en su análisis, a la participación del espectador en la elaboración del plano sonoro del filme para conseguir realizar la experiencia fílmica. Este modo de operar desde la creación de la puesta en escena hacia el espectador tendrá, como

---

<sup>632</sup> Erice, Víctor. *¿Puedes ver ahora?*, en Ehrlich, op. cit., p. 55.

veremos, una importancia sustantiva en la utilización que el director español hará de la música a lo largo de su filmografía.

La última de las prácticas de Víctor Erice en la escuela de cinematografía, con un formato de producción ya más profesional es *Los días perdidos*, un mediodmetraje de treinta y nueve minutos realizado en el año 1963, que ya dispone de banda de sonido y, como consecuencia, de música. Esta será totalmente extradiegética y compuesta por piezas no originales. La propuesta de piezas musicales elegidos es de corte clásico, pero utilizada por Erice con funciones de ambientación dramática muy en la línea lo que Michelangelo Antonioni acababa de realizar en esos años, en obras como *La noche* o *La aventura*,<sup>633</sup> ambas en colaboración con el músico Giovanni Fusco. Fusco era un vanguardista –en la línea de Luis de Pablo- con quien Antonioni colaboró entre los años 1952 y 1964, y que había realizado por el tiempo en que Erice realizaba sus prácticas la partitura original de *Hiroshima, mon amour* para Alain Resnais, película que también calaría hondamente en el incipiente director español. La colaboración entre Fusco y Antonioni estaba, en palabras de Carlos Colón, descubriendo “posibilidades visuales y sonoras hasta ese momento no exploradas por el cine.”<sup>634</sup> Erice, muy posiblemente influido por estas películas italianas pero también abordando su primera experiencia con el sonoro, sitúa las piezas musicales a lo largo del metraje con sentidos contrapuntísticos y de extrañeza dramática, muy en consonancia con las situaciones de tensión, represión e incomodidad que recorren los personajes.<sup>635</sup> En esa línea de actuación, en la selección musical efectuada por Erice, destaca, tanto desde el punto de vista del espectador como en el recuerdo del director, la pieza sobre el segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, pero en la versión grabada por Miles Davis en 1960 para su disco *Sketches of Spain*.<sup>636</sup> La versión del músico de jazz del clásico del maestro Rodrigo apunta en la dirección de esa intención mostrada por el cineasta de jugar con los clisés como punto de partida en la

---

<sup>633</sup> *L'avventura* (M. Antonioni, 1960).

<sup>634</sup> Colón, op. cit., p. 73.

<sup>635</sup> *Los días perdidos* narra la vuelta de la mujer protagonista a los lugares de su adolescencia con motivo del funeral de su padre. En ese retorno, el encuentro con su antiguo novio y la rememoración del pasado en los escenarios de su noviazgo conducirá la narración.

<sup>636</sup> Al ser preguntado por las músicas de esta primera experiencia fílmica con el sonoro, el director, más de cincuenta años después, rememora inmediata y únicamente la pieza de Rodrigo/ Davis. Entrevista con José Ángel Lázaro, cit.

ambientación musical del filme, pero introduciendo un componente o grado de extrañeza o novedad para el acomodado oído del espectador, acostumbrado a los estándares de ambientación y subrayado dramático de las partituras de corte sinfónico y neorromántico del cine clásico comercial de la época. Con esta elección, el espectador puede al mismo tiempo percibir una familiaridad y un cierto distanciamiento sobre la acción dramática de la secuencia en la que aparece la pieza musical.

## 2.2. El Periodo Querejeta

Tras abandonar la escuela de cine -graduándose con buenas calificaciones- y compaginar algunos trabajos como guionista con su trabajo de crítico cinematográfico principalmente en la revista *Nuestro Cine*, Erice debuta profesionalmente como director en el año 1968 dirigiendo el capítulo final de los tres que integran el largometraje *Los desafíos*,<sup>637</sup> película con la que además inicia su colaboración con el productor Elías Querejeta. Arrancamos el epígrafe titulado con el nombre del productor precisamente con un filme que se destaca por ser, de forma muy marcada, precisamente un proyecto “de productor”. *Los desafíos* es un film en el que Querejeta, siempre en busca de ejercicios de reflexión fílmica sobre los temas que le interesan, experimenta tanto desde la narración y la dirección –encargando a tres debutantes una película fragmentada- como desde el diseño de la producción y financiación –que corre a cargo en buena parte de la inversión privada del actor protagonista, Dan Selmier-. La película se estrena en el Festival de San Sebastián del año siguiente, con una aceptable acogida. En su crónica de entonces, Augusto M. Torres destaca el capítulo de Erice por encima de los de Egea y Guerín “por ser el único que se atreve a experimentar”.<sup>638</sup> Habla el crítico en su texto de la poca vigencia del naturalismo,<sup>639</sup> y a continuación entabla una entrevista-diálogo con los tres directores. En ese mismo

---

<sup>637</sup> *Los desafíos* (V. Erice, C. Guerín y J. L. Egea, 1968).

<sup>638</sup> *Nuestro Cine*, nº 87, Julio de 1969.

<sup>639</sup> Nótese, al hilo de todo lo explicado en estas páginas sobre la primera etapa de Erice como crítico, de qué manera tan radical ha cambiado la línea editorial de la revista desde su apego incondicional a las corrientes más naturalistas al comienzo de la misma década.

artículo se hace notoria cierta preocupación en Erice por las dificultades para mantener una personalidad creativa dentro del sistema industrial en España formulando, en lo que acabaría siendo toda una premonición, su deseo de experimentar el trabajo en los márgenes del sistema en busca de la completa libertad creativa. El director vizcaíno marca diferencias entre los tres capítulos y sus directores, y enmarca la experiencia del debut en la dirección como “una primera toma de contacto con el medio, del cual hemos aprendido ciertas cosas”, añadiendo: “esta experiencia, como es lógico, deberá revertir hacia el futuro, un futuro siempre problemático. Por este motivo, me gustaría que cada película constituyera para mí una aventura constante. Quizá debamos asumir la aventura del estilo llevándola hasta sus últimas consecuencias, sin reprimirlas. Creo que esta voluntad de búsqueda debe de estar presente en nosotros a la hora de iniciar un trabajo”.<sup>640</sup> Víctor Erice considera este filme más ligado a su periodo formativo que a su trayectoria como director profesional. Sintiendo lejos de la autoría del filme, lo considera “una segunda reválida” de la escuela de cine.<sup>641</sup> Años después, Víctor Erice ha declarado en diferentes ocasiones que, tras la experiencia de esta película, sintió la necesidad de renovarse como director por completo, de romper con lo realizado y reinventarse como artista de una manera radical y profunda,<sup>642</sup> pero ya en el mismo momento de su estreno declaraba cierta sensación de cambio irrefrenable en su condición de director: “Yo ya no soy el mismo que antes de rodar (...) no he adquirido ninguna certidumbre, más bien al contrario, y sin embargo a mí esto me parece saludable”.<sup>643</sup> Del mero visionado de esta película frente a las que la siguieron en su filmografía se desprenden con facilidad los efectos de esta decisión. Fijándonos en la utilización de las músicas, la cuestión es clara. Es más, podemos situarla directamente en las antípodas del resto de su filmografía. Víctor Erice atribuye esta situación a dos circunstancias: por un lado, como comentábamos, considera la película como una película “de encargo”, “de productor”, de la que no se siente autor. Una película que, en sus palabras, suponía emprender un camino de realizador de género, de encargos audiovisuales de todo

---

<sup>640</sup> *Nuestro Cine*, nº 87, julio de 1969, p. 50.

<sup>641</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>642</sup> Cerrato, op. cit., p. 57.

<sup>643</sup> *Nuestro Cine*, nº 87, julio de 1969, p. 50.

tipo, que jamás tuvo intención de tomar.<sup>644</sup> Por otro lado, todas las características que hasta aquí hemos apuntado alrededor de su cine y de la presencia de la música en su obra en general, no resultarían válidas en *Los desafíos*. Según Erice, esto se debería a que el diseño musical del filme estuvo prácticamente en su totalidad en manos del músico de la película, Luis de Pablo.<sup>645</sup> Tan chocante discordancia también ha sido argumentada, aparte de por el propio director, por alguien tan cercano a su entorno profesional como Ángel Fernández Santos. Este afirma que en *Los desafíos*, filme coral, de alguna manera experimental y surgido por encargo, Erice se dedicó a experimentar, a probar cosas, y a comprobar “qué era lo que no tenía que hacer en adelante”.<sup>646</sup> El paisaje musical del capítulo dirigido por Erice en *Los desafíos* es un conglomerado de canciones *pop* por doquier, otras de corte étnico destinadas a subrayar el origen cultural de algún personaje o determinados diálogos con referencias a lugares exóticos, todo mezclado a gran volumen y sin ninguna sutileza en las entradas y salidas, sin apenas tratamiento diferente entre las músicas que los personajes escuchan en la radio y las extradiegéticas. Además de las canciones referidas, Luis de Pablo, a esas alturas ya fuertemente relacionado con el cine a través de la “factoría” Querejeta, aportará al filme la parte musical más acorde con lo que luego sería la obra de Erice, en especial su siguiente película –en colaboración de nuevo el trío Querejeta-Erice-De Pablo– *El espíritu de la colmena*. Nos referimos sobre todo al comienzo del capítulo, cuando los personajes son “arrojados” por el filme a ese pueblo abandonado, subrayando la extrañeza del ambiente con fotogramas congelados y líneas de diálogo como: “Estamos en la luna”. La partitura original de De Pablo –no olvidemos, un músico muy marcado por las vanguardias y el experimentalismo-<sup>647</sup> transita aquí por unas texturas cercanas a lo fantástico y lo misterioso, con orquestaciones modernas y originales, dentro del aire minimalista que ambos artistas retomarán en ciertas partes fundamentales de *El espíritu de la colmena*, y que el músico venía poniendo en práctica en esos años en sus trabajos para otras producciones, principalmente también a cargo de Elías Querejeta.

---

<sup>644</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, *cit.*

<sup>645</sup> *Ibíd.*

<sup>646</sup> Arocena, *op. cit.*, p. 78.

<sup>647</sup> Robert Miles recuerda la influencia en De Pablo de “la música de Stravinsky y Bartók y experimentalistas más contemporáneos como John Cage”. Miles, *op. cit.*, p. 71.

Consideramos necesario abrir aquí un brevísimo paréntesis para aportar los mínimos datos identificativos sobre una figura tan relevante en nuestro análisis como la del músico Luis de Pablo. El compositor, figura esencial en la música contemporánea en España durante el siglo pasado, destaca especialmente en su extensísimo currículum por sus aportaciones a los movimientos de nuevas músicas y, incluso a su pesar,<sup>648</sup> por su breve periodo dedicado a la música de cine. Cofundador en 1958 del grupo *Nueva Música*, fue creador y director de la Bienal de Música Contemporánea de Madrid en 1964 y de los Encuentros de Pamplona en 1972. Profesor de las universidades de Buffalo y Ottawa y del Real Conservatorio Superior de Madrid, es también conocido, como decimos, por haber sido capaz de llevar sus modernos supuestos musicales en música autónoma al campo de la música de cine.<sup>649</sup> Esta vertiente de su carrera, que observa más de cincuenta trabajos entre 1960 y 1980, se sustenta fundamentalmente en el periodo 1965-1973, en el que, principalmente auspiciado por Elías Querejeta, realizó multitud de películas de notable resonancia, especialmente con Carlos Saura,<sup>650</sup> además de las dos primeras de nuestro director objeto de estudio, Víctor Erice: *Los desafíos* y *El espíritu de la colmena*.

Ana María Sedeño nos recuerda que la música contemporánea se ha relacionado con frecuencia en el discurso fílmico con la función de describir estados psíquicos inestables, crisis de identidad o conflictos sociales. Llama la atención la autora sobre “cómo, a pesar de su aura de dificultad y de alejamiento del espectador y consumidor musical medio, la música contemporánea para cine también ha creado sus clisés y estereotipos, quedando encasillada en su asociación y recreación del suspense, la anormalidad y todo lo relacionado con la ciencia ficción y lo extraterrestre”.<sup>651</sup> En el arranque de *Los desafíos* la partitura original de Luis de Pablo parece trabajar en esa dirección, pero no desde la psicología de los personajes, sino con esa función de recreación de ambientes de anormalidad, o directamente extraterrestres –“Estamos

---

<sup>648</sup> El compositor ha mostrado en reiteradas ocasiones sus reservas sobre el trabajo como músico de cine, al que minusvalora artísticamente por limitar la autonomía de la pieza musical. Latorre, op. cit., p. 247-248.

<sup>649</sup> Colón, op. cit., p. 94.

<sup>650</sup> Por citar algunos de estos títulos: *La caza* (1966), *Pepermint Frappé* (1967) o *Ana y los lobos* (1972) con Carlos Saura, *La busca* (1966) con Angelino Fons, o *Las secretas intenciones* (1970) con Antonio Eceiza.

<sup>651</sup> Sedeño Valdellós, Ana María. *La música contemporánea en el cine*, Universidad de Málaga, Málaga, 2005, p. 42.



en la luna”-. Sin embargo, ambos autores –Erice y De Pablo- van a evolucionar notoriamente en su colaboración de cara a la siguiente película –*El espíritu de la colmena*- en la que trabajarán sobre un estilo musical similar, pero desde una perspectiva notablemente diferente a las coordenadas del clisé apuntadas por Ana María Sedeño, y cuya viabilidad radica en la imbricación entre la propuesta narrativa y escénica desde el relato mítico, tal y como hemos descrito en el capítulo “II.1.3 Referencias e influencias artísticas y culturales en la obra de Víctor Erice. Operadores sobre el mito, cine y música” de este estudio.

Pasarán sin embargo aún cinco años hasta que Erice, de nuevo de la mano de Querejeta, afronte el que constituirá su primer proyecto personal como director profesional en formato de largometraje de ficción. Efectivamente, el 12 de febrero de 1973 comienza a rodarse en el municipio segoviano de Hoyuelos *El espíritu de la colmena*. Luis de Pablo se encarga de la partitura musical, en la que se combinan músicas originales con la adaptación y variaciones, por encargo del director, de temas infantiles populares. Como apunte fundamental para pensar cómo funciona la música en esta película hemos de traer a colación el comentario de Dominique Russell en su ensayo *Silences. Víctor Erice’s use of sound*, que resume perfectamente, a través de la aparente contradicción de dos datos –cualitativo y cuantitativo-, la especificidad del estilo que, a partir de esta película, va a imprimir Erice a su cine desde nuestra óptica de la música: “Aunque “*El espíritu...*” es casi opresivamente silenciosa, tiene más música extradiegética que el resto de las películas de Erice”,<sup>652</sup> si bien “esta música no borra el penetrante sentimiento de pesado silencio”.<sup>653</sup> Este filme es el que más minutos de música tiene en su banda de sonido de entre todos los del director -veinticuatro minutos de música- y, como sucede con el resto, deja en el espectador –y a la vista está que también en los estudiosos- la sensación de tener mucha menos música de la que en realidad tiene. Analiza Russell que en *El espíritu de la colmena* la partitura de Luis de Pablo funciona dentro de la lógica de *leit motives* para los diferentes personajes y situaciones, y que por un lado, los temas más ligeros (como el de la llegada al colegio) son breves; y por otro, los más persistentes (como los ligados a

---

<sup>652</sup> “Though *The spirit of the Beehive* is almost oppressively silent, it contains more extradiegetic music than the rest of Erice’s films”. Ehrlich, op. cit., p. 251.

<sup>653</sup> “Yet this music does not obliterate the pervasive feeling of heavy silence”. *Ibíd.*

Ana) están llenos de suspensiones y ritmos irregulares que forman parte del intento experimental (afín a Luís de Pablo) por incluir silencio a la pieza musical.<sup>654</sup> Como vemos, la autora toma el paradójico efecto logrado por la banda de sonido del filme como un experimento del compositor. El resto de la filmografía de Erice demuestra que la estrategia o el estilema van mucho más allá de esta película. Como estudiaremos en el capítulo “III.3.3.2. El silencio” de este estudio, el silencio es un rasgo apreciable y de peso en una obra fílmica donde la música siempre está presente en los momentos fundamentales, incluso bajo títulos tan elocuentes como el de *Música callada*, de Federico Mompou, utilizada por el director para *La Morte Rouge* en 2006.

La evolución hacia el gran formato del director se ve reflejado en la música en clave positiva, no solo en términos numéricos y cuantitativos, sino también cualitativos en función de diferentes tipos de valoración. Julio Pérez Perucha considera que “los sintagmas del film de Erice se organizan según un ritmo musical y una iconografía plástica, produciendo una escritura de resistencia en primer término, y de reivindicación en segundo término”.<sup>655</sup> Si, como queda explicitado, Erice quiso romper con lo realizado en *Los desafíos*, de alguna manera en esta nueva película consigue, si bien no un estilo –que, como veremos, va a ir cambiando–, sí quizá algo más interesante de cara a la obra singular: un tono complejo, rico, elocuente y que aporta coherencia narrativa al filme. En las partes originales de la partitura en concreto, podemos observar con facilidad la evolución experimentada desde su anterior y primer trabajo como director profesional. La propuesta de Luis de Pablo no genera la sensación de conglomerado musical de *Los desafíos*. Más al contrario, desde esa percepción de silencio descrita por Dominique Russell, las piezas originales del compositor se integran con fuerza narrativa y expresiva en la puesta en escena con una naturalidad sorprendente para el grado de experimentalidad y originalidad instrumental que revisten. Ello solo puede ser conseguido a través de una mucho más fluida comunicación y colaboración entre músico y director. La música del filme está perfectamente imbricada en su estructura dramática, y lo hace teniendo en cuenta que, con excepción del *Zorongo gitano* y la sencilla melodía del reloj de Fernando, todo

---

<sup>654</sup> *Ibíd.*

<sup>655</sup> Pérez Perucha, op. cit., p. 292.

el articulado narrativo, expresivo y dramático que Erice despliega a través de la música en este filme, lo hace a través de su enunciación extradiegética. Esta anotación será de relevancia en el análisis evolutivo a posteriori de la obra global del director respecto a la configuración musical de las obras. Además, en *El espíritu de la colmena* se instaura definitivamente el minimalismo instrumental en todos los niveles musicales, con una clara distinción en la partitura entre instrumentaciones modernas, electrónicas, impersonales y misteriosas en las piezas originales que, junto a un diseño similar de los ambientes fotográficos del filme, crearán un espacio-tiempo propio para el viaje de Ana hacia el espíritu. Frente a ello, instrumentaciones clásicas, acústicas, armónicas, cálidas y nostálgicas constituyen el tema central –la colmena– y sus variaciones, así como las adaptaciones de los temas infantiles populares. Esta dualidad en la propuesta musical es muy adecuada para un dispositivo de relato mítico, donde hay dos mundos en interrelación y donde los personajes transitan por zonas diferentes de este universo y esta temporalidad dobles. José Luis Castrillón cree que en determinado momento del filme “podemos hablar de una Teresa reencontrada, mientras que Ana sigue perdida. Un contraste que se aprecia también en la banda sonora, pues mientras los planos de Ana en el bosque eran acompañados por una música electrónica fuertemente amelódica que subrayaba la sensación de pérdida y anticipaba cierta emergencia del terror, la imagen de Teresa junto al fuego es acompañada por una cálida y acústica música de guitarra, inevitablemente melancólica, pero también llena de un cierto tono de esperanza, pues en ese fondo electrónico que todavía se adivina, la melodía (el sentido) ha podido hacerse sitio. Al igual que el gesto de Teresa es el primer intento en la narración para dar un sentido al universo de sus protagonistas”.<sup>656</sup> El autor cimienta su análisis en la presencia o ausencia de melodía (se sobreentiende que según los parámetros armónicos occidentales convencionales) como elementos de proyección sobre los personajes en términos de extravío o reencuentro, y en segundo plano, quizá sin pretenderlo, trama cierto esquema sinestésico por el que se relacionan determinadas conjunciones instrumentales con determinadas sensaciones térmicas, presentes en las escenas de cada uno de los personajes (Teresa frente al fuego, Ana en el bosque). Desde el punto de vista del dispositivo mítico que Erice propone en la

---

<sup>656</sup> Castrillón, op. cit., p. 203.

narración, Ana está transitando, a través de la partitura electrónica y amelódica citada, el tiempo de los orígenes, el del mito, donde a una nota determinada no se sucede la que el oído entrenado en la tradición musical occidental clásica cabría esperar, y desde luego a través de esa instrumentación moderna, casi futurista de los dispositivos electrónicos. Teresa, por su parte, espera en la colmena rodeada de esa instrumentación y esa armonización melódica conocidas, previsibles, cercanas, del tiempo de los hombres, del mundo conocido y establecido.

A continuación, veremos cómo el autor desgaja estos dos elementos expresivos con los que construye la narración dramática desde lo musical: instrumentación más o menos clásica y armonías más o menos melódicas.

Como sabemos, el piano toma con fuerza su lugar como protagonista escénico y dramático en este filme, y a través de él, Erice comienza a utilizar un recurso clave en su filmografía: el de las melodías desafinadas, mal tocadas, el del contrapunto emocional que esos pianos doloridos van a aportar en momentos clave de su cine. Según Magda Polo, la disonancia musical en el cine refleja el aislamiento del individuo.<sup>657</sup> Este tipo de recursos volverán a estar presentes en *El sur*, *La promesa de Shangai*, y *El sol del membrillo*, pero Teresa lo hace de manera recurrente en *El espíritu de la colmena*, rememorando el *Zorongo gitano* que asociamos a Federico García Lorca. Hugo Friedrich, en su *Estructura de la Lírica Moderna*, hace un análisis del *Romance Anónimo* de García Lorca, sin otra referencia que los sentimientos puros de angustia, soledad, lejanía, misterio, que puede suscitar una determinada relación de imágenes y situaciones poéticas.<sup>658</sup> A este sustrato cultural que conlleva la figura del poeta granadino, Erice añade, no solo las connotaciones asociadas al poeta y la pieza musical en cuestión, sino el decisivo elemento de puesta en escena de la desafinación, la disarmonía del instrumento, y la interpretación por parte de la actriz, completamente en la línea del análisis de Friedrich. Incluso la canción *No te mires en el río*, popularizada por Concha Piquer en los años treinta, era una canción directamente inspirada en el *Romance Anónimo* de García Lorca, y su letra habla de una niña que sale a un balcón, donde le baña la luz de la luna, y a la que se le recomienda encarecidamente que no busque su reflejo en el río. Es inevitable encontrar una clara

---

<sup>657</sup> Polo, op. cit., p. 91.

<sup>658</sup> Vázquez Montalbán, M. *Crónica sentimental de España*, op. cit., p. 10.

similitud entre estos pasajes de la canción popular y los dos momentos de clímax dramático de *El espíritu de la colmena*. En primer lugar, el filme finaliza precisamente con la niña saliendo al balcón y siendo intensamente bañada por la luz de la luna, en marcada doble metáfora del influjo del espíritu y su catalizador, el proyector de cine; en segundo lugar, la niña de la película no solo se atreve a mirarse en el río, sino que el catárquico encuentro con el monstruo de Frankenstein es presentado cinematográficamente por Erice a través de la transformación de la imagen del rostro de Ana en el del propio monstruo en el reflejo del agua del río.

Otro gran hallazgo en *El espíritu de la colmena* es la conjugación del sentido narrativo a través de las variaciones sobre el mismo tema ya comentadas anteriormente sobre *Vamos a contar mentiras*, y donde las letras cobran valor narrativo ya sean realmente escuchadas o estén implícitas y le corresponda al espectador, aún a un nivel inconsciente, recordar los textos de las piezas. Este mecanismo opera evidentemente en los temas más populares como *Zorongo gitano* o *El barquito chiquitito*. Jorge Latorre explica el valor de los juegos y canciones infantiles y su utilización por parte de Erice como conformadores de sentido en la experiencia de la niña protagonista.<sup>659</sup> Desde esa perspectiva es muy interesante observar cómo Erice construye ese proceso de conformación de sentido, en primer lugar desde la diégesis, a través de los juegos alrededor del espíritu y de las experiencias de muerte que Isabel –la mayor de las dos niñas, interpretada por Isabel Tellería– propone a su hermana, y en segundo lugar desde fuera de la diégesis, a través de las canciones infantiles que varían en su arreglo y orquestación de forma paralela a los cambios en el sentido que va adquiriendo la experiencia de Ana en su viaje a través del filme. Siguiendo a Luis O. Arata: “Es el gran talento de Erice lo que ha hecho posible captar y comunicar al espectador esos momentos en los que la imaginación infantil está en juego”.<sup>660</sup> Las funciones que las adaptaciones de los temas populares infantiles cumplen en la

---

<sup>659</sup> Latorre, op. cit., p. 148.

<sup>660</sup> Arata, Luis O., *I am Ana: the play of Imagination in the spirit of the Beehive*, en Erlich, op. cit., pp 101-102, y originalmente publicado en *Quarterly Review of Film Studies* (primavera, 1983): “Las estructuras cognitivas de un niño se desarrollan mediante una acomodación o una asimilación de lo que experimenta. Son procesos complementarios. A través de la acomodación el niño tiende a imitar y a modificar sus estructuras para encajarlas en las que percibe fuera de sí mismo. Mediante la asimilación transforma lo que percibe para que pueda ser aprehendido sin alterar demasiado sus propias estructuras cognitivas. Este segundo proceso es llamado juego”.

película se complementan con los juegos de los niños –Ana e Isabel-, los de los adultos –el cine-, los cuentos y las metáforas –las setas venenosas-, los ensayos literarios –el de Maeterlinck que lee Fernando-, las canciones no infantiles –el *zorongo*- y también de manera significativa, en el arranque del relato fílmico, los dibujos infantiles, que miran la realidad desde otra perspectiva –bidimensional, frontal-, recreando el universo admitido por los adultos según la percepción del niño que aprende jugando y experimentando, y en este caso, muy concretamente, asistiendo a una proyección de cine. La relación entre música y juego como vías de experimentación y aprendizaje del mundo han sido estudiadas por autores clásicos en psicopedagogía como Johan Huizinga y Jean Piaget. Siguiendo a este último, Julio Pérez Perucha asemeja el universo de los juegos infantiles de las hermanas del film con el relato mítico en el que se hallan inmersas, al constituirse aquellos sobre actividades simbólicas, codificadas, que transmiten determinados valores y determinada visión del mundo, al igual que el relato mítico.<sup>661</sup> Encuentra el autor que Erice se vale de esta condición de estructura mítica del juego para, a través de la puesta en escena y los recursos con los que la edifica, construir y subrayar la distancia entre los mundos adultos e infantil. Entre estos recursos, destaca el del motivo musical y el silencio musical.<sup>662</sup> El progresivo distanciamiento de Ana del mundo de los adultos, de la colmena, se puede explicar en una serie que progresa desde la cantinela mecanizada de la tabla de multiplicar en la escuela –con tintes político-religiosos-, hacia la melodía tradicional, alegre y popular de *Vamos a contar mentiras*, luego hacia la versión lenta y melancólica, en modo menor, arreglada, reflexiva, de esta misma pieza, y desemboca finalmente en la música amelódica, experimental, metálica y nocturna de la partitura original para las escenas de noche de búsqueda y encuentro con el espíritu.

También experimenta Erice en esta película haciendo asemejar notas musicales extradiegéticas con sonidos diegéticos no musicales presentes en el filme. Concretamente lo pone en práctica al igualar la armonía tonal (Si bemol) entre el evocador (y quizá simbólico) pitido de los trenes que llegan a la estación, y las notas fundamentales del tema central, en especial en la flauta, instrumento de textura y tesitura muy cercano al pitido del tren, y con connotaciones emotivas relacionadas con

---

<sup>661</sup> Pérez Perucha, op. cit., p. 43.

<sup>662</sup> *Ibíd.*, p. 44.

los personajes protagonistas de las escenas en las que es utilizado, que son fundamentalmente las asociadas a Teresa y las cartas que escribe y envía a través de los trenes a un destinatario desconocido.

Por último, es destacable la confianza mostrada por el director en el papel dramático otorgado a otro tipo de músicas en su propuesta conceptual, sobre guión, para este filme. Nos referimos a la inclusión en el final de la película de la pieza cantada *Si la noche se hace oscura*. La pieza aparece en el guión original previsto con la anotación subtítular “Pena de amor en voz de mujer”, exactamente en el momento final del film en el que Ana se asoma al balcón y es bañada por la luz de la luna. En el montaje final de la película, el director finalmente prefirió relajar el contenido enunciativo de la escena, y construirla con una pieza instrumental, en la línea minimalista acorde con el resto de la partitura en las zonas en las que, como esta escena final, Ana invoca al espíritu en la noche, y que desarrollaremos más adelante.

A pesar del notable éxito de *El espíritu de la colmena*, no será hasta nueve años después cuando el director pueda volver a afrontar un proyecto de similares características. El 6 de diciembre de 1982 comienza el –inacabado– rodaje de *El sur*.

Como habíamos anticipado, en la actualidad Víctor Erice, al ser interrogado por sus ideas acerca de la música y el cine, traza una meridiana diferencia entre dos concepciones que entiende como muy diferentes: la música *de* cine y la música *en* el cine. Theodor L. W. Adorno había ya situado en términos de antagonismo la relación entre “una música *sobre* un acontecimiento, que se distancia de él, y otra que encuentra su motor en ese mismo acontecimiento”, considerando que esa relación antagónica refleja las dos posiciones fundamentales de la música ante el cine.<sup>663</sup> El primer tipo de música que menciona Adorno se correspondería claramente con lo que Erice denomina “música de cine”, mientras que el segundo, lo haría con lo que el director español llama “música en el cine”. Podemos hacer esta afirmación tras el análisis de la utilización de las músicas que Erice va a poner en marcha en su segundo largometraje. Y nos atrevemos a ir más lejos. En un tercer estadio, Erice habría

---

<sup>663</sup> Adorno, *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, op. cit., p. 117.

desarrollado, en su evolución de la concepción musical desde *El espíritu de la colmena* hasta *El sur*, una vía por la que la música, dando una vuelta de tuerca a la propuesta de Adorno, se constituye en sí misma en motor del acontecimiento dramático. Veamos cómo se articula todo ello en este filme.

Debido a la interrupción de la producción del filme por parte de Elías Querejeta -con el fin de presentar la película en el inminente festival de cine de Cannes de 1983-, Víctor Erice se vio obligado a un cambio de estrategia respecto a las músicas de *El sur*. El director observaba la contratación de un compositor -cuyo nombre nunca se decidió- hacia el final del proceso de producción para componer la partitura original del filme. Debido a la celeridad del proceso de montaje sobrevenido, Erice tuvo que “casi improvisar la música con unos discos que tenía por casa”.<sup>664</sup> Esta circunstancia habría de tener consecuencias en, al menos, dos decisiones de importancia: en primer lugar, la inevitable renuncia a contar con música original para su película, y en segundo y principal lugar, la reconstrucción de toda la estrategia dramática del film sobre las dos apariciones diegéticas de un solo tema musical, el pasodoble *En er mundo*.<sup>665</sup> El dispositivo ya estaba diseñado en el guión original, pero la amputación de la segunda parte del mismo obliga a esa reconstrucción, que realzará de manera muy sensible el papel final en el filme de las piezas musicales.

Una vez consolidado el papel fundamental de las canciones y piezas musicales populares en su cine, *El sur* aporta novedades tipológicas al repertorio de Erice. En este filme hacen su aparición, por un lado, los temas populares de corte religioso -al hilo de la importancia dramática de la primera comunión de Estrella en la trama del filme-,<sup>666</sup> y por otro, dos piezas de repertorio clásico preexistentes, escogidas por el director en coherencia con el ya asentado estilo minimalista en las orquestaciones que utiliza, a

---

<sup>664</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>665</sup> Pasodoble torero instrumental, compuesto por Juan Quintero Muñoz y Jesús Fernández Lorenzo en 1930. España es cultura. Ministerio de educación, cultura y deporte. [http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras\\_culturales/en\\_er\\_mundo.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_culturales/en_er_mundo.html) Consultado el 19 de febrero de 2016. Dedicado por Quintero Muñoz a la Feria de Abril de Sevilla, posteriormente dio lugar a versiones con letra, como la popularísima grabada por Manolo Escobar en 1982, que describe la beldad de la chica a la que el intérprete lleva a pasear por la feria sevillana.

<sup>666</sup> *La puerta del Sagrario*, de Enrique Granados.



través de piezas de cámara, y no de piezas sinfónicas para grandes orquestas.<sup>667</sup> La primera de estas piezas, el *Cuarteto de cuerda en Fa menor* de Maurice Ravel, es una música de cámara que tiene una relación estrecha con *L'enfant et les sortilèges*, del mismo Ravel, sobre un libreto de Sidonie-Gabrielle Colette. Según Jean-Claude Seguin, la intimidad de esta música y su misterio se asocian en el filme al universo de Estrella, causando en el espectador una prolongación e intensificación en su relación con el personaje de la joven.<sup>668</sup> El análisis de Seguin sobre la intervención del cuarteto de Ravel en la secuencia de arranque del filme destaca que la música se intensifica “en el momento preciso en que tenemos la revelación de un secreto”. Acertadamente, apunta el momento en el que Estrella, al abrir la cajita encontrada bajo su almohada, descubre el péndulo que su padre le ha dejado como despedida. Sobre la elección de Maurice Ravel para el crucial momento de arranque de *El sur*, contribuyendo además decisivamente a establecer a través de la pieza escogida la articulación de los dos planos de narración del filme, a saber: el pasado (Estrella niña en la imagen) y el presente (Estrella adulta en la voz en *off*). Este desdoblamiento narrativo, operado en buena medida a través de la aparición de la pieza de Ravel, es una aportación de Erice al relato literario de origen. Como nos detalla Marcos Díaz Martín, “si bien en el texto literario la figura del enunciador es también la del narrador, en el texto fílmico estas se bifurcan, dando lugar a una diferenciación entre Estrella narradora, como mujer adulta que explica las imágenes que vemos como espectadores, y Estrella observadora que, desde la mirada del presente de las imágenes, nos acompaña en el descubrimiento de su relación con su padre”.<sup>669</sup> Sobre esta elección, es de señalar el comentario del propio director al respecto: considera Erice que las obras de los músicos denominados impresionistas<sup>670</sup> siempre han sido los que mejor se han adaptado, en general, a la

---

<sup>667</sup> *Cuarteto de cuerda en Fa menor*, de Maurice Ravel, y *Quinteto en Do Mayor*, de Franz Schubert.

<sup>668</sup> Seguin, Jean-Claude. *El sur. Un film de Víctor Erice*. Centre Regional de Documentation Pédagogique de Lyon, Lyon, 1991, p. 32.

<sup>669</sup> Díaz Martín, Marcos, “El sur: convergencias y divergencias entre novela y adaptación cinematográfica”. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 4, 2012, p. 160.

<sup>670</sup> El impresionismo musical es un estilo surgido en Europa a principios del siglo XX en buena parte como reflejo del surgimiento de esta corriente en el mundo de la pintura. En una búsqueda de la metáfora expresiva, pretendiendo sustituir lo real por lo aparente, la sugerencia por el enunciado, los músicos impresionistas se liberaron de la tensión dramática de la armonía romántica y del papel concorde de las notas, “eligiendo el accidente por encima

hora de tener que aplicar músicas preexistentes del repertorio clásico al cine en sus géneros cercanos al drama.<sup>671</sup>

Otra innovación en este sentido es la asimilación, dentro del ejercicio de metaficción que articula la puesta en escena de una película dentro de otra película (*Flor en sombra* dentro de la diégesis de *El sur*), de la puesta en escena de temas musicales de corte anglosajón a modo de canciones, no solo populares, sino cargadas de connotaciones sentimentales a nivel del imaginario colectivo del público occidental, como es el caso del tema *Blue moon*,<sup>672</sup> que Irene tararea en la pantalla de cine y que su personaje en el filme *Flor en sombra* califica como “nuestra canción” ante su despedido amante, para a continuación aseverar: “Podríamos haber sido tan felices...”. Este dispositivo narrativo hace entroncar la escena de *Blue moon* con las escenas clave de Estrella y Agustín alrededor de *En er mundo*.

La música popular, connotada desde el marcado acento del sur de España que conlleva el título del tema epicentral del drama, también es utilizada con funciones concretas y evidentes de evocación de un ingente fuera de campo que sobrevuela y empuja el filme en su configuración dramática en esa constante referencia al anhelado y perdido sur. Con la aparición de la *Danza española nº 5, “La andaluza”*, de Enrique Granados, Estrella imagina que en el sur nunca nieva, y que allí el calor y la luz siempre reinan. A este efecto contribuye notablemente la calurosa amabilidad del personaje de Milagros –interpretado por Rafaela Aparicio–, caracterizado con un cerrado acento andaluz, y encargado de hacer manifiesto el contraste entre ese idílico mundo del sur que se establece fuera de campo, y el mundo del norte visible en pantalla.<sup>673</sup>

Podemos afirmar que en *El sur* hay, cuantitativamente y a nivel de creación original, menos música que en *El espíritu de la colmena*, pero en *El sur* la música se ha convertido, por estrategia y construcción fílmica, en protagonista y clave dramática y narrativa del filme, fundamentalmente a través del pasodoble *En er mundo*, y, como

---

de la circunstancia”, según José Luis Comellas. Este paso sería en buena medida precursor del proceso de descomposición de los elementos musicales que abordaría enseguida la música contemporánea, pero aún conservaba el gusto por la melodía y la armonía. Claude Debussy fue su primer referente, seguido por Maurice Ravel. Comellas, op. cit., pp 304-05.

<sup>671</sup> Entrevista a Víctor Erice, realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>672</sup> Tema compuesto por Richard Rodgers y Lorenz Hart en 1934.

<sup>673</sup> Esta función del personaje de Milagros es visiblemente explícita por ejemplo en líneas de diálogo en las que el personaje se queja de manera vehemente de la fría climatología del lugar donde está instalada la familia Arenas.

veremos, en modelo de construcción fílmica a recuperar por el propio autor en el futuro, de forma especialmente notable en el guión de largometraje titulado *La promesa de Shangai*, que Víctor Erice publicará en el año 2001. Dicha estrategia y las bases sobre las que Erice diseña ese papel capital de la citada pieza en esta película será analizada pormenorizadamente más adelante en el capítulo “III.4.2. La revelación construida”.

Como es conocido, tendrá que transcurrir otra década completa para que el cineasta pueda abordar su siguiente largometraje, esta vez desde una óptica, en principio, documental: *El sol del membrillo*.<sup>674</sup>

### 2.3. El adiós al largometraje

En *El sol del membrillo*, filme aparentemente muy diferente de los anteriores, la estrategia musical de Erice se consolida definitivamente en la línea de lo acumulado hasta ahora. El director diseña un plan musical imbricando todas las vertientes exploradas con éxito anteriormente y que ya han pasado a ser señas de identidad de su obra, a saber: canciones populares (interpretadas diegéticamente), piezas de repertorio clásico (ahora por primera vez incorporadas diegéticamente, a través de los programas de radio que escucha Antonio López mientras trabaja), y música original para el filme, esta vez a cargo de Pascal Gaigne. Es muy importante señalar que este “diseño” es llevado a cabo en tiempo real, es decir, a medida que el cineasta descubre su propia película. Recordemos que el rodaje de *El sol del membrillo* dio comienzo el 29 de septiembre de 1990 sin haber redactado Víctor Erice una sola línea de guión cinematográfico. Lo más destacado de los modos de trabajo de Erice en este caso es, sin duda, la utilización de esas tres “vías” ya experimentadas para incorporar las

---

<sup>674</sup> Durante el año anterior al rodaje de *El sol del membrillo*, Erice graba con su cámara digital los materiales que, en 2003-04 se convertirán en la pieza *Apuntes (1990- 2003)*. La relevancia para nuestro estudio de esta pieza, incluida en los extras del DVD de una edición especial de *El sol del membrillo*, tendrá su lugar más adelante pero, para respetar los criterios planteados por este apartado, lo mencionaremos y describiremos, siguiendo el orden cronológico, en su momento de edición.

músicas –que no lo musical, lo cual, como ya hemos señalado, se puede encontrar en otros modos de llevar a cabo la filmación–, añadiendo sin embargo en los tres casos sensibles variaciones.

En primer lugar, la forma de incorporar las músicas populares diegéticamente y en boca de sus personajes, al estar ahora moviéndose en un formato documental, no puede diseñarse de igual manera que en las películas estrictamente de ficción. Por ello, necesita contar con otros puntos de arranque en la construcción. En este caso, empezando con la incorporación de la costumbre de Antonio López –descubierta en la grabación de *Apuntes (1990–2003)*– de canturrear copla y músicas populares mientras pinta. Carmen Arocena considera que en este filme primer encuentro de Antonio López con su modelo “va a ser sacralizado a través del sonido [...] Es la voz de Antonio López la que canta la canción y la que sirve de nexo de conexión entre todos estos planos.”<sup>675</sup> Pero también incide en ello Erice, desde las mismas coordenadas pero un paso más allá, con la petición a Enrique Gran de que, cuando acuda a visitar a su amigo en la segunda ocasión en la película, le sugiera cantar alguna de las viejas canciones que a ambos les gustan. De esta idea surgirá la famosa escena de *Ramito de mejorana*, que será posteriormente analizada con detenimiento.

Sobre la segunda vía, la de la incorporación de música clásica, será muy sutil en este caso. La novedad, ya mencionada, estriba en incorporar las piezas desde la reconstrucción sonora de la diégesis, a través del aparato de radio en el que Antonio López escucha la música y las noticias –en la antigua Radio 2 de Radio Nacional de España, en emisión en 1990– mientras pinta el membrillero. A través de este dispositivo Erice consigue mantener la sensación de cercanía documental a su material fílmico en observación sin renunciar a que determinadas escenas contengan una serie de músicas determinadas por él, y a utilizar estas músicas con funciones de puntuación en la narrativa fílmica, incluyéndolas para marcar elipsis y transiciones, o para ambientar determinados momentos concretos. Ello lo conseguirá con mayor facilidad y efectividad con la incorporación de determinadas piezas, elegidas por el director en postproducción entre las escuchadas por López a lo largo de las numerosas jornadas de trabajo en el patio. Erice utiliza esta música con las funciones habituales en el cine

---

<sup>675</sup> Arocena, op. cit., p. 294.

de ambientación dramática y como medio de sugerir las elipsis y transiciones del paso del tiempo. Entre estos momentos destaca aquel en la que Antonio López y Enrique Gran recuerdan cómo se conocieron. Según Gran, su primera visión de un adolescente Antonio López fue simulando dirigir una orquesta imaginaria que interpretaría la novena sinfonía de Ludwig van Beethoven. Los dos hombres ríen rememorando sus días de juventud en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando comentando lo mucho que les gustaba entonces la música a todos los amigos de su grupo. “Aunque no como ahora, claro” sentencia Enrique Gran. Erice ha montado en ese punto un plano de cielo y nubes para hacer avanzar el relato hacia delante, y suena un apunte de cuerdas de cámara en tempo lento. Esta vez la fuente musical no aparece, es decir, no es justificada diegéticamente por el filme, sino que es utilizada, como decimos, de manera más convencional, en la línea de las piezas musicales extradiegéticas que suelen ejercer funciones de ambientación y puntuación habituales en el cine. El director toma materias primas puramente documentales de su proceso de registro para luego utilizarlas como herramientas narrativas con criterios marcadamente habituales en la ficción cinematográfica.<sup>676</sup>

En tercer lugar, la utilización de la partitura de Pascal Gaigne tiene la novedad de ser incorporada estrictamente en el tramo final de la película, donde toda la construcción fílmica sufre un notable giro y todo pasa a ser narrado desde una perspectiva sensiblemente diferente, mucho más cercana a la ficción, en clave de noche, en localizaciones interiores, desaforando explícitamente el aparato de rodaje, con aparición del recurso de la voz en *off*, y reflexionando abiertamente sobre los temas que preocupan al autor. Ahí cobra todo su protagonismo la música original. José Saborit lleva a cabo, en su *Guía para analizar “El sol del membrillo”*, un detallado análisis de la intervención de las piezas originales de Pascal Gaigne que protagonizan la segunda parte del filme.<sup>677</sup> Se trata de seis intervenciones musicales, cuya primera aparición tiene lugar en el significativo momento en que Antonio López renuncia al óleo sobre el membrillero ante las malas condiciones climatológicas y, antes de

---

<sup>676</sup> Pascal Gaigne asegura que este tipo de breves apuntes fueron todos añadidos sobre el montaje de imagen ya concluido de la película. En Cueto, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*. Festival de cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, Madrid, 2003, p. 188.

<sup>677</sup> Saborit, op. cit., pp. 98 y 99.

cambiar su proyecto de pintura al óleo por el de un dibujo a lápiz, procede a guardar el lienzo inacabado en el sótano de la casa. Según Saborit, en “reticente réquiem, (...) La música incidental hace su primera aparición como serena despedida asociada a la muerte, y el hecho de que se escuche por primera vez cuando ya han transcurrido una hora y doce minutos con sonido directo incrementa su carga simbólica como reflejo de los sentimientos del artista, al tiempo que prepara el ánimo del espectador para el progresivo deslizamiento del film hacia un tono más poético e introspectivo (...) Las insinuaciones confluentes del violonchelo y el contrabajo se estiran lentamente como buscando concordancias, e intensifican el tono trascendente y elegíaco de la secuencia del enterramiento.”<sup>678</sup> La segunda intervención musical de la partitura de Gaigne es leída por el autor en clave de “nostálgica melodía interpretada por el bandoneón” que “subraya la añoranza sentida en un momento que también habrá de pasar, y cuando el violonchelo se incorpora en los últimos acordes musicales, la tensión de la cuerda acentúa el sentimiento irrevocable del paso del tiempo.”<sup>679</sup> Sin duda el filme y las intenciones de su partitura original tienen muy presente el tema del paso del tiempo, y la relación entre la labor del artista con lo que hace de su vida y la forma de afrontar la muerte. Algo que destaca sensiblemente a la primera escucha es esa presencia del bandoneón. Como ya hemos señalado, uno de los motivos que inclinó a Erice a contar con Pascal Gaigne como músico –ya que no habían trabajado juntos previamente ni se conocían personalmente- fue su gusto por este instrumento. La presencia del mismo en esta pieza de la música del filme muy posiblemente denote una intención especial para este momento del filme en el que la cámara sale del patio de Antonio López y muestra el paisaje urbano del entorno donde los trenes que parten constantemente de la madrileña estación de Chamartín y los televisores encendidos que presiden la gran mayoría de los domicilios marcan el signo de un tiempo en un clave metafórica muy presente en la obra del director –los trenes-, y que se configura a la vez de forma simbólica como una reflexión sobre la representación y la relación entre ella y la realidad –los televisores-.

---

<sup>678</sup> *Ibíd.*

<sup>679</sup> *Ibíd.*

Pero, como anticipábamos, la gran presencia de la partitura original de Pascal Gaigne se da verdaderamente en el momento que Erice se siente obligado a construir filmicamente desde una metodología mucho más pegada a los usos de la ficción para completar el filme: el sueño del pintor. Las cuatro intervenciones que restan a la partitura son empleadas en esta secuencia, a través de las tres variaciones que del tema *El sueño del pintor* -así titulado por el compositor para la edición comercial de a música del filme- lleva a cabo Gaigne. Saborit considera que Erice nos traslada hacia ese momento crucial de revelación del sueño con una interesante conexión de ideas, a través de la música, entre la secuencia del enlucido del muro, donde descubríamos la belleza de la tarea manual junto a “una pintora que observa fascinada”.<sup>680</sup> Se refiere obviamente a la pintora María Moreno, esposa de López y coprotagonista del filme, y al nuevo escenario en el que el pintor pasa a convertirse en modelo, y comienza a posar para su esposa en los momentos previos a la rememoración del sueño de su infancia. Según Saborit, la variación instrumental de la misma melodía –al viento y la cuerda se añade el piano- entre estas dos escenas establece una “casi imperceptible nexo entre las dos escenas”, además de conferir “una mayor trascendencia e intensidad emotiva a las imágenes.”<sup>681</sup> Las dos intervenciones que restan se centran por completo en el sueño. Una primera lleva al espectador a ese territorio que es el del pasado, la infancia, los viajes, la amistad –Erice inserta la foto que el pintor sostiene en la mano al quedarse dormido, en la que aparece con su amigo Francisco López en el Partenón de Atenas años atrás-<sup>682</sup> reservando, en coherencia con el diseño propuesto por el director, el tema principal de la partitura para engrosar la voz en *off* de López narrando su sueño recurrente. Según Saborit, “el tono trascendente y onírico de sus palabras se potencia con la intensidad dramática del violonchelo.” Concluye su análisis el autor valorando que “la intervención de la música en *El sol del membrillo* es reticente pero honda, breve pero intensa, adecuada al tono de las secuencias que acompaña, enfatizándolas. La música se estira como un anhelo, araña el tiempo que se

---

<sup>680</sup> *Ibíd.*

<sup>681</sup> *Ibíd.*

<sup>682</sup> En los capítulos siguientes de este estudio cobrará relevancia el tratamiento del tema de la amistad en esta película. Por ello consideramos importante reseñar aquí de la insistencia con la que López y Erice se empeñan en que todos los buenos amigos del pintor aparezcan en la película, hasta el punto de incluir en esta escena a Francisco López a través de una fotografía.

escapa, se desgarrar aspirando a detenerlo con su ritmo.”<sup>683</sup> Se refiere siempre, recordemos, a las seis piezas originales de Pascal Gaigne, que operan de forma extradiegética en la segunda parte del filme.

Opinaba Dominique Russell que *El sol del membrillo* es una película casi tan silenciosa como *El espíritu de la colmena*, pero que en la primera el silencio no es opresivo, a diferencia de la segunda. En la primera el silencio es “la cualidad de atención necesaria para la creación y el entendimiento”.<sup>684</sup> *El espíritu de la colmena* tiene muchos más minutos de música que *El sol del membrillo*, y ambas películas, según la impresión generalizada de diferentes espectadores en diferentes épocas, tienen más música de la que “parece”, o de la que se recuerda de ellas. Russell es consciente de esto. El comentario de la autora nos sirve aquí para ilustrar cómo el diferente manejo de la música, en su articulación dramática –así como del resto de la banda sonora en este caso–, no solo pueden alterar la sensación de *cantidad de silencio* presente en el filme, sino también la *cualidad* de ese silencio.

Entre 1994 y 2001, Víctor Erice trabajó en la adaptación de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shangai* llegando incluso a iniciar la fase de preproducción del rodaje, realizar localizaciones y casting para la película que habría de llamarse *La promesa de Shangai*.<sup>685</sup> Sin embargo, el productor de la misma, Andrés Vicente Gómez, decidió cancelar el proyecto a última hora, y Erice, decepcionado por el largo trabajo realizado en balde, decidió publicar el guión en 2001 en la colección Areté de la editorial Plaza & Janés.<sup>686</sup> Este guión llama notablemente la atención para nuestro estudio debido a la gran cantidad de piezas musicales que incorpora, todas ellas populares, de diversos tipos estilísticos, así como con distintos mensajes desplegados en sus letras. Esta característica resulta en su totalidad aportación del guionista Erice a la obra literaria original de Marsé, carente por completo de todo este armazón musical. A este respecto hay que señalar en primer lugar que, cuando el director se

---

<sup>683</sup> *Ibíd.*

<sup>684</sup> Ehrlich, *op. cit.*, p. 252.

<sup>685</sup> El largo y retorcido proceso de encuentros y desencuentros por el que Víctor Erice no llegó a poder dirigir esta película está prolijamente relatado, fundamentalmente a través de la correspondencia mantenida al respecto entre Víctor Erice y Juan Marsé entre 1993 y 2001, en Cuenca, *op. cit.*, 545-583.

<sup>686</sup> Erice, Víctor. *La promesa de Shanghai*, *op. cit.*



enfrentó a la tarea de adaptar la obra literaria al territorio de lo fílmico, encontró en él todo lo opuesto a una obra “muy cinematográfica”. En efecto, a Erice le sucedió que “al releerla -la novela-con los anteojos del cine puestos, enseguida percibí lo difícil que era hacer una adaptación que no desmereciera la novela. Las peripecias del argumento eran muchas. Y como la dimensión del paso del tiempo me pareció fundamental, intuí enseguida que el relato cinematográfico sería largo. (...) Las novelas de Marsé (...) plantean problemas de construcción. Por un lado, se trata de un escritor en cuyas obras todo, absolutamente todo, es pura literatura. Y en esos casos la adaptación al cine es siempre más complicada”.<sup>687</sup> Es interesante observar cómo el cineasta resolvió esa dificultad en el que considera “el mejor guión que he escrito y que jamás escribiré”<sup>688</sup> poblando la historia de Daniel y el Capitán Blay de canciones. Pero Erice no solo se reafirma en este guión en su querencia por la canción popular, sino que ahora incorpora más claramente que nunca las canciones de corte político -como el *Himno de Riego*-<sup>689</sup> en una historia situada en la Barcelona de posguerra y, como se intuía en el caso de *Blue moon* en *El sur*, incorpora música que podemos considerar popular, aunque no tradicionalmente española. Es el caso de *Dixie*,<sup>690</sup> popular canción convertida en himno sudista durante la guerra de Secesión norteamericana de 1861-65, o el clásico de Cole Porter de 1936 *I’ve got you under my skin*.<sup>691</sup>

---

<sup>687</sup> Cuenca, op. cit., p. 545.

<sup>688</sup> En Cuenca, op. cit., p 576. En el anecdótico terreno de las valoraciones de este tipo, no deja de llamar la atención la otorgada por el propio Juan Marsé, conocido por las feroces críticas negativas hacia las adaptaciones fílmicas de sus novelas, según la cual “el guión de Víctor es mejor que mi novela”. *Ibíd.*

<sup>689</sup> Himno nacional recuperado e institucionalizado por el gobierno de la Segunda República en 1931 a partir de sus versiones surgidas alrededor de 1822 tras la insurrección del teniente coronel Rafael de Riego contra el rey de España Fernando VII en 1820. Si bien su letra suele ser atribuida a Evaristo Fernández de San Miguel, uno de los aspectos que explican la pervivencia del *Himno de Riego* no es otro que la facilidad con que su letra fue constantemente modificada, permitiendo una reapropiación popular de la canción. Sánchez Martín, Víctor. *La polifonía himnica de la II República y el Himno de Riego. Himnos, culturas políticas y construcción nacional*. Universidad de Alicante. <http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e142/dtlkomtvzghvubjvcgxbcfcpaltqekgm/V%C3%A1ctorS%C3%A1nchezRiegoysuhimnoenlapol%C3%ADticasimb%C3%B3liconacionaldelalIIRep%C3%BAblica.pdf>. Consultado el 6 de marzo de 2016.

<sup>690</sup> Tema compuesto por Daniel Decatur Emmett en 1859.

<sup>691</sup> Tema compuesto por Cole Porter en 1936 e incluido ese mismo año en el filme musical producido por Metro Goldwyn Mayer *Nacidos para bailar* (*Born to dance*, Roy del Ruth, 1936).

Otra novedad en sus modos fílmicos respecto a la música es la configuración de un personaje eminentemente musical, el joven Juan Chacón, siempre con su armónica y su voz dispuestas a aportar sentido, significado, tono, ambiente, contrapunto o emoción a las escenas. “Personaje musical” que está imbricado en el guión como un elemento de puntuación perfectamente calculado, llevando a cabo una función muy importante en la estructuración del relato. Juan Chacón es el medio por el que Erice despliega esta puntuación dramática de la narración a través de la música, por primera vez de una manera muy marcada y a lo largo de todo el guión, y siempre desde el interior de la diégesis. Sus intervenciones realizan funciones de apertura y clausura de secuencias y de actos, transiciones, contrapuntos dramáticos, acelerados y ralentizados en la narración, etc.

En este guión el director pone en juego, a gran escala, casi todos los recursos musicales puestos en práctica en sus filmes anteriores. Por otro lado, la articulación del drama sentimental del protagonista se vuelve a construir, diegéticamente, sobre una canción –*Te quiero, dijiste*–,<sup>692</sup> la cual, de manera similar a *En er mundo en El sur*, es variada desde una interpretación minimalista, cercana y cálida –a la armónica de Juan Chacón– en tiempos felices y de enamoramiento, hacia la propuesta por una mercenaria orquesta de club de dudosa reputación en el momento del desgarramiento sentimental y la asunción de la pérdida del tiempo y de la posibilidad del amor en el final de la película.

No queda ahí la articulación dramática del relato fílmico a través de la música en este filme. En un proceso aditivo donde confluyen recursos ya utilizados con otros que utilizará en el futuro, Erice recurre a la música diegética de *La gran ilusión*,<sup>693</sup> el film clásico de Jean Renoir, para impulsar a su protagonista, Daniel, a través del clímax emocional de la historia. Daniel entra en un cine, donde se proyecta *La gran ilusión*. En la pantalla, el capitán Boeldien –Perre Fresnay– comienza a tocar con su flauta *Il était un petit navire*<sup>694</sup> y Daniel levanta la cabeza, y entonces vemos la película. Escribe entonces Erice:

---

<sup>692</sup> *Te quiero, dijiste* es un bolero popular, también conocido como *Muñequita linda*, compuesto por la mexicana María Grever a finales de la década de 1920, y popularizado en España posteriormente en la versión de Nat King Cole ya en los años cincuenta.

<sup>693</sup> *La grande illusion* (J. Renoir, 1937).

<sup>694</sup> Canción popular de corte infantil que aparecía ya en *El espíritu de la colmena*.

“La música se va fundiendo con otra de muy distinto carácter, evocación de un mundo remoto y perdido. CORTA A:

*Susana en el Veracruz (167). Sigue música en escritorio del narrador que ojea las fotos y los dibujos de Susana ya amarillentos*”<sup>695</sup>.

Es el final de la película. Erice carga toda la emoción final del film sobre las músicas en esta versión final de su guión. Al hacer al protagonista entrar en una sala de cine para llegar a este final, el director parece querer llevar su barco a un puerto parecido al de los momentos epifánicos de *El espíritu de la colmena* o su reverso, *La morte rouge*. Tras todos los recursos experimentados, todo lo armado a lo largo del guión y todas sus intuiciones puestas en liza, el cineasta opta por sostener el final del film sobre el poder –evocador en este caso– de las músicas.

No acaban ahí los recursos narrativos planteados por Víctor Erice en este guión a través de las músicas. Otro de ellos es la utilización del *leit motive* para caracterizar, también dietéticamente, a los personajes, como a La Betibú, en cuyas apariciones siempre está Juan Chacón alrededor silbando *Popeye y la Betibú*, o el Capitán Blay, que se identifica a sí mismo canturreando el *Himno de Riego*. También utiliza el *leitmotiv* para señalar las situaciones emocionales, como los encuentros de Daniel con Susanita en la ventana a través de *Te quiero, dijiste*, o el momento del reconocimiento al Capitán Blay en su entierro a través de la interpretación de Juan Chacón de *Dixie*, el tema que tanto le gustaba al Capitán y con el que Juan solía animarle en sus aventuras por el barrio.

El filme también connota política e históricamente la época y los personajes a través de las músicas que se interpretan dentro de la diégesis, e incluso se vale de una pequeña escena de danza y música que, con anclaje inevitable en el baile del pasodoble en *El sur*, nos recuerda, unido a la articulación de la banda sonora a través de uno de los personajes secundarios –Juan Chacón–, al planteamiento que Sergio Leone y Ennio Morricone llevaron a cabo unos años antes en *Érase una vez en América*. Entre estas semejanzas se encuentra la utilización por parte de los italianos de la

---

<sup>695</sup> Erice, Víctor. *La promesa de Shanghai*, op. cit., p. 391.

adaptación de un tema popular –*Amapola*–<sup>696</sup> para encarnar el tema de la relación romántica protagonista del film.<sup>697</sup> Esta escena también recuerda, conceptualmente, a la admirada secuencia de *Luces de la ciudad* sobre la que Erice ha escrito y hablado en multitud de ocasiones, y que arranca con la asimilación, a través de un fundido encadenado de imagen, de un ramo de flores y el rostro de Virginia Cherrill encarnando al personaje femenino protagonista al tiempo que comienza a sonar el arreglo de *La violetera* de José Padilla.<sup>698</sup>

Nos encontramos por tanto ante una película no realizada, pero ante un guión cinematográfico que nos muestra a un Víctor Erice decidido a insuflar de músicas su propuesta fílmica de una forma evidente, multiforme, dotada de protagonismo y con carácter dramático, ambiental y estructural.

#### 2.4. El siglo XXI

Hemos de arrancar esta etapa subrayando una cuestión muy a tener en cuenta en este punto de la carrera profesional del director, y es que, a partir del año 2002, Víctor Erice se convierte en productor de sus propias películas. Además, a partir de este momento y hasta fecha de hoy, el director no volverá ni a los formatos ni a los procesos de producción industrial tradicionales, y pasará a trabajar en vías que cabría calificar de alternativas o marginales.<sup>699</sup> Nuevos formatos -como video-cartas, micro, corto y medio metrajes, películas colectivas...-, y nuevas entidades de producción y exhibición -como museos, Internet, centros culturales o fundaciones- son los territorios sobre los que transitará esta nueva etapa caracterizada por el control

---

<sup>696</sup> Rodeada de cierta controversia (en diferentes documentos se le atribuye a José María Lacalle), parece que la autoría de la famosa canción corresponde a Manuel M. Ponce en el año 1924. La grabación realizada por el cantante Miguel Fleta en 1925 la convirtió en un éxito mundial.

<sup>697</sup> Para Sergio Leone, la música es la extensión natural de los personajes, de modo que con ella los hacía más comprensibles y les daba una dimensión más amplia, etérea, incluso religiosa. Leone hacía a sus actores escuchar la música que Morricone había compuesto para sus personajes. Xalabarder, op. cit., p. 144.

<sup>698</sup> Quien también realizó un popular arreglo de *Amapola* en pasodoble.

<sup>699</sup> En una época –las primeras dos décadas del siglo XXI- donde coinciden crisis económica e industrial con relevo tecnológico- es muy posible sin embargo que estas nuevas vías estén llamadas, cuando menos, a convivir con las hasta ahora tradicionales y estandarizadas.

creativo y técnico de la producción por parte del director, fundamentalmente a través de su propia productora, *Nautilus Films*.

En estas coordenadas, y un año después de la publicación del guión no realizado de *La promesa de Shangai*, llega la siguiente obra fílmica de Erice: el cortometraje *Alumbramiento*, de 2002.

*Alumbramiento* se engloba dentro de la película colectiva *Ten minutes older: the trumpet*.<sup>700</sup> El cortometraje de Erice no es una película muda, pero en ella ningún personaje mantiene un diálogo en primer término de la acción en plano. Escuchamos, leve, lejanamente, alguna imprecación, alguna enfatización de un niño que juega, alguien que exclama un monosílabo como modo de expresar emoción ante la contemplación de un recién nacido... Pero no hay apenas diálogos propiamente dichos en el guión. Sin embargo, alguien canta. Una solitaria -o solista- voz de mujer entona en asturiano la nana tradicional regional *Agora non*. Como un fresco en blanco y negro sobre el momento de equilibrio entre la vida y la muerte en el origen de una vida que escenifica el filme, Víctor Erice sitúa la ficción en un tiempo y un espacio muy pegados a lo autobiográfico, para dejar, en un marcado ejercicio de minimalismo, toda la carga dramática y –como veremos– reveladora del filme en manos de la interpretación de la canción popular. Quizá lo más novedoso en el proceso que aquí estamos describiendo sea, aparte de la crucial relevancia que toma la canción popular, su difusa situación enunciativa a caballo entre lo diegético y no diegético. El canto de la nana parece provenir de una de las habitantes de la aldea y acontecer en el momento en que la escuchamos, pero no tenemos ninguna muestra de ello. No llegamos a ver a la intérprete, por lo que, estrictamente, habría que hablar de aparición extradiegética de la música. Sin embargo, tampoco nos convence esta clasificación, ya que el repertorio de códigos culturales que transmite la película, el paisaje antropológico que la puesta en escena construye, parece indicar que la fuente de emisión de esa música no puede ser otra distinta que la aldea donde transcurre la acción. Hay una armonía absoluta en cuanto a la selección del tema musical pero también en cuanto a su

---

<sup>700</sup> *Ten Minutes Older: The Trumpet*. (Road Movies Film Produktion y otras) Nautilus Films/ El Ruedo PC (11') 2002.

ubicación espacial en el montaje de sonido y la textura de la grabación que escuchamos. Como hemos explicado en el capítulo “II. El proceso creativo. Erice, la música y la praxis fílmica”, el método de grabación desplegado por Erice explica en buena medida este efecto.<sup>701</sup> Además, las connotaciones simbólicas que la letra de la pieza aporta sobre el momento dramático de la historia –la salvación final del recién nacido– incrementan esa sensación de pertenencia de la música a la escena, desbordando las nociones de lo diegético y lo extradiegético. Alberto Elena cree que *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 ante los resquicios de sus imágenes”.<sup>702</sup> Sin hacer mención explícita a la canción, Elena está aunando, en una sola frase, autobiografía, revelación, cine y música; es decir, las claves fundamentales por las que transita esta investigación. En clave de súplica, el autor busca en la poesía de José Ángel Valente el subtexto, explícito por más que poético en este caso, que recorre el espíritu del filme:

“Que no se quiebre todavía el hilo  
Sin fin de la esperanza y la memoria dure  
Bajo la luz tendida de la tarde (...)  
Que no detenga aún  
Su incorruptible curso el tiempo  
Y transcurran las aguas,  
Las mismas aguas que nos llevan,  
Luminosas y amargas,  
Mientras dure mi canto”.<sup>703</sup>

La doble reivindicación que de la memoria y de la esperanza hace el verso del poeta recuerda muy acentuadamente la constante visión dual que Erice hace, desde siempre, del cine como generador simultáneo de memoria y sueño. Conflicto sempiterno que en esta breve película parecen encontrarse en la frontera entre

---

<sup>701</sup> Ver pp. 195-96.

<sup>702</sup> Bergala y Balló (Dir.). *Erice- Kiarostami. Correspondencias*, op. cit., p. 108.

<sup>703</sup> *Ibíd.*

ambos, pero también entre realidad y ficción entre diégesis y extradiégesis, mientras dure el canto.

En su conferencia titulada *Añada, arrollo, nana, vou veri vou. Canciones de cuna españolas*,<sup>704</sup> Federico García Lorca reflexiona sobre la peculiar y aguda tristeza que las canciones de cuna españolas presentan frente a las de su entorno europeo. Esta peculiaridad tiene, sin embargo, una excepción, y son las canciones de cuna del País Vasco, tierra originaria de Erice. Según García Lorca, las nanas vascas reproducen el modelo nórdico europeo donde la pieza cantada busca, a través de la sencillez y la amabilidad de la melodía, una vía directa, simple y agradable para conseguir dormir al niño. Cuando Víctor Erice diseña la propuesta marcadamente autobiográfica de *Alumbramiento*, decide situar el capítulo dramático ligeramente desplazado de su auténtico lugar de nacimiento (Carranza, en Vizcaya) para situarlo en el entorno rural asturiano. La ambientación, la caracterización de lugares, personajes, costumbres, paisajes, juegos, rutinas domésticas; etc, es común a la de muchos lugares que podrían encontrarse en el norte de España a principios de la década de 1940, y sin embargo Erice renuncia a utilizar en su relato el acervo explícitamente vasco para este filme donde la nana entonada en su tramo final se erige en catalizadora y a la vez protagonista del drama. La letra de *Agora non*, la pieza escogida por el director, hace muy clara referencia a la acción que transcurre en la pantalla, y Erice es capaz de reinterpretarla en clave de su propia propuesta,<sup>705</sup> pero quizá lo más interesante en la elección sea la vertiente más inasible de la expresión musical. La potencia dramática, la profunda tristeza que se destila de las inflexiones melódicas de la pieza. No es necesario para nuestro estudio inaugurar aquí un enfoque musicológico para abordar esta cuestión. La propia lógica intuitiva de Erice construye, desde su sentido dramático audiovisual el tono de la película. Precisamente hablando sobre *Alumbramiento*, el director ha relatado a Manuel Asín su sensación de construir el filme en la fase del rodaje siguiendo una voz que le habla “como si cantara”.<sup>706</sup> No se trata de una afirmación mística, o que apele a la inspiración pura de la musa, sino a una pulsión

---

<sup>704</sup> García Lorca, op. cit., p. 75-109.

<sup>705</sup> Esta pieza es explícitamente citada por Lorca en su conferencia como ejemplo de las nanas cuya letra desprendía un doble sentido que insinuaba una posible infidelidad de la madre en la concepción del niño al que se está cantando.

<sup>706</sup> *Conversación con Manuel Asín*, cit.

expresiva que relaciona la expresividad dramática de la inflexión melódica musical con las intenciones creativas de la propuesta fílmica.

Volviendo a García Lorca, lo que las nanas vascas mencionadas por el poeta no contienen y sí la astur escogida por Erice es el objetivo de, además de dormir al niño, “herir al mismo tiempo su sensibilidad”.<sup>707</sup> Profundamente marcado en su sensibilidad por las circunstancias de su tiempo y su entorno, Erice construye toda la puesta en escena de su filme –empezando por la decisión de rodar en Asturias- a partir de la melodía que necesita para plasmar y transmitir esa huella emocional haciendo entrar de lleno al niño del filme en la realidad cruda del mundo, infiltrándole, a través de los labios de la mujer que canta, todo ese dramatismo del mundo del que habla García Lorca.

La presencia de músicas con este nivel de significación en un final como el de esta película está presente en la tradición oral y escrita desde hace siglos.<sup>708</sup> Tampoco el cine es ajeno en absoluto a este tipo de planteamientos. Incluso el sobrio Carl Theodor Dreyer no pudo resistirse, en el plano final de *Ordet (La palabra)*,<sup>709</sup> a incorporar la partitura extradiegética de Paul Schierbeck con un lánguido grupo de cuerdas. Esta aparece justo en el momento que, tras poner en funcionamiento uno de los personajes el reloj de pared que permanecía parado, los dos protagonistas, abrazados, cerciorándose de que el milagro de la resurrección de ella ha sucedido realmente, proclaman: “Ahora la vida empieza para nosotros”. El sonido del tic tac del reloj da paso a la música con la que se superpone. El filme termina. La idea del tiempo detenido en espera de que la vida libre su combate con la muerte es análoga en el cortometraje de Erice, pero en este, la resolución musical resulta mucho menos convencional, así como la explicitación de la reanudación del tiempo detenido, que Erice ha tejido desde el principio de su narración, y que se hace fugazmente explícito con la inserción de un plano detalle del reloj dibujado en la muñeca del niño, esta vez

---

<sup>707</sup> García Lorca, op. cit.

<sup>708</sup> Gonzalo de Berceo habla de variaciones sobre la leyenda de la virgen salvando a un recién nacido en el parto, reelaborada por ejemplo por Alfonso X. En esta leyenda, cuando el niño es salvado, la cofradía entona un cántico de alabanza al Señor. Según Santiago Auseron, el escritor riojano del siglo XIII no se conforma con relatar los hechos, sino que “construye la narración del milagro con ayuda de una melodía y un ritmo comparables al vaivén del oleaje”. Auserón, op. cit., p. 222.

<sup>709</sup> *Ordet* (C. T. Dreyer, 1955)



con sus manillas también dibujadas, tras asistir a la salvación del recién nacido y la irrupción de la música. En esas coordenadas, la doble o ambigua localización de la cantante que cierra el filme logra operar sobre el tiempo de los relojes, pero también sobre el de las ideas (el periódico con la fecha del nacimiento del cineasta coincidiendo con la invasión nazi).

En 2004 aparece, junto con una edición especial de *El sol del membrillo* en DVD, la pieza *Apuntes (1990–2003)*, rodada más de diez años antes, y en la que Víctor Erice consolida en una sola pieza los materiales sobre Antonio López que comenzaron como un cortometraje de encargo y terminaron siendo el trabajo de campo para *El sol del membrillo*. Este nuevo extraño formato audiovisual recoge las reflexiones del cineasta sobre las formas y los contenidos del cine y la pintura a través de estos materiales inicialmente destinados a ser puros brutos documentales pasando por diferentes fases de experimentación en la observación del trabajo del pintor por parte del cineasta.

De esta pieza apuntaremos aquí la incorporación por parte de Erice de dos tipos de músicas en la misma: en primer lugar, las que va canturreando Antonio López durante sus horas de trabajo. Siempre piezas populares de canción española, y que sin duda dieron claves a Erice para plantear ideas sobre la aparición de este tipo de músicas en *El sol del membrillo*. En segundo lugar, la presencia de una pieza original, que aparece en el *Apunte 5. Madrid desde Capitán Haya*, mas sus variaciones sobre las mismas instrumentaciones utilizadas para *El sol del membrillo* –fundamentalmente piano y saxo soprano-, también en un estilo sencillo, recatado y minimalista, y de nuevo a cargo del músico Pascal Gaigne. Años después de su grabación, los materiales que constituyen esta obra, tras su articulación a través de la música extradiegética junto a otros elementos extradiegéticos de postproducción, como la voz en *off* o los grafismos, acaban por conformar una obra nueva y elocuente. La versión más minimalista de la pieza musical, en la que el piano apenas desgrana el arpegio de un acorde de Mi bemol menor, aparece al final de la obra para convertirse en nexo directo con el origen de *El sol del membrillo*. Efectivamente, *Apuntes (1990-2003)* finaliza, sobre las notas de esta pieza original, con las imágenes más primigenias de *El sol del membrillo*, aquellas que ni siquiera en el propio largometraje llegamos a tiempo de ver, como una fotografía en blanco y negro de Antonio López plantando el

membrillero que protagonizará el filme, o la imagen de la cámara de vídeo *amateur* de Víctor Erice registrando el lienzo en blanco del pintor junto al árbol antes de arrancar el trabajo. La música creada en 2003 conecta así las dos películas que se filmaron en 1990.

En el periodo 2005–2007, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, en colaboración con La Casa Encendida de Madrid, realizan un doble encargo a Víctor Erice: en primer lugar, la elaboración de una serie de piezas de formato original y breve para el proyecto *Erice-Kiarostami: Correspondencias*.<sup>710</sup> En concreto, el director vasco realizará cinco vídeo-cartas que tendrán correspondencia en su remitente/destinatario, el cineasta iraní Abbas Kiarostami. En segundo lugar, Erice también llevará a cabo una película más elaborada, ya sin vocación epistolar sino completamente libre, ajustada a un pequeño presupuesto, y que culminará siendo el mediodmetraje de treinta y tres minutos *La morte rouge*.<sup>711</sup>

Las cartas tienen una presencia menor de piezas musicales destacando, sin embargo, tres momentos a lo largo de ellas. En el primero de ellos, en la *Carta 2*, Erice acude a un pueblo extremeño para filmar la experiencia educativa que allí lleva a cabo un profesor de primaria a través de la proyección a sus alumnos de la película de Kiarostami *Dónde está la casa de mi amigo*.<sup>712</sup> La novedad en este caso estriba en la forma en la que la música del filme que se está proyectando en el aula se transforma en la música de la experiencia que los niños, filmados documentalmente por Erice,<sup>713</sup> están llevando a cabo dentro de la película (*Carta 2*) que contiene a la película fuente de la música (*Dónde está la casa de mi amigo*). Nótese a estas alturas de nuestro estudio la facilidad con la que Víctor Erice viene utilizando, cada vez con más naturalidad, las músicas de películas preexistentes como configuradoras de la puesta en escena dramática de sus propias películas en las que incluye las primeras. Hemos contemplado este tipo de operación ya en *El espíritu de la colmena (Frankenstein)*, *El*

---

<sup>710</sup> *Erice-Kiarostami: Correspondencias*, op. cit.

<sup>711</sup> *La Morte Rouge*. Nautilus films (34') 2006. DVD Rosebud 2009.

<sup>712</sup> *Khane-ye dust kodjast?* (A. Kiarostami, 1987).

<sup>713</sup> En un claro intento de reproducir la mágica experiencia con Ana Torrent en el rodaje de *El espíritu de la colmena*, quizá influido por lo sucedido en el rodaje de la carta anterior, que se relata a continuación.

sur (*Flor en sombra*), y en *La promesa de Shangai (La gran ilusión)*. También lo podremos observar en *La Morte Rouge* (a través de *La garra escarlata*).

El segundo momento a reseñar está en una extraña configuración que articula Erice sobre una aparentemente inocente forma de puesta en escena. En la misma pieza –*Carta 2*–, en la escena del viaje de vuelta desde Extremadura a Madrid en tren, Erice narra en *off*, para Kiarostami y el público, sus reflexiones sobre la experiencia. En ellas habla de un mundo liberado, gracias al cine, de fronteras de tiempo y espacio. Un mundo en el que el cine habría permitido que, de alguna manera, los niños del pueblo extremeño puedan ser, tras su experiencia cinematográfica, amigos del niño protagonista del film de Kiarostami. La extrañeza a la que nos referimos estriba en que la imagen de la escena se limita a recoger el paisaje en movimiento desde la ventanilla del tren. Sin embargo resulta obvio, al menos para el espectador conocedor de la geografía española, que el paisaje que vemos a través del cristal no se corresponde en absoluto con el existente entre las regiones de Extremadura y Madrid, sino a uno que debería situarse mucho más al norte del país. Sobre esa imagen y esa reflexión en *off*, tímidamente, suena una música de estilo persa u oriental, muy cercana a la de los territorios situados en la película de Kiarostami que los niños han visto en clase. El director parece estar poniendo a prueba, con sus limitados recursos, su propia tesis sobre el poder articulador y rompedor de fronteras que otorga al cine.

El tercer y más significativo momento musical de esta obra lo encontramos sin embargo en la *Carta 1*. En ella, Víctor Erice vuelve, quince años después, al patio donde rodó la parte principal de *El sol del membrillo*. En el patio hay un nuevo membrillero plantado. La puesta en escena consiste en pedir a los nietos de Antonio López, todos nacidos después de la realización de la película protagonizada por su abuelo, que dibujen el membrillero, y recoger sus impresiones y comentarios durante la experiencia. La escena no tiene prevista aparentemente, y al contrario de algunas de las escenas del filme de quince años atrás, música ni canción alguna, pero, en un momento determinado, comienza a llover. Cuando los dibujos comienzan a correr el riesgo de ser arruinados por la lluvia, una de las nietas de López comienza a cantar, improvisando melodía y letra:

«Que salga el sol (bis) /

*Que no nos gusta la lluvia / Que  
salga el sol (bis) / Que no queremos  
que se nos mojen los dibujitos /  
Que salga el sol (bis) / Que  
no llueva más más más más»*

Como ya hemos comentado en el capítulo “II. El proceso creativo. Erice, la música y la praxis filmica”, en este momento Erice decide incorporar la escena de la lluvia. La huella de una gota de lluvia sobre uno de los dibujos protagoniza la escena final de la pieza. El momento musical aportado por la niña resulta un gran momento, no solo por su belleza intrínseca, sino por lo inesperado de su condición de reflejo frente a la actitud de su abuelo quince años antes en el mismo lugar, cuando, desde la puesta en escena original ahora imitada por los niños, él realizaba esa misma actividad. Cuando cantaba con sus amigos, intentando pintar un membrillero.

La segunda parte del encargo del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y La Casa Encendida de Madrid culmina con la realización de *La Morte Rouge*, película con la que Víctor Erice sorprende mostrando, en un relato muy directamente autobiográfico, el momento epifánico que marcó su relación con el cine en su infancia, y que reelaboraría a través del personaje de Ana en *El espíritu de la colmena*.

En este filme, Víctor Erice persiste en el minimalismo musical, confiándose a obras preexistentes de los compositores Arvo Pärt y Federico Mompou.<sup>714</sup> La pieza escogida de Mompou será además reinterpretada en la película por la pianista Irene de Juan, retomando así el instrumento el protagonismo musical en la obra del director. Protagonismo que es llevado a su máxima expresión cuando, en la edición en DVD de la obra, conjuntamente con *Alumbramiento* en la ya citada edición de Rosebud de 2009, el propio director incluye, tanto en el breve libreto -sobre el texto que recopila su filmografía- como en los fondos de pantalla del menú del DVD, una fotografía de sí mismo sentado al piano, en actitud de estar interpretando una pieza musical.

---

<sup>714</sup> *Frates* (en *Cantus in memory of Benjamin Britten*) (A. Pärt); *Angélico* (primer cuaderno de *Música callada*) (F. Mompou).

Erice experimenta en la puesta en escena de este filme con nuevas variaciones respecto a los recursos musicales. En concreto, con la mezcla de diégesis y extradiégesis en el plano musical y visual al insertar la silueta a contraluz de un presunto Sherlock Holmes<sup>715</sup> que se incorpora como violinista a la interpretación de la pieza que venía sonando hasta entonces de manera extradiegética.

La siguiente pieza cinematográfica realizada por Erice es *Ana, 3 minutos*, micro película incluida dentro del largometraje colectivo de 2012 *3.11 a sense of Home Films*,<sup>716</sup> proyecto impulsado por la cineasta japonesa Naomi Kawase con el fin de ayudar a los damnificados por el terremoto de Japón en 2011 y denunciar internacionalmente el peligro de la proliferación de centrales nucleares.

Como ya hemos descrito en estas páginas, Víctor Erice ha dejado constancia breve en alguna ocasión sobre su opinión acerca del uso de la música, no tanto en su propia obra fílmica como en el cine en general.<sup>717</sup> En esta ocasión, este micro relato de encargo servirá al director para, en boca de la actriz Ana Torrent –protagonista de *El espíritu de la colmena* treinta y nueve años antes- insistir desde la nueva perspectiva en la que, a su modo de ver, se sitúa su campo profesional: el de un nuevo paradigma, diferente al del cine tal y como él lo conoció, lo aprendió y lo practicó como modo de vida, y que el director ahora denomina “el audiovisual”. *Ana, tres minutos* consiste en un monólogo del único personaje en pantalla, una actriz quien, a la espera de salir a escena, despliega desde su camerino en el teatro un alegato antinuclear fiel al espíritu de denuncia de la película colectiva impulsada por Kawase, y cuya premisa argumental se sustenta sobre la coincidencia del día en curso –que era el mismo en el que Erice y su equipo estaban rodando- con la fecha de otro triste aniversario, el de la explosión de la bomba nuclear en Hiroshima. En el breve tiempo de esta pieza, el monólogo se detiene *ex profeso* para denunciar la banalidad de las informaciones audiovisuales sobre los desastres humanitarios, y en concreto para señalar la sobreutilización del recurso musical por parte de los medios audiovisuales a la hora aligerar

---

<sup>715</sup> Deducimos que se trata del violinista José Antonio Torrado, que es el instrumentista que aparece en los títulos de crédito del filme.

<sup>716</sup> *3.11 A sense of Home Films* (Víctor Erice et alii, Festival Internacional de Cine de Nara, 2011).

<sup>717</sup> Ver pp. 240-41.

dramáticamente esas piezas, dotarlas de cierto ritmo que colabore a facilitar la capacidad de ser digeridas sin mayores problemas por el espectador. Parece muy claro que hay un aspecto de las utilizaciones habituales de la música en el nuevo paradigma del llamado “audiovisual” que molesta profundamente al director vasco, y que se sitúa además en el territorio de un tipo de recurso que sin duda nos remite a la música extradiegética, incidental, constante y con fines de suavización de la narración que ya había detectado y criticado en el paradigma anterior en el que sitúa el director la experiencia que aún cabe denominar “cinematográfica”.

José Nieto nos llama la atención sobre cómo la música es utilizada sistemáticamente, por delante y en mayor cantidad que otros recursos, y con bastante éxito –como es notorio en su sistemática aplicación en el cine comercial-, como “una especie de escudo contra el análisis del espectador”.<sup>718</sup> En el terreno del periodismo y el audiovisual informativo esta propiedad desprende por sí sola sus virtudes de cara a los intereses de los medios que producen estos contenidos. Parece claro que esta línea de trabajo molesta sobremanera a Víctor Erice. Sin embargo, en una llamativa exhibición de que su visión como crítico puede influir pero no censurar su praxis como autor, observamos cómo en *Ana, tres minutos*, acto seguido a la conclusión del alegato antinuclear en el que se enmarca esa crítica al mal uso de la música en el audiovisual contemporáneo, el autor concluye su pieza con dos ráfagas de una breve melodía de instrumentos ligeros de viento madera con las que el microrelato de denuncia verbal directa (la actriz mira a cámara en tono informativo, encuadrada en la pantalla del ordenador portátil, como si de una presentadora de televisión se tratara) es cerrado en otro tono bien distinto, en otra dimensión del discurso, alegórica. Finalizado el alegato, la actriz, tres minutos antes advertida de su inminente salida a las tablas, se cubre el rostro, en un gesto ya claramente performativo, con un velo y se dispone a dirigirse al escenario. Erice nos muestra ese gesto a cámara lenta y con la repetición de las ráfagas musicales. En ese nuevo nivel de la puesta en escena, la cámara nos desvela un libro que yace sobre la mesa de la actriz. Es una obra de teatro, presumiblemente la que procede a ser interpretada por la actriz: *Antígona*, de Sófocles. Erice vuelve, en este ínfimo formato de tres minutos, a desplegar el doble universo narrativo entre el mito y

---

<sup>718</sup> Nieto, José. *Op. cit.*

el hombre, el tiempo de los –tres- minutos y el de los orígenes. La crónica mitológica de la rebeldía, el epítome de la contestación al poder que simboliza Antígona, el personaje que sin duda procede a encarnar la actriz protagonista, aparece con ese gesto de la actriz envolviéndose en el velo tras el cual se articula otro tiempo, el efecto de la cámara ralentizada, y esa breve ráfaga musical repetida.

La última película estrenada hasta la fecha en la filmografía de Víctor Erice es *Cristales Rotos*, capítulo integrante del largometraje colectivo *Centro histórico*. La intervención de la música en este filme es capital para entender la evolución de Erice a este respecto. La película, que parte de la premisa impuesta por la producción de reflexionar sobre cómo se construye nuestra memoria y sobre cómo se comparte esa memoria, finaliza, en un clímax absoluto, con la interpretación de un arreglo para acordeón de la pieza popular *Trova do vento que passa*, a cargo del músico Arménio dos Santos Cruz, y atribuido en los créditos de la película a Pedro Santos. Como ya hemos relatado en el final del capítulo “II.3.5. Documental, ficción y metodología”, es la articulación entre la nostálgica y connotada pieza musical y la gran fotografía colectiva de los obreros de la fábrica que preside todo el metraje la que hace cristalizar, tanto en el nivel emocional como en el de la reflexión intelectual, el tema de la película. La operación, tan evidente como efectiva, cobra especial relevancia para nuestro estudio por su deliberada construcción –introducida en capítulo final del filme bajo el título “Prueba de acordeonista”- no solo por la contundencia con la que aúna elementos capitales del repertorio del director en la total madurez de una carrera profesional de cuatro décadas, sino porque Erice ha reivindicado explícitamente para este film su voluntad de escritura cinematográfica en cada uno de sus planos y en cada una de las decisiones por él tomadas para abordar el proyecto. Esa marcada presencia de la escritura cinematográfica es entendida por el director como necesaria para “entrar en el terreno de la creación y separarse del docudrama, del reportaje”.<sup>719</sup> *Cristales rotos* se constituye así en un punto álgido en la carrera de Erice. Una estación de llegada en varios aspectos de la obra global del director. En primer lugar, es notable la definitiva pérdida de prejuicios entre los modos de hacer del documental y de la

---

<sup>719</sup> Víctor Erice en rueda de prensa de la SEMINCI, cit.

ficción que venía desarrollando puntualmente ya desde *El espíritu de la colmena*, pero muy marcadamente desde *El sol del membrillo*. Quizá hasta ahora las circunstancias de producción o naturaleza particular de cada proyecto le habían conminado a descubrir en tiempo real, sobre la marcha, nuevos métodos de trabajo. Ahora, el método es la premisa de la que parte y, en buena medida, la película se yergue en exhibición del propio método de creación fílmica. En segundo lugar, la autoconciencia y capacidad de adaptación a los formatos y condiciones de producción fuera de los estándares cinematográficos históricos, comerciales y en los que el director se formó al principio de su carrera ya revisten al filme de un aplomo desde el principio al final de su proceso de producción que se hace patente incluso en la calidad técnica de la obra resultante. *Cristales rotos* no tiene rasgo alguno de *amauterismo* o precariedad técnica o de producción pese a ser una obra de bajo presupuesto. Las necesidades y calidades técnicas parecen perfectamente ajustadas a las necesidades expresivas del autor. En tercer lugar, la utilización, desde el diseño narrativo y expresivo de la película, del elemento musical como momento revelador y climático del relato se muestra en este filme como evidente motor expresivo del cineasta.



### 3. Elementos formales musicales en la obra de Víctor Erice

A diferencia del punto “III.1. Una musicalidad intangible”, no estudiaremos en este punto una noción general o inducida de lo musical en la obra de Víctor Erice, sino cuestiones concretas y perfectamente tangibles, relacionadas con los formalismos expresivos a los que ha ido llegando Víctor Erice a lo largo de su obra. Estas cuestiones serán abordadas de manera compartimentada, diferenciada, y con distintos ángulos de aproximación, pero en todo caso sobre la característica común de tratarse de conceptos estrechamente vinculados a la música, cuando no estrictamente musicales.

#### 3.1. Elementos formales musicales iconográficos

##### 3.1.1. El piano

La figura del piano es un elemento iconográfico recurrente en la puesta de escena de Erice a lo largo de toda su filmografía. Encontraremos este elemento a lo largo de la obra del autor siempre dotado de algún tipo de función, ya sea dramática, expresiva, simbólica, contrapuntística, caracterizadora, ambientadora, o incluso autobiográfica. Habla Linda C. Ehrlich de cómo el piano, en *El espíritu de la colmena*, “provoca más sensación de vacío al ser tocado muy alto, mal tocado”.<sup>720</sup> Esta extraña sinestesia viene configurada a lo largo de todo el filme por la imbricación del instrumento desafinado –cuestión armónica– con el estado emotivo, psicológico -e incluso histórico- de Teresa, la familia y la casa. Este uso contrapuntístico se combinará a su vez con un uso en sentido opuesto y complementario, ya que, cuando el mismo tipo de música suene de manera afinada, armónica y convencional, las funciones de la melodía se dirigirán, siguiendo de nuevo a Ehrlich, a favor de reforzar el clímax del momento de “armonía familiar en manos de Teresa”, por contraste con los momentos donde la disonancia armónica musical llama la atención sobre la ausencia de esa armonía emocional de la familia.<sup>721</sup> Según Rafael Cerrato, en este filme el piano pone

---

<sup>720</sup> Ehrlich, op. cit., p. 250.

<sup>721</sup> Latorre, op. cit., pp 359-60.

de manifiesto cuál es la realidad esencial de Teresa constituyéndose directamente en “su manera de acceder al conocimiento”<sup>722</sup> y de transmitir emociones de este personaje. José Luis Castrillón destaca –también sobre *El espíritu de la colmena*- la vertiente simbólica de la utilización del piano leyendo este autor todo el entramado psicológico de la familia protagonista alrededor de la utilización escénica y funcional de este instrumento en el filme por parte de Erice: “si el piano era donde sonaba aquella melodía que hablaba de un pasado<sup>723</sup> en el que en un momento debió existir una circulación de deseo entre Teresa y Fernando, esta presentación del piano como primer objeto que se muestra de la casa (tras encontrar a Ana en el campo), puede ponerse en relación con aquel acto de Teresa en el que es quemada la carta ya dispuesta a ser enviada como un intento de reconstrucción, desde un cierto sacrificio, del núcleo familiar [...] Es como si la cámara estuviese esperando que brotasen, de nuevo, esas notas que se referían a un tiempo muy distinto donde el núcleo familiar todavía no se encontraba tan malparado, y donde todo parecía posible, incluso el éxito en el esfuerzo de construcción no sólo de una familia, sino también de una sociedad más justa y mejor”.<sup>724</sup>

Para Erice la presencia y la capacidad de evocación de este instrumento puede operar dramáticamente en el cine incluso sin el sonido correspondiente a la pulsación de sus teclas. Así sucede en el ya mencionado cortometraje de 1961 realizado sin banda de sonido en su etapa en la escuela de cinematografía, *Páginas de un diario perdido*. A través de una configuración escénica similar a la de *El espíritu de la colmena*, Erice transmite el tono de la escena y el ambiente a través de una serie de elementos escénicos cuidadosamente seleccionados sobre los que volverá a lo largo de su carrera: el salón familiar, las mujeres cabizbajas en sus labores, el hastío de la tarde, el ambiente melancólico, la ausencia de relación con el exterior, el silencio de las palabras, y una mujer a las teclas de un piano, como Teresa en *El espíritu de la colmena*. Para Rafael Cerrato, en *El espíritu de la colmena* el piano aparece especialmente humanizado, lo cual, sumado a la “utilización semántica del tema que Teresa rememora y a la vinculación ancestral de los instrumentos musicales como

---

<sup>722</sup> Cerrato, op. cit., p. 78.

<sup>723</sup> Habla el autor de un pasado *fordiano* para los protagonistas adultos del filme.

<sup>724</sup> Castrillón y Jiménez, op. cit., p. 218.

medios de comunicar los sentimientos humanos más profundos” genera la sugestión de estados de ánimo del personaje, no solo a través de la música, sino también a través de la imagen del piano en silencio.<sup>725</sup> Jorge Latorre insiste en la simbología del piano mudo otorgándole el valor connotativo a su condición de aparecer “abierto” – refiriéndose llanamente a la tapa que protege el teclado del instrumento-, en el fundido encadenado desde el rostro de Ana tras su escapada.<sup>726</sup>

Los mensajes simbólicos a través de este instrumento se pueden ensanchar al conectarse con sentencias explícitas que pueden encontrarse referenciadas en los filmes. Vladimir Jankélévitch nos llama la atención sobre la siguiente inscripción que aparece grabada sobre el clave en la obra *La lección de música* de Johannes Vermeer: “*laetitiae comes, medicina dolores*”.<sup>727</sup> Sobre ella escribe el autor francés: “Silenciosa música, ¡músico del silencio! La música no nos da la beatitud de los dioses, pero ella, la *comes laetitiae*, la medicina de la tristeza y el consuelo de la aflicción, puede avivar, por un momento, la chispa de la alegría y convertir a cada hombre en un semidiós”.<sup>728</sup> No podemos pasar por alto el hecho de que la obra de Vermeer fue una referencia explícita que Erice trabajó en el diseño fotográfico de *El espíritu de la colmena* junto a Luis Cuadrado,<sup>729</sup> y la puesta en escena de los planos en los que Erice rueda el piano familiar, y especialmente a Teresa tocando el *Zorongo gitano*, responden a un diseño escénico, incluyendo el tamaño, altura y punto de vista de ciertos planos, claramente influenciados por obras del pintor holandés, y muy concretamente *La lección de música*. El encuadre, la disposición de los elementos, la exacta situación de los puntos de fuente lumínica, las líneas de fuga, los tonos de color, los contrastes. Todo ello se relaciona de manera natural con la propuesta de correlaciones establecidas por Jankélévitch, cuya interpretación de las mismas bien podría encajar con la función que, al hilo de todos los análisis aquí mencionados, Teresa parece buscar en la melodía del *Zorongo gitano* a las teclas del piano desafinado: medicina de la tristeza, consuelo de la aflicción.

---

<sup>725</sup> Cerrato, op. cit., p. 79.

<sup>726</sup> Latorre, op. cit., p. 357.

<sup>727</sup> “Llegada de la alegría, medicina para el dolor”.

<sup>728</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 193.

<sup>729</sup> El director ha señalado este proceso en diferentes apariciones públicas, una de las más recientes en el taller impartido por él mismo, *Cine y Pintura*, cit.

En *El sur*, para el rodaje de las escenas en el café en que Agustín se refugia a beber y recordar su relación con Irene Ríos, Erice tuvo como único requerimiento de intervención en la localización natural a la hora de transformarlo en el *Café Oriental* de la ficción, introducir un piano en el local. La evocación iconográfica volvía a ser necesaria para el cineasta, pero también su utilización dramática y simbólica. El director quería utilizar el piano “como contrapunto sonoro a la imagen”,<sup>730</sup> en la misma línea que ya lo había hecho en *El espíritu de la colmena*. Entonces era Teresa quien desgranaba las notas del *Zorongo gitano* en el piano de la casa familiar. En *El sur*, Erice introduce, en la secuencia donde el protagonista -Agustín- recibe la dolorosa contestación postal de su amada Irene Ríos, a la figura de un personaje afinador de pianos quien, operando en el instrumento del café, generará las disonancias musicales que habrán de lograr ese contrapunto dramático diseñado por Erice para la secuencia. Como describiremos más adelante, la figura del personaje afinador de pianos tenía incluso más peso aún del que reviste en la película, en busca de subrayar ese contrapunto dramático, en el guión original de la película.

La figura del piano vuelve con gran fuerza tanto musical como iconográficamente a la obra de Víctor Erice en el filme de 2006 *La Morte Rouge*. En él, de entrada, el director elige dos únicas piezas musicales para engrosar los treinta y tres minutos de película, ambas con el piano como instrumento principal.<sup>731</sup> Una de ellas, *Angélico*, la primera pieza de la obra *Música callada* de Federico Mompou, es una pieza para piano solista. Esta obra solo aparece una vez, con el fin de destacar el recuerdo infantil del director y narrador, con el que identifica su trauma de la niñez causado por el visionado de la película *La garra escarlata*. Por primera vez en su filmografía, Erice muestra el piano en un plano detalle de las manos del pianista, que interpreta de manera diegética el tema de Mompou. Hasta entonces, el piano siempre había sido rodado por Erice en planos generales. En esta ocasión, acentuando la aparición del citado tema musical por primera y última vez, es el gesto del músico ejecutante el que representa, en una suerte de sinécdoque, al instrumento, del que jamás nos llega a mostrar más allá del teclado y las manos. A continuación, Erice

---

<sup>730</sup> *Interview with Víctor Erice. Café Oriental 2000*, cit.

<sup>731</sup> Además de las obras de Arvo Pärt y Federico Mompou ya citadas, en *La Morte Rouge* se escuchan fragmentos de la música incidental del compositor Paul Sawtell que acompaña a las imágenes de *La garra escarlata*, el filme sobre el que trata la película de Erice.

realiza una metáfora visual y otra musical al mismo tiempo: filma *ex profeso* la sombra de la garra asesina que atormenta al niño, proyectada sobre la pared de la habitación del mismo, emparentando esta imagen con la del gesto del pianista ejecutando la obra de Mompou. En la banda de sonido, esta pieza representa el recuerdo del miedo que cada noche embargada al niño Erice al escuchar el sonido del piano en el piso de arriba: “manos insomnes (...) que hacían que llegara hasta el niño el recuerdo del cartero asesino”.<sup>732</sup> A continuación, insiste en la figura metafórica insertando expresamente un plano de la ejecución del acorde con la mano izquierda en la zona grave del piano con el que arranca el otro tema utilizado, el de Arvo Pärt, y que se relaciona con el resto del filme. Lo hace a través de un fundido encadenado, herramienta transicional característica de la praxis de Víctor Erice y del cine de poesía o en clave de ciertos usos metafóricos,<sup>733</sup> con lo que acaba de recrear una representación visual del piano y su interpretación musical totalmente novedosa en su cine, a la par que realiza –tras la operación que hemos considerado sinecdótica- el mismo ejercicio metafórico, de manera diferente, con la propia música del instrumento.

La significación puramente iconográfica de este gesto de la interpretación al piano, unida a la circunstancia de tratarse *La Morte Rouge* de su película más explícitamente autobiográfica, cobra especial relevancia al encontrar, en la edición en DVD del filme, la imagen de Víctor Erice en 2005 sentado al teclado del piano, en situación de ejecutar una pieza musical, de manera análoga a la representación visual presentada en la película para el instrumento, pero con la sensible diferencia de haber abierto el tamaño del encuadre hasta el tamaño justo para comprender la figura del ejecutante, en este caso el propio director. El ángulo, la altura, la orientación y el tratamiento de color, brillo, contraste, etc. de la imagen son los mismos que en los planos del instrumento en el film. No se parecen a los mencionados planos generales de anteriores filmes. Tan solo ha cambiado el tamaño de la imagen para mostrar al ejecutante.

---

<sup>732</sup> Voz en *off* narrada por Víctor Erice en *La Morte Rouge*.

<sup>733</sup> En la línea utilizada por las experiencias cercanas al surrealismo entre las décadas de 1920 y 1930. Para ilustrar este tipo de propuestas consultar el capítulo “*La edad de oro en el contexto del surrealismo*” en Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y Vanguardias Artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, Barcelona, 2004, pp. 87-114

No quedan ahí las implicaciones de la forma de representación del piano en esta película. Cuando los hechos biográficos que se narran tenían lugar, el niño Víctor Erice de cinco o seis años, que tan profundamente iba a ver marcada su visión del mundo a través de una película, comenzaba a recibir clases de solfeo al piano durante los recreos de su horario escolar.<sup>734</sup> Cuando sesenta años después el director aborda la reconstrucción fílmica de aquella experiencia, se retrata a sí mismo de nuevo sentado al piano. La huella de la experiencia musical se extiende por todas las facetas de vida y la obra del cineasta.

---

<sup>734</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

### 3.1.2. El acordeón

*“El acordeón es mi consuelo. Cuando estoy triste, lo tomo y toco.  
Hasta que la tristeza se marcha”.*

*Últimas palabras pronunciadas en Cristales rotos, a cargo del  
acordeonista Arménio dos Santos Cruz*

Sin embargo, el instrumento predilecto de Víctor Erice no es el piano –cuya presencia en su obra, como acabamos de ver, es preferencial, tanto musical como iconográfica y estéticamente, sobre el resto de instrumentos musicales-, sino el acordeón. Esta querencia viene de muy antiguo y se caracteriza, además, por configurarse en el cineasta de una forma multidimensional: en primer lugar, el propio gusto personal por la sonoridad del instrumento, hacia la que Erice reconoce sentirse especialmente sensible. En segundo lugar, la capacidad polifónica del instrumento, que le permite, a través de un solo músico, desplegar una mayor riqueza musical. En tercer lugar, su carácter popular. Para Erice, el acordeón es el instrumento de la gente común, del pueblo llano por excelencia.<sup>735</sup> En cuarto lugar, su impresionabilidad ante el recuerdo de infancia y juventud de la condición de invidentes en la mayoría de los acordeonistas que había conocido también le hacía especialmente sensible hacia este instrumento.<sup>736</sup> En quinto y último lugar, una dimensión literaria: el texto consagrado por Pío Baroja a este instrumento en su obra de 1906 *Paradox, rey*, titulado *Elogio sentimental del acordeón*. Esta lectura también conmovió a Erice en su momento y acrecentó su predilección por el acordeón.<sup>737</sup> En ella encontramos fácilmente algunos

---

<sup>735</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit. En esta conversación, con el fin de ilustrar esta reflexión, Erice evocaba la omnipresencia del acordeón en las fotografías de los frentes de la guerra civil española y en las peregrinaciones y reuniones de exiliados republicanos durante y tras el conflicto bélico español.

<sup>736</sup> *Ibíd.*

<sup>737</sup> *Ibíd.* El texto de Baroja reza lo siguiente: “¿No habéis visto, algún domingo al caer de la tarde, en cualquier puertecillo abandonado del Cantábrico, sobre la cubierta de un negro

de los rasgos que el cineasta dice encontrar en el instrumento como causas de su fascinación: entre ellos, fundamentalmente, el carácter popular del mismo, que Baroja enlaza con su percepción musical –“dulcemente plebeyo (...) una voz que dice algo monótono, como la misma vida; algo que nos es gallardo, no aristocrático, ni antiguo”- y en contraposición con los caracteres más indeseables que otorga a otros instrumentos – el bélico tambor, la estridente corneta, la fastuosa guitarra, etc-.

Toda esta compleja e intensa relación del cineasta con este instrumento en particular tiene un claro reflejo en su obra fílmica. Por ejemplo, una de las razones que le llevan a escoger a Pascal Gaigne como músico para *El sol del membrillo* es conocer

---

quechemarín o en la borda de un patache, tres o cuatro hombres de boina que escuchan inmóviles las notas que un grumete arranca de un viejo acordeón?

Yo no sé por qué, pero esas melodías sentimentales, repetidas hasta el infinito, al anocher, en el mar, ante el horizonte sin límites, producen una tristeza solemne.

A veces, el viejo instrumento tiene paradas, sobrealientos de asmático; a veces, la media voz de un marinero le acompaña; a veces, también, la ola que sube por las gradas de la escalera del muelle, y que se retira después murmurando con estruendo, oculta las notas del acordeón y de la voz humana, pero luego aparecen nuevamente y siguen llenando con sus giros vulgares y sus vueltas conocidas el silencio de la tarde del día de fiesta, apacible y triste.

Y mientras el señorío del pueblo torna del paseo; mientras los mozos campesinos terminan el partido de pelota, y más animado está el baile en la plaza, y más llenas de gente las tabernas y las sidrerías; mientras en las callejuelas, negruzcas por la humedad, comienzan a brillar debajo de los aleros salientes las cansadas lámparas eléctricas, y pasan las viejas, envueltas en sus mantones, al rosario o a la novena, en el negro quechemarín, en el patache cargado de cemento, sigue el acordeón lanzando sus notas tristes, sus melodías lentas, conocidas y vulgares, en el aire silencioso del anochecer.

¡Oh la enorme tristeza de la voz cascada, de la voz mortecina que sale del pulmón de ese plebeyo, de ese poco romántico instrumento!

Es una voz que dice algo monótono, como la misma vida; algo que no es gallardo, ni aristocrático, ni antiguo; algo que no es extraordinario ni grande, sino pequeño y vulgar, como los trabajos y los dolores cotidianos de la existencia.

¡Oh la extraña poesía de las cosas vulgares!

Esa voz humilde que aburre, que cansa, que fastidia al principio, revela poco a poco los secretos que oculta entre sus notas, se clarea, se transparenta, y en ella se traslucen las miserias del vivir de los rudos marineros, de los infelices pescadores; las penalidades de los que luchan en el mar y en la tierra con la vela y con la máquina; las amarguras de todos los hombres uniformados con el traje azul sufrido y pobre del trabajo.

¡Oh modestos acordeones! ¡Simpáticos acordeones! Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas como la fastuosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles como la zampoña o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres como las estridentes cornetas o los bélicos tambores. Vosotros sois de nuestra época: humildes, sinceros, dulcemente plebeyos, quizá ridículamente plebeyos; pero vosotros decís de la vida lo que quizá la vida es en realidad: una melodía vulgar, monótona, ramplona ante el horizonte ilimitado...”. En Baroja, Pío. *Paradox, rey/ Pío Baroja*. Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pp. 50-53.



una obra del músico para bandoneón.<sup>738</sup> Una vez contratado para el film, Erice le sugiere introducir el acordeón en la partitura del filme, cosa que el músico hace. Pero esa predilección por el instrumento podemos observarla mucho más claramente a través de otras dos películas fundamentalmente: *El sur* y *Cristales rotos*.

En la primera, el acordeón protagoniza la secuencia capital del film. Interpretado de forma diegética, con sonido directo en el rodaje, por un acordeonista invidente, la versión del pasodoble *En er mundo* que Agustín y Estrella bailan en plano secuencia durante la celebración de la primera comunión de la niña, por un lado, constituye el único momento de felicidad del protagonista, que, como ya hemos estudiado -y aún profundizaremos en ello-, tendrá su rememoración en el reverso dramático de la progresión narrativa del film, pero esta vez con una orquestación diferente. En la secuencia final del Gran Hotel, *En er mundo* protagonizará la debacle emocional de Agustín, y para ello Erice lo pondrá en escena a través de una orquestina de boda donde otros instrumentos protagonizarán la situación dramática, ahora en otra clave muy distinta. Por otro lado, la mera configuración del acordeonista animando la pequeña celebración familiar en la secuencia mencionada, imbuye a la misma de toda esa reverberación popular, de identidad cultural, que Erice ha creído siempre encontrar en el papel de este instrumento en la historia contemporánea de España.

En *Cristales rotos* la elección del acordeón y pieza para solista para finalizar el filme cobra un cariz doblemente connotado por el carácter popular que el director otorga al instrumento llevándolo incluso a la simbología política. La obra que interpreta el acordeonista Pedro Santos es el arreglo específico para este instrumento de una canción obrera revolucionaria tremendamente connotada política y socialmente en Portugal. Sobre esta circunstancia, Erice realiza dos operaciones a través de la instrumentación. En primer lugar, graba la pieza consciente de que, a pesar de su enorme popularidad, no existían grabaciones fonográficas de la misma para acordeón. En segundo lugar, encarga el arreglo instrumental para este instrumento sobre la conocida melodía vocal, bien sabedor de que el público portugués conoce a la perfección la letra que se encaja en esa melodía. De esa forma,

---

<sup>738</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

en el momento de escuchar la pieza en el film, el espectador va a reconstruir la parte cantada, completando desde la relación película/ espectador, la pieza musical y su proclama.

*Cristales rotos* es una película sobre el fin de una era industrial, protagonizada por ex obreros de una factoría textil, en una ciudad emblemática para el país, símbolo de la identidad nacional, y que –desde el encargo de la producción- tiene como objetivo responder la cuestión de la identidad individual y colectiva a través de la memoria. El director apuesta, en las coordenadas descritas, por responder a estas preguntas a través de la articulación escénica y narrativa de los atributos que cree encontrar en este instrumento musical, el acordeón.

## 3.2. Elementos formales musicales estilísticos

### 3.2.1. El fundido encadenado

Diferentes autores, como Pedro Poyato o Pierre Thibaudeau, han escrito artículos dedicados a la utilización del fundido encadenado en el cine de Víctor Erice, siempre desde una perspectiva cercana al análisis textual.<sup>739</sup> La inclusión en este capítulo de nuestra investigación de este recurso tan característico y habitual en el estilo narrativo de Víctor Erice responde sin embargo a un criterio basado en la consideración musical que el propio director hace de su concepción del montaje cinematográfico.<sup>740</sup> La necesidad de articular cualquier estructura narrativa requiere de unos determinados signos de puntuación. En esa línea, y siguiendo con interés la idea de José Nieto según la cual la música aplicada se caracteriza por tener que integrar esos elementos propios de su narrativa en los de otra narrativa que la engloba -la fílmica en nuestro caso-, situamos nuestra mirada sobre el más visible de los recursos de puntuación en la escritura fílmica del cineasta vasco.

Invitado a confeccionar un discurso didáctico sobre los motivos primordiales que le llevaron a convertirse en cineasta, Víctor Erice escogió para ilustrar esta cuestión tan fundamental una secuencia del filme de Charles Chaplin *Luces de la ciudad*. El comienzo de la secuencia seleccionada consiste en un plano detalle de un ramo de flores, que pasa por fundido encadenado, a un primer plano, primorosamente iluminado de la bella protagonista del filme constituyéndose la metáfora visual en la presentación del personaje en el film. Efectivamente, el fundido encadenado ha sido

---

<sup>739</sup> Thibaudeau entiende la utilización por parte de Erice del fundido encadenado como “una resistencia ante la anulación del tiempo”. Trabajo inédito. Citado por Poyato, Pedro en *Del hipotexto literario al hipertexto fílmico: El sur* (Adelaida García Morales y Víctor Erice). Universidad de Córdoba. Comunicación. Este tipo de estudios abordan la cuestión con análisis del tipo del que sigue, realizado por Pedro Poyato en su comunicación referida, sobre el fundido encadenado “de la «evaporación» de la madre de Estrella” en *El sur*: “Se trata de sugerir por lo menos tres cosas: 1) la omnipotencia del padre que, incluso cuando no está, puede anular la figura maternal, 2) la autonomía imaginativa de Estrella con respecto a lo que Julia acaba de contarle, 3) el carácter borroso de los recuerdos que tiene de su madre la Estrella adulta.” En otros textos, Santos Zunzunegui, por ejemplo, habla de que el fundido encadenado aporta a la obra de Erice “momentos de pura magia que dan peso específico a su obra”. Citado en Cerrato, op. cit., p. 110.

<sup>740</sup> Ehrlich, op. cit., p. 40.

un recurso para plantear metáforas fílmicas desde los inicios del propio cine. La influencia de este lenguaje en Erice es clara y tangible. Jorge Latorre atribuye el uso del fundido encadenado a cierto afán de Erice por registrar el transcurrir del tiempo, e hila la influencia del cine mudo en el director con el componente musical con el que se utilizaba entonces el fundido encadenado para “introducir un cierto ritmo y musicalidad.”<sup>741</sup> Además, en la banda de sonido, escuchamos la adaptación orquestal que Chaplin realiza de *La violetera*, la pieza de José Padilla. La pieza musical completa así la metáfora a través de un recurso diferente al de la metáfora visual, y claramente en la línea de la construcción que el propio Erice hace muchos años después, tanto en *El espíritu de la colmena* (en las apariciones de *Vamos a contar mentiras*), como en *La promesa de Shangai* (en la secuencia final del guión) o en *Cristales rotos* (en la secuencia final también), desde una concepción poética de la relación entre el fundido encadenado en la imagen y la banda de sonido a través de una pieza musical.

Por otra parte, cuando pensamos en el fundido encadenado como recurso fílmico, tendemos a hacerlo exclusivamente en su dimensión visual. Rafael Cerrato, en su análisis en clave pictórica del cine de Víctor Erice, habla de “imágenes primordiales por yuxtaposición”<sup>742</sup> como definición de algunos de los momentos fundamentales en la obra de Erice.<sup>743</sup> En la misma línea pictórica, Julio Pérez Perucha habla del “momento pregnante” que en la obra de Vermeer llama la atención de Erice, y que el cineasta intenta reproducir, desde sus propias claves expresivas, utilizando para ello entre otras herramientas el fundido encadenado.<sup>744</sup> Según este autor, la utilización que Erice lleva a cabo del fundido encadenado se sitúa en la línea de las de Dziga Vertov a través de la sobreimpresión, o Jean-Luc Godard del falso *raccord* en su sistema de representación primitivo, consiguiendo no solo esa pregnancia que remitía a Pérez Perucha al mundo de la pintura de Johannes Vermeer, sino –y aquí el autor se apoya en Jacques Aumont- llegando incluso a la misma materialización plástica del

---

<sup>741</sup> Latorre, op. cit., p. 227.

<sup>742</sup> Cerrato, op. cit., p. 53.

<sup>743</sup> Sin embargo, si nos fijásemos en los *timelines*, las representaciones gráficas de tiempo con las que trabajan los programas de edición de los profesionales en la postproducción fílmica, asistiríamos, en general, a una abrumadora superioridad del número de fundidos y fundidos encadenados en las pistas de sonido frente a las pistas de imagen. Incluso en las mínimas cuestiones de puntuación la banda de sonido es obviada en los análisis y las concepciones de la labor fílmica.

<sup>744</sup> Pérez Perucha, op. cit., p. 430.

tiempo en el momento exacto del intervalo entre los dos planos que se funden entre sí.<sup>745</sup> Volvemos a citar aquí los escritos al respecto de P. Thibaudeau, quien, en la línea propuesta por Pérez Perucha, da un paso más allá y vislumbra en el intervalo del fundido encadenado la creación de una “segunda realidad de la imagen”, que contribuiría así al planteamiento de la reflexividad cinematográfica, al poner en evidencia “que la realidad es múltiple y no puede dejarse aprehender más que fugitivamente”.<sup>746</sup>

Alain Bergala profundiza en la idea de la utilización del fundido encadenado –en cuenta a su valor de uso por repetición en serie- en relación con la música, encontrando en esta utilización un proceso por el que Erice invitaría al espectador a completar y actualizar los significados, poéticos y semánticos, del filme. Hablando de la obra *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, Bergala califica a los autores como “dos maestros en el arte de la repetición musical de motivos, y así se reúnen el uno al otro en una postulación serial de su arte.” En la construcción de ese estilo aplica Erice el fundido encadenado. Prosigue Bergala: “Confían en la habilidad de los espectadores para apreciar un más musical y sutil arte basado en la repetición y diferencia, serialidad, y el dispositivo, nominalmente, en el placer del recordar interior producido por el film de escena en escena, y no en el amnésico, lineal, principio de borrar una escena con la siguiente. Prefieren lo tabular a lo lineal, y permitir al espectador la libertad de disfrutar las variaciones musicales a su propia manera, mejor que alejarle en un precipitado vuelo del que solo puede ser sujeto pasivo.”<sup>747</sup> El autor asemeja las “variaciones musicales” a la elaboración imaginaria del film por el espectador, pero sobre todo manifiesta el efecto profundamente expresivo que aporta la puntuación a través del fundido encadenado y su repetición sistemática.

---

<sup>745</sup> *Ibíd.*

<sup>746</sup> Citado en Cerrato, op. cit., p. 109.

<sup>747</sup> Bergala y Balló (Dir.). *Erice- Kiarostami: Correspondencias*, op.cit., p. 16.

### 3.2.2. Minimalismo

Desde el punto de vista del componente musical, no es descabellado plantear que en el caso de Víctor Erice nos encontramos ante un cineasta y una obra que pueden ser calificados de minimalistas. Más allá de la elección de piezas de músicos representantes de un estilo minimalista contemporáneo - como Arvo Pärt- para utilizar en algunos de sus filmes,<sup>748</sup> este uso minimalista de la música ha servido al cineasta en ocasiones, y así lo señalan algunos autores, como contrapunto expresivo de otros elementos participantes en el filme. El propio director -sin utilizar el término “minimalismo”- ha dejado entrever estas intenciones en alguna ocasión.<sup>749</sup> También considera Rafael Cerrato que así opera Erice, por ejemplo, en el caso de *Vamos a contar mentiras*, reforzado por su propia variación instrumental en *El espíritu de la colmena*.<sup>750</sup> Este mismo autor habla de una voluntad en ese estilo minimalista en la música de “aproximarse a la realidad sin énfasis, sin retórica”,<sup>751</sup> lo que inevitablemente nos recuerda las consideraciones ya comentadas de Vladimir Jankélévitch sobre “podar las flores de la retórica y reducir el zumbido del discurso a sus expresiones más simples”, al hilo de la obra de Federico Mompou utilizada por Erice en *La Morte Rouge*.

Debemos distinguir, sin embargo, cuando hablamos de minimalismo musical, entre minimalismo estilístico y minimalismo instrumental.<sup>752</sup> En el caso de Erice, ambas acepciones coinciden y las podemos encontrar conviviendo en todas sus obras, de manera muy evidente en el caso del minimalismo instrumental. Esta condición de utilizar muy pocos instrumentos musicales es una máxima para el director y, en

---

<sup>748</sup> En *La Morte Rouge*, la pieza *Frates. Cantus in memory of Benjamín Britten*. Extraído de la grabación de ECM Records, 1984.

<sup>749</sup> Como en el referido ejemplo de la introducción del afinador de pianos en la secuencia de *El sur* en la que Agustín lee la carta de Irene Ríos. En *Interview with Víctor Erice. Café Oriental 2000*, cit.

<sup>750</sup> Cerrato, op. cit., pp. 83-84.

<sup>751</sup> Cerrato, op. cit. p. 47.

<sup>752</sup> La música minimalista es una categoría extendida y diversificada que incluye, por definición, toda la música que funcione a partir de materiales limitados o mínimos; las obras que utilizan solamente algunas notas, solamente algunas palabras, o bien las obras escritas para instrumentos muy limitados. En Jonson, Tom. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Minerve, París, 1992, p. 91. Este estilo tuvo su punto álgido de difusión a partir de los años sesenta del siglo pasado, con su expansión por EEUU y su relación con su influencia recíproca con las artes visuales. Arvo Pärt fue uno de sus principales difusores.

consecuencia, una marca de estilo y de autoría. Este rasgo podemos explicarlo sobre tres razones: en primer lugar, por la original vocación de sobriedad en el gusto narrativo del director. En segundo lugar, por la convencida voluntad del mismo, consciente del tremendo poder evocador, narrativo y emocional de la música, de no recargar retóricamente las escenas con este elemento. Y en tercer lugar, por un contundente motivo crematístico: el menor coste de producción de las obras con pocos instrumentos frente a las ricas en orquestación.<sup>753</sup> Como sabemos, por diferentes motivos a lo largo de su carrera, Erice ha tenido que configurar sus películas con presupuestos muy ajustados, y en condiciones de producción que imponían grandes limitaciones en muchos aspectos, entre ellos el que nos ocupa.

Un minimalismo que, asimilado desde los años sesenta por el público como cercano a la música culta,<sup>754</sup> se entiende, en el ámbito connotativo con el que lo utiliza Erice, como “particularmente adecuado para el reino de lo personal”.<sup>755</sup> A la hora de ser imbricado en la propuesta fílmica, Linda C. Ehrlich y Celia Martínez encuentran que en todas las películas de Erice “la música (en forma de voz cantada o de música instrumental) aparece sola o en dúo, pero nunca en un gran coro”, y que “esto favorece la intimidad y crea una sensación de comunicación de uno-a-uno, conecta dos elementos”.<sup>756</sup> Esta idea es fácil de encontrar en buena cantidad de ejemplos a través de la filmografía del director: Enrique Gran- Antonio López en *El sol del membrillo*; Agustín-Estrella en *El sur*; la comunidad de la aldea en *Alumbramiento*; el pasado-presente (a través del *zorongo gitano*) en *El espíritu de la colmena*; Daniel-Susana en *La promesa de Shangai*; el cartero real-el cartero asesino de la ficción en *La Morte Rouge*; o la memoria individual- la memoria colectiva en *Cristales rotos*.

---

<sup>753</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>754</sup> “La minimalista es, entre las músicas “cultas” del siglo pasado, la que más aceptación ha encontrado entre el público, probablemente porque supone una vuelta a la tonalidad”. De Arcos, op. cit., p. 29.

<sup>755</sup> Lack, op. cit., p. 345.

<sup>756</sup> Ehrlich, Linda C. y Martínez, Celia, op. cit., p. 9.

### 3.2.3. Lo poético

En el epígrafe anterior, dedicado al uso en clave musical del fundido encadenado, hemos introducido ya la cuestión de la poesía, a través de la rima visual, la metáfora fílmica como figura del lenguaje del cine, en aquel caso específicamente a través del fundido encadenado. A partir de aquí, debemos distinguir, para un adecuado análisis de lo poético en clave musical en la obra de Víctor Erice, entre estética y significado, y situar los usos de los elementos fílmicos en esta línea en relación con la vocación expresiva del cineasta: la búsqueda del conocimiento. El propio Erice ha declarado que “un poema no debe significar, sino ser”,<sup>757</sup> e incluso ha llegado a reformular esta cita, sobre un texto de Jaime Gil de Biedma, para autodefinirse como cineasta al ser interrogado sobre la escasez de su producción fílmica.<sup>758</sup> Esta distinción –leída como la vocación de ser cine más allá de cineasta- nos sitúa del lado de la caracterización de lo musical que, siguiendo la aseveración del director, siempre es, signifique algo o no. Además, siguiendo a Jean Mitry, al no ser posible expresar en prosa lo que dice el verso –sea esto enunciable o no-, la forma no es ya solamente una estructura, se convierte en forma “creadora”.<sup>759</sup> En su obra de 1925 *La poesía pura* Henri Bremond añade que, si en un poema hay ante todo y sobre todo lo inefable, este inefable está estrechamente unido a los pensamientos y a los sentimientos: “un poema tiene, de alguna manera, dos sentidos, el que expresa directa, inmediatamente, y que es prosa: el impuro; y el que respira (...), el único que es poesía: el puro (...) que, hablando con propiedad, no es un sentido, sino que está cargado de las significaciones más ricas; sentido no formulado, no «formulable», que únicamente no digo que comprenden, sino que aprehenden, palpan, se apropian de él ora el poeta mismo, ora las criaturas que leen poéticamente”.<sup>760</sup> Siguiendo esta línea, y bordeando -tangencialmente- la perspectiva semiótica, bien podríamos ir a desembocar en la cuestión ya tratada aquí y que hemos denominado como “musicalidad intangible” en la obra del director vasco, pero la reflexión de Bremond

---

<sup>757</sup> Arocena, op. cit., p. 326.

<sup>758</sup> Erice cita textualmente que Gil de Biedma “no quería ser poeta. Lo que quería ser es poema”. En encuentro entre Víctor Erice y Miguel Marías. Festival de cine de Locarno, cit.

<sup>759</sup> Mitry, *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, op. cit., p 385.

<sup>760</sup> *Ibíd.*



también nos permite derivar hacia cuestiones más concretas y adecuadas al análisis que ahora pretendemos. Por un lado, introduce el papel del receptor, y lo reviste de una posible actitud poética en la lectura de la obra; por otro, y situando en él las significaciones más ricas de la obra, propone el terreno de lo “no formulable”. Una vez más, aparece relativizada la importancia del significado, o al menos de su facilidad para ser enunciado. Alberto Elena transcribe la siguiente opinión de Abbas Kiarostami sobre la comprensibilidad de lo poético: “La incomprensión forma parte de la esencia misma de la poesía y se acepta sin problemas. Lo mismo sucede con la música. Pero no con el cine (...) En mi opinión, el cine no podrá ser considerado jamás un arte mayor si no se admite esta posibilidad de no comprenderlo”.<sup>761</sup> Considera Elena, al hilo de su análisis de *Alumbramiento*, que Erice estaría completamente de acuerdo con estas palabras de Kiarostami.<sup>762</sup> José Saborit considera que “la potencia y radicalidad del lenguaje poético de Erice exige volver sobre sus películas una y otra vez, exactamente igual que lo exige la buena poesía o la buena música”.<sup>763</sup>

Víctor Erice es un cineasta que ha reflexionado sobre estas cuestiones, y también ha experimentado notablemente alrededor de ellas. Desde su época de crítico cinematográfico ya venía acuñando como idea teórica recurrente –al hilo de sus estudios sobre el realismo cinematográfico, en especial tras el auge del Neorrealismo Italiano- el tema del conflicto entre historia y poesía en el cine.<sup>764</sup> Según Erice, en el cine moderno, este conflicto hacía emerger una serie de contradicciones en la expresión de los cineastas, cuya resolución suponía un reto para los mismos. En palabras de Erice: “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 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

---

<sup>761</sup> Bergala y Balló, op. cit., p. 106.

<sup>762</sup> Además de cineasta, Abbas Kiarostami es un prolífico y experimentado poeta con multitud de poemarios publicados con éxito y reconocimiento internacional.

<sup>763</sup> Saborit, op. cit., p. 17.

<sup>764</sup> Erice ha manejado estos conceptos durante mucho tiempo y en diferentes ocasiones, pero cuando más ha teorizado sobre ello y tienen lugar los principales pensamientos de los que aquí nos hacemos eco corresponden a mediados de los años sesenta del siglo pasado, durante su etapa más activa como crítico de *Nuestro Cine*.

corresponde a la Historia.” Según Jorge Latorre, y aplicando este autor su idea a la faceta práctica del Erice director, no del crítico teórico, la clave con la que el propio Erice habría tratado de solventar este conflicto sería a través del relato mítico, gracias al cual, al aislar un episodio para sustraerlo al espacio y al tiempo, y poder atribuirle así las dimensiones y el significado de un drama cósmico, universal [...] Erice habría encontrado su manera fáctica de superar las contradicciones modernas entre historia y poesía.<sup>765</sup> Erice entiende el cine de poesía muy en la línea de lo expresado por Jean Mitry. Para el director, “La experiencia poética como aquella en la que el lector/espectador se siente emocionado por un sentimiento que es difícil de definir, pero que lo identifica como algo en común entre ellos (los espectadores)”.<sup>766</sup> Además, con esta reflexión, Erice nos aporta una clave de gran valor para relacionar sus inquietudes y formas de pensar con sus formas de hacer cine. Establece una relación entre la poética y el sentido de comunidad que la experiencia de la identificación aporta a través del cine. Si nos fijamos, casi exactamente la misma concepción creativa sobre la que hemos descrito cómo el cineasta levanta *Cristales rotos*. Todo ello inyecta un sentido más profundo a la generación de conocimiento a través de la expresión fílmica, en este caso en términos de experiencia emocional provocada por la poesía. Ya hemos citado en estas páginas al propio director explicando esta concepción del cine a través de un lenguaje puramente poético: “Esos momentos en los que el cine es a la vez flecha y herida”, y enseguida escorarse hacia la prosa para explicar su intuición poética en busca del conocimiento: “Una flecha capaz de atravesar el velo de la realidad, una herida que alcanza nuestros corazones porque nos muestra lo que no se ve a primera vista, pero de lo que hemos capturado un destello de unos tiempos como en un sueño perdido, nuestra vida anterior (momentos de epifanía, retorno a las raíces, revelación).”<sup>767</sup> Los autores especializados en el estudio de la obra de Erice no dudan en relacionar directamente la poética de su cine con su vocación de revelación del conocimiento. Así, Carmen Arocena asevera que “la misión principal del lenguaje poético es que el ser se revele”,<sup>768</sup> o Rafael Cerrato señala en específico que para Erice

---

<sup>765</sup> Latorre, op. cit., p. 277.

<sup>766</sup> Ehrlich, op. cit., p. 265.

<sup>767</sup> Erice, Víctor. *Poesía en el campus 33*, Universidad de Zaragoza, 1996. Ehrlich, op. cit., p. 265.

<sup>768</sup> Arocena, op. cit., p. 326.

el cine poético solo puede ser entendido “como revelación”.<sup>769</sup> Insistiendo en esta relación en el cine de Erice, Julio Pérez Perucha cita a Octavio Paz en una perspectiva que nos devuelve a nuestra reflexión primera, donde partimos de la ausencia de la enunciación directa de significados para, a través de la experiencia poética, llegar a la revelación, en este caso de uno mismo: “La poesía no es una explicación de nuestra condición, sino una experiencia en la que nuestra condición, ella misma, se revela o manifiesta”.<sup>770</sup>

En esta búsqueda de conocimiento a través de un cine que parece revestirse de aliento poético, es ineludible plantear la influencia en nuestro director de las ideas y la obra de Pier Paolo Pasolini. En su conocido manifiesto explícitamente titulado *El cine de poesía*,<sup>771</sup> Pasolini maneja algunas ideas, de entre las más sustanciales para su propuesta, que el cineasta español acabará por desarrollar y llevar a la práctica hasta extremos notables. Una de ellas es la del papel capital y significativo de las presencias físicas. Pasolini habla del “lenguaje de la acción”. Cree que los físicos individuales hablan ya por sí solos, que son signos -elementos de comunicación- de la naturaleza. Erice lleva más allá la propuesta en términos de contenido, y habla de la “encarnación de las ideas” en los cuerpos que aparecen ante su cámara.<sup>772</sup> Cuando, a partir de 1990 y *El sol del membrillo*, el director comienza a destilar un cine donde las fronteras entre realidad y ficción quedan claramente diluidas, incluso en los títulos de crédito de los filmes empieza a hablar de “presencias”, y no de personajes, intervenciones, u otros términos que remitan a formas tradicionales de apelar a los “actores” de los filmes.

También entiende Pasolini que el cine de poesía reviste la característica de producir filmes de una doble naturaleza, lo que inmediatamente nos traza una nueva línea de conexión con el estilo formal de Erice, y muy específicamente, con las comentadas estrategias por él experimentadas sobre la articulación mítica, dual, del relato. Habla Pasolini, al hilo de esa dualidad, de la película que se ve y se acepta normalmente, y de la película que el autor habría hecho incluso sin el pretexto de la mimesis visiva de su protagonista que, según el autor, acabaría por constituirse en un

---

<sup>769</sup> Cerrato, op. cit., p. 37.

<sup>770</sup> Pérez Perucha, op. cit., p. 229.

<sup>771</sup> Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. (traducción y comentarios de Joaquín Jordá). Anagrama, Barcelona, 1970.

<sup>772</sup> En el seminario *Ficción y Documental*, cit.

film totalmente libre de carácter expresivo-expresionista. Índices de este film subterráneo serían los encuadres y los ritmos de montaje obsesivos.<sup>773</sup> Ambos índices encuentran con facilidad, lugares de correlato, a pesar de la generalidad de su enunciación por parte del cineasta italiano en este texto, con los rasgos formales esencialmente característicos del cineasta español.

Otro de los rasgos que el cineasta italiano propone como claves para un cine de poesía sería la necesidad de “dejar notar la cámara”. Este rasgo de modernidad se explica desde la perspectiva del estilo. Según Pasolini, en el cine de poesía, el estilo es el protagonista.<sup>774</sup> Erice, cineasta de la modernidad, va a experimentar ampliamente con la muestra de la cámara que escribe la película y que reflexiona sobre esa misma escritura. Como vemos, en estos rasgos obtienen un claro reflejo buena parte de los estilemas formales característicos que hemos ido destilando de la praxis de nuestro director en el epígrafe que cerraba el capítulo anterior, “II.3. Claves metodológicas en la praxis fílmica de Víctor Erice”. Pero al respecto de la modernidad frente a la propuesta poética de Pasolini, el propio director italiano aporta una salvedad que es de gran importancia para la comprensión del estilo poético de Erice. Y es que también encuentra, y reivindica, la poeticidad de los filmes clásicos donde el estilo no se había aún dejado llevar por los cines modernos y sus estilemas tan explícitos como la notoriedad de la cámara que escribe. Aclara Pasolini que “en los poemas perfectos de Ozu, Bergman y Chaplin, la cámara no se nota: la poeticidad de los filmes clásicos no provenía de un lenguaje específico de poesía”.<sup>775</sup> Es decir, que estos cines destilarían su componente poético de una vibración interior, no explícita, y que se construiría a través de otros procesos que -y aquí ya deberíamos derivar en función de a qué autores teóricos seguiríamos- podemos relacionar con la fenomenología, las teorías del montaje, etc. No corresponde ahora seguir estos recorridos que se plantean, sino remarcar que, como sí hemos descrito ya anteriormente en estas páginas, las influencias del cine clásico y, sobre todo, los cines del periodo mudo, han influido en la poética de Erice con sus múltiples formas de generar poesía fílmica anteriores a las de

---

<sup>773</sup> Pasolini y Rohmer, op. cit., p. 35.

<sup>774</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>775</sup> *Ibíd.*, p. 38.

la modernidad que propone Pasolini, y que Erice se ha encontrado en la necesidad de hacer convivir en la elaboración de su estilo propio, ambas pulsiones.

Una vez encontrados todos estos claros puntos de influencia y de simpatía entre los dos cineastas, hemos de señalar en aparte el que se constituye, sin duda, como el lugar de encuentro más importante para contemplar la obra de Erice a la luz de la teoría del *Cine de Poesía* de Pier Paolo Pasolini. Nos referimos a la manera de entender el cine “como una lengua escrita de la realidad” que nos habilita para “revelar qué es la realidad, y nos permite establecer una aproximación cultural hacia los diferentes elementos informativos constitutivos de lo real”.<sup>776</sup> En este punto confluyen todos los intereses, formales, vitales, profesionales y culturales, que ambos autores comparten y que, de manera notoria, Erice ha hecho suyos de la propuesta *pasoliniana* para el desarrollo de su propia voz como cineasta.

El fenómeno poético consiste en identificarse con el objeto mediante el sentimiento.<sup>777</sup> Partiendo de esta premisa y de las distinciones y consideraciones previas, el papel de la música en el cine adquiere un lugar de privilegio para construir el fenómeno poético. Su capacidad para convocar la emoción es el nexo directo para que se produzca ese proceso de identificación con el objeto mostrado. Este fenómeno admite además análisis pormenorizados en clave musical que aportan interesantes claves para aproximarnos a la cuestión tanto desde la construcción fílmica como desde el análisis. Jean Mitry parte de la consideración de que la imagen poética, incluso si supone un movimiento intelectual, la formación de una idea, la eclosión de una relación curiosa o imprevista, es eminentemente estática, mientras que solo el ritmo es dinámico.<sup>778</sup> Introduce así en lo estático y visual, lo dinámico y musical. El cine, imagen en movimiento, introduce así en su propia definición lo musical. Pero no se queda en lo conceptual, sino que alude a la técnica fílmica para converger hacia el terreno de la poesía. Una distinción capital: Versificar no es lo mismo que hacer poesía. No hay poesía, por tanto, sino cuando la imagen, tan arrebatadora como original –y no obstante justificada- es sostenida a la vez por un ritmo que la gobierna y por sonoridades que la culminan, y esta condición, además, no depende de una estructura

---

<sup>776</sup> Quintana, op. cit., p. 156.

<sup>777</sup> Mitry, J., *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, op. cit., p. 387.

<sup>778</sup> Mitry, J., *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, p. 381.

rimada, sino que puede darse en clave de prosa en la narrativa audiovisual.<sup>779</sup> Esta teoría de Mitry resolvería los inconvenientes que Adorno y Eisler encontraban en la aplicación de la música al “carácter de prosa que tiene el cine”, con el que los autores veían una contradicción en las repeticiones y relaciones de simetría que la música establece.<sup>780</sup> Como ya hemos apuntado, los cines de la modernidad ponen en cuestión la inconveniencia de la repetición y de otros nuevos rasgos estilísticos alejados de la idea prosística del cine clásico. Esta idea nos remite a la insistencia mostrada por Erice en superar prejuicios en la construcción fílmica, y que el cineasta español defiende reiteradamente a través de la idea expresada por Robert Bresson según la cual el cine no consiste en generar imágenes hermosas, sino imágenes necesarias. La cita del cineasta francés añade un trascendental matiz para entender la visión de Erice sobre cómo ha de operar lo poético en su cine. Si partimos de una idea poética en sí – valoración intelectual-, la forma de enunciarla puede volver a la misma en hecho poético. Ahí entran las herramientas fílmicas y, desde luego, la música. Pensemos, aplicado por ejemplo al fundido encadenado del que hablábamos en el epígrafe anterior, combinado con la idea del ritmo como motor poético y musical de Mitry, en el siguiente ejemplo aportado por Malherbe: la expresión “Y los frutos trascenderán la promesa de las flores” contiene una idea poética en sí. La sugestión dada por el ritmo del lenguaje, por la musicalidad, es el hecho poético mismo; en él la idea se vuelve sensible, es decir, “sensitiva”.<sup>781</sup> El ritmo transforma la naturaleza del mensaje en el campo de la experiencia.

---

<sup>779</sup> *Ibíd.*

<sup>780</sup> Adorno, T.W. y Eisler, H., *op. cit.*, p.119.

<sup>781</sup> Mitry, J. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, *op. cit.*, p. 387.

### 3.3. Elementos formales propiamente musicales

*Cuando interviene un elemento verdaderamente musical, este predomina enseguida, y dirige todas las deformaciones lógicas y plásticas necesarias.*

*Louis Chavance*

#### 3.3.1. El ritmo

*El ritmo de Josephine Baker al ralentí coincide con el más puro y lento crecimiento de una flor del acelerador cinematográfico.*

*Salvador Dalí*

*Josephine Baker tiene un émbolo en lugar de un culo.*

*Luis Buñuel*

Ya hemos citado con anterioridad la importancia que Víctor Erice da al ritmo musical como elemento a desarrollar para cada película en el proceso de montaje. Al intentar describir esa metodología de trabajo, el director apela a cierta intuición o inconsciencia. En la misma línea ya se situaba uno de los cineastas que más ha influido sobre la obra y la visión del cine –y de la vida en su relación con este- de Víctor Erice. Nos referimos a Roberto Rossellini. Consideraba el director italiano que, a la hora de plantear una escena, “lo único que importa es el ritmo, y eso no se aprende, está en

uno mismo”.<sup>782</sup> También, al ser interrogado sobre la capacidad de improvisación y la libertad creativa del cineasta, Rossellini afirmaba sentir el ritmo de la película en el oído como patrón sobre el que llevar a cabo la toma de decisiones en el proceso de creación fílmica.<sup>783</sup> Rick Altman considera el ritmo de la música como fuerza de arrastre y principio generador de movimiento en la imagen.<sup>784</sup> Según Jean Mitry, si hay una medida común entre las diferentes formas de expresión artística, no puede ser sino el ritmo. Sólo a través de él puede existir, según el autor, una correspondencia efectiva entre las artes.<sup>785</sup> Jaime Camino considera que, sin el ritmo, la obra artística se malogra.<sup>786</sup> José Nieto añade por su parte la noción de pulso al cruzar lo rítmico con lo narrativo.<sup>787</sup> El propio Luis de Pablo, en su obra *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, perfila la relación formal con la organización en el tiempo en obras despegadas de la tonalidad habitual, como lo son las principales compuestas por él tanto para *Los desafíos* como para *El espíritu de la colmena*: “Tiempo y forma musical, pues, serán conceptos inseparables si de veras queremos una eficacia para el lenguaje sonoro... *Cualquier forma*, para ser inteligentemente percibida en el tiempo, parece estar sometida a ciertos requisitos, de los cuales es resumen el que exige una dialéctica constante entre los conceptos de tensión y relajación”.<sup>788</sup> Como Eric Satie, a juicio de Russel Lack, supo captar en su paso de la música pura a la fílmica, “la estructura rítmica es el componente esencial de la música cinematográfica”.<sup>789</sup>

El ritmo musical estaría por tanto acreditado, según todos estos autores, como agente generador y director de la imagen en movimiento. Sobre cómo puede operar sobre las obras de Víctor Erice este elemento, tanto de manera global como en relación particular con el resto de elementos fílmicos en juego en las mismas, Linda C. Ehrlich es capaz de clasificar las películas del director en función de sus distintos

---

<sup>782</sup> Rossellini, op. cit., p. 42.

<sup>783</sup> *Ibíd.*, p. 71-72.

<sup>784</sup> “The music and its rhythm now initiate movement rather than viceversa”. Altman, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press. Bloomington (Indiana), 1987, p. 68-69.

<sup>785</sup> Mitry, *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, op. cit., p. 349.

<sup>786</sup> Camino, Jaime. *Nuestro Cine* nº 17, p. 52. Camino considera que ritmo y armonía organizan los elementos de la obra fílmica en un tono superior y envolvente de las partes.

<sup>787</sup> Nieto, *El sonido como elemento de la estructura narrativa. El concepto de montaje audiovisual*, cit.

<sup>788</sup> De Arcos, María, op. cit., p. 143.

<sup>789</sup> *Ibíd.*, p. 52.



ritmos, y emparejar estos a determinados referentes en la naturaleza, a saber: en *El espíritu de la colmena*, encuentra el ritmo de la labor de la colmena frente al de las vidas vacías; en *El sur*, el ritmo del péndulo, “tan poderoso y tan frágil, frente al cardíaco y respiratorio de quien lo sostiene”; en *El sol del membrillo*, el de las estaciones, la luz y el viento; para *Alumbramiento*, el de las respiraciones mezcladas del bebé y los adultos.<sup>790</sup> Esta idea de la autora estadounidense ahondaría en la concepción más arriba estudiada sobre el cine de Erice como un cine eminentemente poético, donde sus ritmos, asimilables a los ritmos de la naturaleza son diferentes en las formas de expresión artística de ideas y emociones en función de si la vocación del artista es poética o prosística.<sup>791</sup> En cualquiera de los dos supuestos, la cadencia, el pulso, la prosodia, y la articulación de estas nociones a través del montaje cinematográfico, es animado por la noción rítmica, ya sea entendiendo el montaje externo o propiamente dicho como la ordenación y ensamblaje narrativo de los planos filmados, como el montaje interno que transcurre a través de la puesta en escena en el interior de un mismo plano, a través de estrategias como las apuntadas por Andrei Tarkovski.<sup>792</sup> Jean Mitry encuentra en las cadencias psicofisiológicas vitales básicas la raíz de nuestra noción de “medida” fundamental y la centra en los ochenta latidos del corazón por minuto. Siguiendo a Matila Ghyka, el autor entiende que a partir de ahí construimos los conceptos de “rápido” y “lento”.<sup>793</sup> Esas nociones están presentes en las acciones físicas tradicionales típicas del trabajo del ser humano, y la música popular ha generado parte de sus ritmos sobre esas actividades.<sup>794</sup> Víctor Erice ajusta el pulso

---

<sup>790</sup> Ehrlich, op. cit., p. 280.

<sup>791</sup> Mitry, *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, op. cit., p. 208.

<sup>792</sup> Ver p. 246.

<sup>793</sup> Mitry, *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, op. cit., p. 342.

<sup>794</sup> Valga como ejemplo de esta circunstancia en el acervo musical español la composición rítmica del palo flamenco denominado *martinete*. Este compás se generó a partir del ritmo de trabajo de los obreros de las fraguas metalúrgicas artesanales del siglo XIX al golpear con el martillo las piezas metálicas contra el yunque. El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana de la SGAE* lo define como un género flamenco de los llamados cantes a palo seco, es decir, sin acompañamiento instrumental, y admite su probable origen en las fraguas donde trabajaban gitanos andaluces, considerando que, tanto los fuelles gemelos que se utilizaban en estas fraguas, como el martillo o pilón típico de las herrerías de la época, llevaban por nombre justamente el de martinetes. Madrid, 1999, tomo 7, p. 258. Carlos Saura, por ejemplo, puso en escena en su película *Flamenco* (1995) una pieza de martinete en la que el ritmo era llevado en el escenario por un percusionista que golpeaba directamente martillo contra yunque.

de su narración a los ritmos de las labores de los hombres que filma, ya sea en el territorio documental –*El sol del membrillo*- o en la ficción –*Alumbramiento*-. Para Mitry, todo gesto de trabajo se organiza y se inscribe en un ritmo.<sup>795</sup> A veces ese ritmo tiene asociada incluso una música que nace del ejecutante –Antonio López canturreando mientras trabaja-, constituyendo ese ritmo una base musical de enunciación diegética, sobre la que puede cimentarse en buena medida la narración cinematográfica, ya sea sobre la idea musical de añadir a la base rítmica un armazón armónico más una línea melódica, o bajo cualquier otra estrategia fílmica como las que ya hemos descrito y en las que continuamos indagando. Entre estas estrategias, del campo de nuestro marco teórico emerge inevitablemente de nuevo, la figura de Sergei M. Eisenstein, y ahora muy específicamente, su noción de “montaje rítmico”. Quizá lo más interesante de esta sección de la teoría del autor soviético, puesto en correlación con el cine de nuestro autor objeto de estudio, sea la idea expuesta por Eisenstein de que, más allá de la determinación -en forma de compases musicales- de las longitudes de los fragmentos, el contenido de la puesta en escena dentro del cuadro es un factor que requiere los mismos derechos de consideración.<sup>796</sup> Habla el autor de “necesidades rítmicas” que los contenidos plantean al “plan fundamental” de la gran orquestación musical que supone el montaje en esta teoría. Para obtener soluciones, el montaje deberá traicionar ese plan maestro a través del acelerado o ralentizado del tempo y, en consecuencia, el ritmo “físico” de la narración.<sup>797</sup> Para Eisenstein la inadecuada articulación de esta noción rítmica en el montaje conduciría al “fracaso cinematográfico”, al que la añadidura de una serie de piezas musicales extradiegéticas ayudaría a disimular, pero ya nunca remedar. En esta última puntualización encontramos de nuevo un punto de interés en la posible asimilación o coincidencia de ideas entre Eisenstein y Erice sobre la concepción musical del cine, distinguiendo meridianamente la música añadida, la música diegética, y la musicalidad inherente, no estrictamente sonora, del filme.

---

<sup>795</sup> Mitry, *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, p. 350.

<sup>796</sup> Romaguera y Alsina, op. cit., p. 75.

<sup>797</sup> *Ibíd.*, p. 79.

### 3.3.2. El silencio

*El silencio es el sueño que nutre a la sabiduría.*

*Francis Bacon*

La mayoría de estudiosos sobre la obra de Víctor Erice parecen coincidir en que tanto los contenidos de esta como su forma y estilo están notablemente caracterizados por la presencia de grandes y significativas dosis de silencio. En su ensayo *Silences. Víctor Erice's use of sound*, Dominique Russell afirma que el silencio es la firma del estilo sonoro de Erice.<sup>798</sup> También, en una valoración tanto cualitativa como cuantitativa, afirma Russell que el silencio es –a juicio de la autora de una manera paradójica- el principal uso que de la banda sonora hace el director.

Carmen Arocena considera –refiriéndose en concreto a *El espíritu de la colmena*- que Víctor Erice hace suya la máxima de Robert Bresson que recomienda a los cineastas “asegurarse de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio”.<sup>799</sup> Un silencio que, en el caso de Erice, hay que caracterizar individualmente y distinguir de otros tipos de silencio fílmico que se atribuyen como estilemas fundamentales en el caso de otros cineastas contemporáneos al español y cuya sensibilidad hacia la música ya hemos comentado. Es el caso, por ejemplo, de Ingmar Bergman, en cuya obra, formalmente “silenciosa”, el propio silencio es utilizado conceptualmente a través de los conflictos místicos presentes en sus películas (el “silencio de Dios”).

Estas consideraciones nos sitúan, desde lo polisémico del término, en la necesidad de resaltar la importancia del silencio en cuanto a su acepción más estricta:

---

<sup>798</sup> Ehrlich, op. cit., p. 249.

<sup>799</sup> Arocena, op. cit., p. 290.

como término propio del lenguaje musical.<sup>800</sup> En solfeo, la notación musical contempla su representación iconográfica y se reviste de la capacidad para definir y comunicar los silencios presentes en la partitura, entendidos como medidas temporales específicas del lenguaje musical. John Cage formuló –y demostró– que el silencio, la ausencia de sonido, no existe, y que sonido y silencio, en música, son sinónimos.<sup>801</sup> Pero también desde el punto de vista expresivo, el silencio es un concepto capital en la música. Músicos y compositores de todas las épocas y estilos, desde W. A. Mozart<sup>802</sup> hasta Paco de Lucía,<sup>803</sup> han hecho claras menciones a la capacidad expresiva del silencio por encima de la emisión de notas musicales. La importancia de esta condición expresiva del silencio ha calado notablemente en determinados cineastas, como Jean-Claude Carrière quien, ahondando en la idea de que el silencio entre las notas musicales puede ser más importante que las propias notas, o el silencio entre réplicas más que las propias réplicas, llega a considerar a la música, a través de esta valoración como capaz de lograr “la materialización de lo invisible”.<sup>804</sup>

Encontramos a su vez autores que llegan concebir la música como una forma de silencio, el silencio de las palabras en concreto. Vladimir Jankélévitch así lo entiende, lo que añadiría a la capacidad de la música fílmica esa capacidad de “hacer callar” a los personajes.<sup>805</sup> Sobre la utilidad dramática en el cine de esta idea, es interesante la aseveración de Michel Chion según la cual “la música hace resonar, en un silencio especial, las palabras sobre las que se interrumpe.”<sup>806</sup>

Otra idea de interés de cara a la construcción fílmica que aporta Jankélévitch es la de la inversión de términos en las sociedades modernas según la cual, si antiguamente el silencio era un fondo sobre el que surgían ruidos, en la actualidad el ruido constituye el fondo que sostiene el silencio.<sup>807</sup>

---

<sup>800</sup> El silencio musical es un lapso de tiempo en el que se interrumpe la música; un símbolo notacional que especifica un silencio de cierta duración, con nomenclatura propia. Randel, op. cit., p. 928.

<sup>801</sup> Montero Glez. 4'33''. 1.064 *Babelia, El País*, 14 de abril de 2012.

<sup>802</sup> Comellas, op. cit., p. 152.

<sup>803</sup> *Francisco Sánchez: Paco de Lucía* (De Diego, Jesús y Hernández, Daniel, 2002) Largometraje documental.

<sup>804</sup> Arranz, op. cit., p. 38.

<sup>805</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 209.

<sup>806</sup> Chion, *La música de cine*, op. cit., p. 291.

<sup>807</sup> *Ibíd.*, p. 203.

S.M. Eisenstein consideraba que determinados silencios en la imagen evocaban cierta musicalidad, abogando con esta idea en contra de la de utilizar una de las bandas –sonido o imagen- para silenciar a la otra.

Veamos qué reflejo de estas ideas encontramos en la utilización del silencio en la obra de Víctor Erice. Lo haremos transitando desde lo general hacia lo concreto.

Nos habla Dominique Russell en el citado ensayo sobre el silencio en el estilo sonoro de Víctor Erice de estudios que abordan el silencio como una forma de conocimiento. La propia Russell señala más adelante la música como instrumento para extraer ese silencio revelador entre y tras sus notas.<sup>808</sup> De entrada, esta idea encajaría en la visión de Víctor Erice sobre sus fines como cineasta y los motivos de sus decisiones creativas con los elementos de la construcción fílmica. En esa línea ya hemos citado autores, como Carmen Arocena o la propia Dominique Russell, quienes consideran *El espíritu de la colmena*, la obra de toda la carrera de Erice con más minutos de música, como “opresivamente silenciosa”.<sup>809</sup> Las ideas de Vladimir Jankélévitch sobre la capacidad musical de generar el silencio del hombre cobran una mayor dimensión para nuestro estudio cuando las contemplamos aplicándolas a la obra del cineasta vasco. En concreto, la siguiente reflexión del autor sobre el papel de la música, el silencio y las palabras del hombre aplicadas al cortometraje *Alumbramiento*: “La muerte es la suspensión que, deteniendo el devenir y el movimiento, acalla los hechos de los que nace el ruido del mundo. Los vivos tienen la costumbre supersticiosa de hablar en voz baja delante de los muertos. (...) Es esta profundidad silenciosa, en la que la vida flota como una balsa, lo que hace tan precarios los ruidos humanos y tan valiosa la isla encantada del arte.”<sup>810</sup> Es exactamente así como entramos, en tanto espectadores, en el universo diegético de *Alumbramiento*. La muerte, que acecha al recién nacido, ha congelado el tiempo a través del silencio de los numerosos personajes del film. La puesta en escena, con detalles sutiles como el coche inservible, los restos de uniformes militares de una

---

<sup>808</sup> Ehrlich, op. cit. pp 249-251.

<sup>809</sup> *Ibíd.*, p. 251.

<sup>810</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 199.

guerra pasada, u otros más explícitos, como el del niño que dibuja un reloj sin agujas en su muñeca, configuran claramente esta idea. Continúa Jankélévitch: “La música y la poesía, con sus ritmos y su ruido melódicos, animan el tiempo”.<sup>811</sup> Esto es lo que sucede en primera instancia en el film. La música que irrumpe, despojada de su fuente humana emisora en la imagen, actuando por sí sola, anima el tiempo y la vida que peligraba en la película. Finalmente, con la siguiente reflexión, el autor pareciera incluso hacernos entender, al nivel de la construcción narrativa formal del film de Erice, el papel que juega la música en relación a ese poder del silencio: “La música, semejante en todo a la vida, es una construcción melódica, una duración encantada, una efímera aventura y un breve encuentro que se aísla entre el principio y el final, dentro de la inmensidad del no-ser”.<sup>812</sup> Una concatenación de ideas que también nos hace pensar de manera clara en la construcción narrativa del film en clave mítica a través de la música y el silencio de los hombres.

Pero no acaban en esta película las coincidencias entre las reflexiones teóricas del filósofo francés y las puestas en práctica de los mismos elementos de reflexión en los filmes de Víctor Erice. En el siguiente caso, nuestro estudio da un paso adelante en la aplicación de las ideas de uno a los filmes del otro al coincidir, sin ninguna intención previa por parte de ambos autores,<sup>813</sup> praxis y reflexión sobre una misma pieza musical: nos referimos a la primera pieza de la obra *Música callada* de Federico Mompou, titulada *Angélico*, e integrante de la banda sonora del filme de Víctor Erice *La Morte Rouge*, sobre la que ya hemos analizado otros aspectos en estas páginas. El título de la obra madre de Mompou, todo un oxímoron sonoro –que no musical, pues ya hemos convenido que el silencio puede ser entendido como parte de la música- sin duda ha actuado como reclamo para la reflexión teórica del musicólogo. En páginas anteriores, citábamos a este autor fijándose en la inscripción de la pintura de Vermeer en términos de “música silenciosa”.<sup>814</sup> En la obra de Mompou que Erice incluirá en *La Morte Rouge*, Jankélévitch cree encontrar las virtudes en estado más puro de la música

---

<sup>811</sup> *Ibíd.*, p. 200.

<sup>812</sup> *Ibíd.*

<sup>813</sup> Jankélévitch escribe su texto en 1983 y Víctor Erice rueda su película en 2005. Según el propio director, los motivos de elección de la obra musical en concreto no tuvieron nada que ver con las consideraciones que sobre ella escribiera el filósofo francés veintidós años antes. Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>814</sup> Ver p. 290.

del siglo XX. Habla el autor de la fuerza moral y el poder estético de la simplicidad de esta obra: “Todo el esfuerzo de la catarsis consiste en eliminar lo no esencial, es decir, en podar las flores de la retórica y reducir el zumbido del discurso a sus expresiones más simples (...). Sobriedad, pudor, litote son otros nombres para esa virtud de la renuncia”.<sup>815</sup> Erice, en este filme, nos narra la historia fundadora de su destino vital como cineasta. Su momento auroral. El trauma que el visionado de la primera película que vio, y que fundaría la relación con el cine que guiaría su vida para siempre, está contado a través de la única aparición de esa primera pieza de la *Música callada* de Mompou. Habla Jankélévitch de catarsis –como la que hubo de afrontar el niño Erice, según narra el filme, en su primera experiencia como espectador de cine- y de estilo en el discurso –asimilable al que aplica Erice en cuanto cineasta y Mompou en cuanto músico- en la misma frase. “Sobriedad, pudor, litote son otros nombres para esa virtud de la renuncia” concluye la cita del francés. El estilo de Erice se corresponde nítidamente con esta visión. En el prólogo de la obra que estamos manejando del autor francés, Arnold I. Davidson habla, de nuevo en clave de virtud, de “grandeza frente a grandiosidad”.<sup>816</sup> Sin entrar a valorar la validez de estos calificativos en la obra del director español, sí estamos en condiciones de considerar argumentado y contrastado, que esa diferenciación está presente en la voluntad de estilo del cineasta en cuanto a su utilización de la retórica fílmica –nunca grandiosa- en pos de unos fines expresivos –necesariamente grandes en su ambición de profundidad en el conocimiento-.

Insistiendo en las correspondencias entre cineasta y pensador, en este mismo filme, Erice arranca y culmina la narración con la imagen y el sonido del mar. Un plano fijo, y en la banda de sonido el propio del mar, la música de Arvo Pärt y la voz del propio director. Sobre esta historia de revelación y destino vital del cineasta, proyectamos la conclusión de la idea de Jankélévitch sobre el ruido como fondo que sostiene el silencio: “Este pedal continuo, este bajo fundamental y obstinado sobre el cual se entretajan los momentos de silencio, es mucho más imperceptible que el ruido del mar: dura tanto como nuestra vida, nos acompaña en nuestras experiencias y llena

---

<sup>815</sup> Jankélévitch, op. cit., p.199.

<sup>816</sup> *Ibíd*, prólogo, p. XI.

nuestros oídos desde el nacimiento hasta la muerte.”<sup>817</sup> Narra la voz de Víctor Erice: “El mar... Se diría que solo el mar permanece.”

Para finalizar la aplicación de las teorías del autor francés a las prácticas fílmicas de Erice, señalaremos una idea final del filósofo sobre el silencio y la noche, factor muy presente este último también en la filmografía del director. Considera Jankélévitch que ambos elementos –la noche y el silencio- cada uno por separado, son capaces de revelar al hombre “el efecto sonoro infrasensible de la naturaleza”.<sup>818</sup> En *El espíritu de la colmena*, el viaje revelador de Ana en su escapada nocturna en busca del espíritu, el director se ve en la tesitura de tener que inyectar fílmicamente –siguiendo una idea elaborada por el propio Erice-<sup>819</sup> verdad a la realidad. En el silencio de esa noche, revelador para el personaje, Erice construye el efecto sonoro infrasensible del que habla Jankélévitch a través de la música. La partitura de Luis de Pablo para ese segmento del filme abandona convencionalismos tonales, armónicos e instrumentales, y bucea por caminos musicalmente despojados de convenciones. Sin abandonar el minimalismo instrumental, la “no grandiosidad” que antes mencionábamos, genera un universo que pretende llevar al espectador a esa nueva capa en la sensibilidad y el conocimiento de la niña, que en el mundo real alcanzaría a través de la suma de los elementos que proponía por separado Jankélévitch, el silencio y la noche pero que, al reelaborarlos fílmicamente Erice, recurren a esa música que es noche, es silencio, y es revelación para el personaje.

Citábamos con anterioridad a Dominique Russell valorando la aparente paradoja de la sensación de silencio que, a su juicio, transmite, siendo el filme con más minutos de música de toda la filmografía del director, *El espíritu de la colmena*. La misma autora aprovecha su valoración para, como ya hemos señalado páginas atrás, confrontar esta película en estos términos con *El sol del membrillo*. Así, recordamos que Russell considera este un filme casi tan silencioso como el anterior, pero señala que, sin embargo, en *El sol del membrillo* el silencio no es opresivo. En este caso, según la autora, el silencio se constituye como una cualidad de atención necesaria para la

---

<sup>817</sup> *Ibíd.*, p. 203.

<sup>818</sup> *Ibíd.*, p. 226.

<sup>819</sup> Encuentro de realizadores, I encuentro internacional Escuelas de Cine. IBAFF, cit.



creación y el entendimiento.<sup>820</sup> Cuando Jankélévitch aborda la noción del silencio, invierte los términos de la definición y habla de la música como silencio audible, capaz de buscar en determinadas ocasiones de manera natural el *pianissimo* que hace aflorar el recuerdo en el escuchante. La acción dramática básica de *El sol del membrillo*, el empeño y la tarea del pintor Antonio López por capturar en un lienzo del natural la luz del veranillo de San Miguel sobre el membrillero de su jardín es entendida en el filme por el director como un empeño del artista por evocar y capturar el árbol de su infancia. Su lucha es contra el tiempo vital, y en pos de los recuerdos de otro jardín, el de la casa de su infancia en Tomelloso. Inevitablemente, Antonio López fracasa en su intento de apresar la fugacidad del tiempo –la breve luz de esos días de septiembre y octubre-, y, sin embargo, ahí reside la gran belleza del retrato de Erice. Un misterio que el filósofo francés cree encontrar en ese silencio audible de la música, y que se dirige en la percepción humana a un rincón de nuestro cerebro donde “hay una reserva mental ante lo inexpresable, que no depende tanto del desaliento como del sentido poético y del destello del misterio”.<sup>821</sup> La noción de este misterio sonoro alrededor de un silencio audible acompaña el pensamiento desde que los pitagóricos, en el siglo VI a.c., hicieran coincidir ese silencio de “lo inaudible pero presente” con la música cósmica, producida constantemente por el movimiento de los cuerpos celestes y tan familiar al oído humano que deja de percibirla como tal. La mitología clásica asoció estas ideas con la música de los cantos de sirenas.<sup>822</sup> Todas estas referencias se sitúan en línea con la idea base de la música del silencio como puente natural entre el hombre y la naturaleza, idea que no deja de gravitar sobre la puesta en escena de *El sol del membrillo* desde su primera escena, como concretamente describiremos, siguiendo a Carmen Arocena, más adelante en estas páginas.

---

<sup>820</sup> En Ehrlich, op. cit., p. 252.

<sup>821</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 211.

<sup>822</sup> Polo, op. cit., p. 23.

### 3.3.3. La armonía

La aproximación a una cuestión como esta desde la perspectiva fílmica a través de la música abre un campo de experimentación de muy grandes dimensiones. La armonía es un término eminentemente musical, pero que, en su tercera y cuarta acepciones del *Diccionario de la Real Academia Española* expande sus aplicaciones. En el primer caso, a todas las manifestaciones artísticas: “Conveniente proporción y correspondencia de unas cosas con otras”,<sup>823</sup> y en el segundo, a las relaciones afectivas y de convivencia de todas las personas: “Amistad y buena correspondencia.”<sup>824</sup> En sus acepciones referentes al sonido y la música, emerge la connotación positiva de su cualidad intrínseca: la de la combinación de sonidos con un fin “feliz”, “grato”.<sup>825</sup>

En la cultura clásica, la influencia desde el siglo VI a.c. de las teorías pitagóricas sobre la ordenación matemática del universo consolidó, como anticipábamos al final del epígrafe anterior, la relación de lo musical con el estado de perfección cosmológico de todo lo creado en el universo. Primero, desde una acepción puramente científica, pero enseguida añadiendo valores estéticos, en el mismo momento del surgimiento de los mismos<sup>826</sup> llegando a establecerse que “el demiurgo creó el mundo armonizándolo musicalmente a imitación de la idea de belleza.”<sup>827</sup> También se establecía en los textos pitagóricos que el alma del hombre solo podría ser curada por la música. La armonía le facilitaba el placer de disfrutar de la catarsis, de la purificación.<sup>828</sup> Simmias de Tebas le llega a proponer a Sócrates que el alma podría ser una suerte de armonía producida por el instrumento del cuerpo.<sup>829</sup>

Tras los escritos platónicos y aristotélicos y su profundización en las ideas pitagóricas, la concepción de la armonía musical queda fijada como idea clave y necesaria en la reunión entre lo estético y lo existencial. Boecio sentenciaba en el siglo VI: “Con razón dijo Platón que el alma del mundo fue compuesta con conveniencia

---

<sup>823</sup> *Diccionario de la lengua española (DRAE) on line*. 22ª Edición.

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>. Consultado el 30 de mayo de 2014.

<sup>824</sup> *Ibíd.*

<sup>825</sup> *Ibíd.*

<sup>826</sup> Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Lumen, Barcelona, 2004, p. 63.

<sup>827</sup> Polo, op. cit., p. 21.

<sup>828</sup> Polo, op. cit., p. 25.

<sup>829</sup> Auserón, op. cit., p. 425.

musical. En efecto, puesto que por lo que está convenientemente armonizado en nosotros percibimos en los sonidos lo que está armónicamente compuesto y con ello nos deleitamos, comprendemos que nosotros mismos estamos hechos a la semejanza de esto.”<sup>830</sup>

Ya en el siglo XVII, Juan Eusebio Nieremberg recopiló en su *Oculto filosofía* los argumentos esgrimidos en los textos clásicos según los cuales la música, desde las perspectivas filosóficas y científicas, aparecía atribuida de distintas y diversas capacidades de influencia en el hombre y en otros seres vivos de la naturaleza. Además de las consabidas propuestas sobre sus poderes sanadores del hombre, o de apaciguamiento de las bestias, el jesuita español de ascendencia alemana coincide en sus propias teorizaciones con otros autores de su época –como Agrippa o Francesco Giorgi– en relacionar la música con el mito de la creación y en otorgarle, en lo conceptual, la cualidad de aportar la noción de unidad a los sistemas a través de su capacidad para la conciliación de los opuestos: “es artificio de la música hacer de contrarios uno”.<sup>831</sup>

Más adelante, la antropología cultural pondrá el acento en el carácter social y de identidad de la experiencia armónica a través de la música. Charles Keil habla de la música como “el lenguaje de la participación” en la actividad social y cultural de la comunidad de pertenencia, y le atribuye la cualidad de desvelar, al transitar la experiencia musical, un “deseo de fusión” comunitaria y “un conocimiento más profundo y más satisfactorio de quienes somos”.<sup>832</sup>

Los artistas y teóricos cinematográficos contemporáneos no han sido, sin embargo, demasiado rigurosos en su aproximación a la armonía como factor de la expresión fílmica. Entre lo misterioso y lo arbitrario, las concepciones del papel del término en el cine recorren, en todas direcciones, ideas sobre lo armónico que a veces se fijan sobre otras ideas más claras –como el montaje fílmico, como veremos a continuación–, o se construyen sobre analogías más o menos afortunadas. Un claro

---

<sup>830</sup> Boecio (480-526) *De musica*, I, 1. En Eco, op. cit., p. 62.

<sup>831</sup> Nieremberg, Juan Eusebio. *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*. Acanalado, Barcelona, 2004, p. 16.

<sup>832</sup> Keil, Charles. “Las discrepancias participatorias y el poder de la música”. En Cruces, Francisco et al. (Ed.) *Las culturas musicales. Culturas y etnomusicología*. Trotta, Madrid, 2001, p. 263.

ejemplo de esto último fue la búsqueda –fracasada- de una armonía cromática análoga a la armonía musical. Jean Mitry, pensando en la idea de la “base continua” que J.W. Goethe reclamaba para el arte, desautoriza la condición estructural del color para desarrollar su analogía con la tonalidad musical: “en el cine, los colores, que siempre son colores «de algo», no pueden ser más que «stimuli» que añaden a las estructuras fundamentales del film, significaciones «fugitivas», en armonía con la situación dada. No pueden hacer más que «modular» el ritmo (a la manera que los timbres en música) y no podrían modificar el marco”,<sup>833</sup> para acabar por refugiarse en el relativismo y el subjetivismo: “Cada obra nueva vuelve a cuestionarlo todo. Lo cual no quiere decir que la armonización sea imposible, sino que no puede referirse a ninguna regla, a ninguna ley. Solo puede ser arbitraria y eminentemente subjetiva. Aquí la sensibilidad del artista hará coincidir un acorde en do mayor con una dominante rojo”.<sup>834</sup>

Dentro del primer tipo de aproximaciones mencionado, el más borroso y general, encontramos las del propio coguionista de *El espíritu de la colmena*, Ángel Fernández Santos, particularmente en un texto titulado *Sonidos sagrados*: “el cine es ante todo una búsqueda dentro de algunos de los recursos con los que combatimos nuestra incapacidad para dominar ese algo o sustancia temporal inaprensible. Son estos recursos expresivos e indagatorios del cine parientes de las que desde antiguo se llaman leyes de la armonía. De ahí que el cine, antes que novela, drama o pintura, sea música, elaboración de construcciones arquitectónicas (quietudes las arquitectónicas que, paradójicamente, tienen también que ver con la movilidad del cine) sonoras dentro de los alambiques donde se destila el fluido en que dicen –por aproximación y sin demasiada sensación de certeza- debe consistir ese referido “algo”, más próximo a nosotros que ninguna otra cosa, y no obstante, más misterioso que todas las cosas juntas.”<sup>835</sup> En sus denodados esfuerzos por comprender los modos de apresar el tiempo, suscita el autor la impresión de querer aproximarse a la idea del montaje como operación armónica. Jaime Camino lo tiene mucho más claro, y en un texto aparecido en *Nuestro Cine* en la época en que Erice formaba parte de la redacción de la revista, afirma encontrar las reglas de la armonía musical específicamente en el

---

<sup>833</sup> Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, op. cit., p. 159.

<sup>834</sup> *Ibíd.*, p. 161.

<sup>835</sup> Fernández Santos, A. *El País*, 16 de noviembre de 1990.

montaje fílmico. Tras definir la armonía en música como “la buena combinación en el acorde y sucesión de los sonidos”, se dispone a arrojar luz sobre el brumoso componente valorativo que utiliza en su definición: “En el cinematógrafo, armonía equivale a la buena combinación en la sucesión de las imágenes, de tal modo que la realización de la idea del autor se haga comprensible a la percepción de los demás y alcance una eficacia. Las reglas de armonía son las del montaje.”<sup>836</sup> Añade Camino las ideas de comprensibilidad, eficacia y coherencia con la idea del autor cinematográfico, pero no entra en la observación de los elementos de las obras para aportar alguna clave sobre cómo podemos hablar con propiedad, desde la construcción y la creación artística, de armonía fílmica. Serguéi. M. Eisenstein sí es capaz de manejar conceptos más claros, a la par que indaga en la construcción de la expresión artística de lo sentimental partiendo de los elementos compositivos y las relaciones entre ellos y sus significados: “En arte no son las relaciones «absolutas» las que resultan decisivas, sino únicamente las relaciones «arbitrarias» en el marco de un sistema de imágenes que dicta una obra de arte dada (...) Cuando hablamos de una armonía interna de línea, de forma y de color, hablamos de una armonía «con algo», que corresponde «a algo». La tonalidad interna debe participar en la significación de un sentimiento. Por vago que ese sentimiento pueda ser, en última instancia siempre es dirigido hacia algo concreto, que hallará una expresión exterior en los colores, en las líneas o en las formas.”<sup>837</sup> Explicando y justificando el concepto del “montaje de atracciones”, el cineasta soviético postulaba que el fundamento de la eficacia del espectáculo no son ni el “descubrimiento de las intenciones del dramaturgo”, ni “el veraz reflejo de una época”, etc., sino “la atracción y su sistema” y que “la atracción era ya utilizada de un modo u otro intuitivamente por los directores experimentados, pero naturalmente no en el plano del montaje y de la construcción, sino en el interior de una «composición armónica»”.<sup>838</sup> Estos razonamientos del teórico y director soviético con sus bases en la direccionalidad y la armonía en la composición, bien nos pueden guiar hacia un concepto, si bien en principio puramente plástico, caracterizado por la correspondencia con un sentimiento que remite a algo concreto y remite hacia algo

---

<sup>836</sup> Camino, Jaime. *Nuestro Cine*, nº 17 (1963), p. 53/54.

<sup>837</sup> Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*, op.cit., p. 157.

<sup>838</sup> Romaguera y Alsina, op. cit., p. 75.

más. La concatenación de ideas y formas comienza a tomar cariz de estructura o de narración. Así lo contempla José Luis Téllez, para quien la propia noción de tonalidad que despliega un sistema armónico tiene su correlato directo en lo narrativo. Entiende el autor que un proceso armónico deviene por su propia capacidad de auto atraer los elementos que lo forman hacia la tonalidad establecida como “una metáfora del proceder argumental que se modula sobre la estructura discursiva de lo sonoro. Y como quiera que las transformaciones súbitas de registro y los consiguientes efectos de sorpresa son uno de los ingredientes básicos del drama [lo que comúnmente se denomina “golpes de teatro”],<sup>839</sup> el itinerario del movimiento armónico se ofrece así, en la música dramática, como su ineludible correlato”.<sup>840</sup> Esto no solamente es válido por la capacidad del correlato musical de modular el drama con sus intervalos tonales, sino también, más allá del componente armónico, para desplegar otras cualidades de estructuración dramática que encontraremos en los otros componentes musicales: melodía y –especialmente, como ya hemos estudiado- ritmo.

Otra idea interesante de este autor, muy aplicable en buena parte de las obras de Víctor Erice tendría que ver con la estructura circular de estas funcionando según un patrón que Téllez describe como el de “vuelta al origen”. Como el resultado que el magnetismo del modelo armónico crea en cualquier pieza que va –por ejemplo- de Re a Re, pasando por el “itinerario tortuoso y deleitable de su transcurrir”.<sup>841</sup> Ese itinerario que es la narración dramática de cualquier filme en el que estemos pensando en estos términos, y que aporta a la armonía de la narración fílmica el espacio “invisible” que Mark Booth echa en falta cuando intenta definir de manera muy similar a la de Téllez el efecto de atracción que el sistema armónico despliega sobre sus elementos, “cuando dos -o más- notas existen “separadas y simultáneas” (...) y la afinación, donde los tonos se mueven alrededor de algún lugar y vuelven a descansar en un lugar invisible”.<sup>842</sup> La armonía musical se sustenta sobre esta cualidad. Hay una

---

<sup>839</sup> Ya Eisenstein consideraba que la construcción de una composición armónica devenía en el despliegue de toda una jerga en la que se incluían “efecto final”, “mutis acelerado”, “golpe de efecto”, etc. *Ibíd.*

<sup>840</sup> Téllez, *op. cit.*, p. 40.

<sup>841</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>842</sup> “There is something odd about harmony, whereby two (or more) distinct notes exists as “apart but simultaneous”, and of “tune, where tones move around somewhere and come back to rest in some invisible place”. Dyer, *op. cit.*, pp 4-5.

serie de lugares -notas- concretos donde la música descansa. Donde la melodía reposa para volver -o no- a ponerse en movimiento y transitar lugares donde emergen tensiones, contrapuntos, acelerados... montones de expresiones, que siempre tienden, siguiendo las reglas armónicas que el oído, culturalmente, ha asumido, a volver a su tono, su nota base o tónica,<sup>843</sup> de reposo. Las estructuras narrativas, circulares o no, con las que el cine puede emparentar con esta cualidad de la armonía musical su devenir dramático son evidentes. Erice aplica de manera muy interesante en sus narraciones esa forma de volver al lugar -sobre todo emocional- del que parte el conflicto. En *El espíritu de la colmena*, al encuentro nocturno con el espíritu; en *El sur*, al reencuentro íntimo entre padre e hija; al nuevo arbolito de membrillero que vuelve a comenzar su ciclo de vida al final de *El sol del membrillo*; al mar en *La Morte Rouge*; a la plácida vida rural en *Alumbramiento*; a la fotografía del comedor de la fábrica en *Cristales rotos*. Las películas de Erice siempre vuelven al lugar donde se fragua lo importante del drama, pero quizá la nota dominante que resuena en el final no se armoniza exactamente con la misma configuración de acorde, sino que aporta, tras el periplo melódico, algún tipo de -inevitable- alteración.<sup>844</sup>

Al hilo de los conceptos musicales que van emergiendo en este análisis, podemos acabar en este punto de rescatar las ideas más avanzadas de Sergei M. Eisenstein sobre la cuestión que nos ocupa. Estas se corresponderían con la penúltima fase de elaboración de los tipos de montaje, es decir, su concepción del “montaje armónico”. Establece Eisenstein que esta noción avanzada del montaje cinematográfico resulta del conflicto entre el tono principal del fragmento (su dominante) y la armonía. Como vemos, apela el autor a la terminología puramente musical, y ese sistema lo proyecta a un nivel físico en el espectador buscando, con el diseño armónico de cada fragmento del filme “elevar la impresión de una coloración melódicamente emocional hasta una percepción directamente fisiológica”. Este método de montaje -un fresco chorro de puro fisiologismo según el autor- “reverbera a la primera categoría en el más alto grado de intensidad, adquiriendo asimismo un

---

<sup>843</sup> La tónica es la nota de inicio y que da nombre a una escala. Randel, op. cit., p. 392.

<sup>844</sup> En música, una alteración es el ascenso o descenso de la altura de una nota. Randel, op. cit., p. 43.

grado de intensificación por su directa *fuerza motriz*.”<sup>845</sup> Lo más interesante para nuestra aproximación reside en cómo Eisenstein establece que la configuración armónica- de los elementos puestos en juego por el cineasta tienen la capacidad de hacer sentir en el espectador algún tipo de desplazamiento físico, que la reverberación de las relaciones entre ellos es clave en la construcción fílmica por parte del director para llegar -hasta lo fisiológico- a trazar su puente de comunicación con el resto de las personas -el espectador- a través del cine en un viaje que profundiza en la percepción humana de las cosas “desde la apariencia a la esencia y desde la esencia menos profunda hasta la más profunda”.<sup>846</sup> Eisenstein no está solamente otorgando profundos poderes de revelación al cine, sino que está estableciendo firmemente la clave de este proceso en la armonización de los elementos fílmicos en el proceso de creación. Desde nuestra perspectiva, esta propuesta tendrá implicaciones importantes en la visión de Erice sobre su propio proceso creativo, ya que el director vasco tomará modelos -narrativos, compositivos, rítmicos- que responden a esquemas similares - como el comentado caso de la circularidad en clave de reposo armónico- en su búsqueda, más experimental que sistemática, de la revelación de la realidad.

Michel Chion avanza un paso más en la sistematización del mecanismo armónico, y nos propone la idea de una armonía vertical frente a un contrapunto horizontal como herramientas de la narrativa fílmica a través de la música.<sup>847</sup> Esta aplicación ha de leerse en clave de analogía temporal, es decir, lo vertical como simultáneo, y lo horizontal como consecutivo en el tiempo. A partir de ahí, quizá podemos comenzar a caracterizar los modos de hacer de los cineastas, tanto armónica como contrapuntísticamente siguiendo la idea de Chion. Es necesario puntualizar, sin embargo, que en cine utilizamos la acepción de contrapunto de una manera más rica y multidireccional que en la música pura.<sup>848</sup> En la mencionada secuencia de *El sur* en la que Erice introduce el personaje del afinador de pianos produciendo las disonancias musicales mientras Agustín lee la carta de Irene Ríos, funcionaría como doble juego armónico, en este caso a la contra de las leyes de la armonía “grata” al oído, pero a la

---

<sup>845</sup> Romaguera y Alsina, op.cit., p.83

<sup>846</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>847</sup> Chion, *La audiovisión*, op. cit., p. 35.

<sup>848</sup> El contrapunto musical consiste en la combinación simultánea de dos o más líneas melódicas. Randel, op. cit., p. 291.



vez, según la consideración del propio Erice, como contrapunto dramático, que no musical.

Sobre la cuestión de las disonancias musicales aplicadas a lo fílmico, el ejemplo anterior comentado en *El sur* es notablemente ilustrativo de cara a observar el valor dramático con el que los directores pueden manejar este término. Theodor W. Adorno considera que la disonancia “asusta al hombre porque habla de su propia condición, y porque eso le es insoportable”.<sup>849</sup> La contradicción sentimental y vital de Agustín en la escena descrita es más que evidente, y el efecto buscado por la puesta en escena de Erice totalmente claro. Magda Polo afirma que “la disonancia refleja el aislamiento del individuo”.<sup>850</sup> Sin duda, Víctor Erice está trabajando sobre esos códigos en las secuencias aquí comentadas con los pianos que, desafinados, emiten las notas que revelan el lado de los personajes que no pueden soportar, como en el caso de Teresa en *El espíritu de la colmena* o, de manera aún más evidente y radical en el caso de Agustín en *El sur* llegando el personaje a tomar la decisión de poner fin a su vida. Como apunta José Luis Comellas, en cualquier tipo de narrativa, por nuestro propio sustrato cultural, tendemos a esperar que la historia termine bien,<sup>851</sup> de la misma manera que nuestro oído está inconscientemente esperando que un tema armonizado sobre la nota o el acorde de Re, por ejemplo, acabe en Re, por muy tortuoso y deleitable –en palabras de José Luis Téllez-<sup>852</sup> que haya sido el itinerario de su discurrir.

Esta noción estructural que las reglas de la armonía musical clásica proponen tiene un claro correlato con la circularidad de las estructuras narrativas que se suelen utilizar en el cine y ciertamente en el de Víctor Erice. Se trata de una cuestión de consonancia. No finalizan las películas de Erice con la misma imagen o plano con que arrancaron. La armonización es a un nivel más complejo, pero claramente apreciable. Por ello adolece tanto también –en la percepción del autor- *El sur* de la falta de su parte final, donde el destino fijado para Estrella por su padre en la escena inicial no llega a cumplirse. Hay en sus películas siempre un viaje, pero un viaje que siempre responde a una llamada que ha de ser atendida, de la misma forma que una progresión armónica que pasa, en modo de *blues* por ejemplo, por el cuarto y quinto

---

<sup>849</sup> Polo, op. cit., p. 90.

<sup>850</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>851</sup> Comellas, op. cit., p. 84.

<sup>852</sup> Téllez, op. cit., p. 18.

grado<sup>853</sup> “debe” (en nuestra percepción habituada a los códigos de nuestra cultura) atender a ser cerrada en el tono principal, en la tónica o primer grado.

Por tanto, podemos seguir a José Luis Téllez en su razonamiento cuando nos propone comprender un proceso armónico musical en clave puramente estructural y argumental, a la hora de relacionarse con la narración audiovisual. Téllez propone la estipulación de un proceso armónico como metáfora del proceder argumental que se modula sobre una estructura discursiva generada por lo sonoro en general.<sup>854</sup> En esa lógica, las posibilidades del trazado armónico se presentarían como idóneas para construir el drama con recursos tan evidentes como los efectos de sorpresa o “golpes de teatro” –como nos recuerda el citado autor en sintonía con Eisenstein-, y el propio movimiento armónico a través del tiempo de la narración como ineludible correlato de la acción dramática.<sup>855</sup>

La construcción musical de nuestra apreciación armónica también se ha constituido en este sentido siguiendo las reglas de la música tonal y sus excepciones. Lo que las vanguardias musicales no fueron capaces de revertir a principios del siglo XX en el terreno estrictamente musical, el cine lo ha recogido para utilizar, en clave de valor dramático, el significado cultural de la consonancia y la disonancia musical, incluso hasta el punto de constituir clisés y arquetipos dramáticos a través de los juegos de composición armónicos y disarmónicos.

Entrando en el terreno de lo dramático, autores como Guy Rosolato aportan una visión del fenómeno armónico que le haría incluso capaz de reunificar en el drama de la ficción los cuerpos separados que una vez confluyeron entre madre e hijo en el útero materno a través del placer original al que la armonía musical tiende a llevar la emoción humana gracias a esa reunión de notas tan placentera para nuestra percepción.<sup>856</sup> Pensemos en la mencionada cuarta acepción semántica de la palabra armonía en lengua española: Su valor de “amistad y buena correspondencia”. El uso, desde lo musical hacia lo dramático que Víctor Erice hará de este valor, es notorio en

---

<sup>853</sup> El grado es un término que hace referencia a las posiciones numeradas de las notas individuales dentro de una escala. Randel, op. cit., p. 483.

<sup>854</sup> Téllez, op. cit., p. 40.

<sup>855</sup> *Ibíd.*

<sup>856</sup> Dickinson, op. cit., p. 44.

diferentes momentos de su filmografía. Tomaremos como ejemplo uno muy significativo y conocido, perteneciente a *El sol del membrillo*. Aquel en el que Antonio López y su amigo Enrique Gran deciden cantar juntos una vieja copla mientras López trabaja ante el membrillero. Parece fácil de observar que la escena –según esa cuarta acepción del diccionario- desprende una gran armonía, en su sentido dramático y emocional, en la relación entre los dos hombres. A través de esa relación Erice construye uno de los clímax de la película, probablemente el más recordado por los espectadores en general.<sup>857</sup> Pero lo realmente interesante del caso es que, para llegar a ese clímax, que se suscita con la interpretación final a dúo de la pieza *Ramito de mejorana*<sup>858</sup> a cargo de los dos hombres, hay una construcción, una progresión hacia el momento álgido de la emoción, precisamente a través del ejercicio de armonización musical entre los timbres de voz de los dos personajes, que ambos llevan a cabo a través de cuatro intentos infructuosos por lograr armonizar vocalmente en el tono adecuado. Carmen Arocena considera “la amistad, elemento motor de esta experiencia humana, motor de la película.”<sup>859</sup> Pero también utiliza Erice para esta construcción otro recurso muy efectivo y habitual en su filmografía: el contrapunto. En este caso, primordialmente en su acepción cinematográfica, pero también dejando asomar la musical. El reiterado “fracaso” en la interpretación de la canción no opera, emocionalmente, en el espectador sino acrecentando la simpatía por los dos personajes en pantalla. La relación entre la imagen y el sonido de la canción, en términos estéticos, parece producir ese desplazamiento físico en la percepción del que hablaba Eisenstein, dirigido además por las severas interrupciones de Antonio López ante las ligeras disarmonías -ahora puramente musicales- que aprecia en cada intento. Vemos que las diferentes acepciones del término se funden de manera elocuente en esta escena de la película.

---

<sup>857</sup> El fotógrafo Txema Rodríguez la recordaba así en 2012: “Pero en esta escena se le ve a él siendo atravesado por la vida tantas veces como es necesario para que las dos estrofas ocurran entonadas, tantas veces como es necesario para que una ausencia resbale desde la garganta, tantas veces como es necesario para que un trozo de torta desaparezca de entre los dientes, tantas veces como es necesario para que una rama se esté quieta y el pulso la detenga sobre el lienzo”. [http://www.huffingtonpost.es/txema-rodriguez/antonio-lopez-y-el-ramito\\_b\\_2022620.html](http://www.huffingtonpost.es/txema-rodriguez/antonio-lopez-y-el-ramito_b_2022620.html). Visitado el 5 de junio de 2015.

<sup>858</sup> *Ramito de mejorana* es una copla popular española popularizada en España por el cantante Juanito Valderrama en los años cincuenta del siglo pasado.

<sup>859</sup> Arocena, op. cit., p. 305.

La condición de simultaneidad de lo armónico es válida para todas sus acepciones. A diferencia de lo melódico o lo rítmico, lo armónico necesita de un mínimo de colectividad de elementos participantes para su propia existencia. Este factor le impulsa decisivamente como factor muy a tener en cuenta en la construcción fílmica en términos dramáticos. Santiago Auserón nos da una interesante perspectiva de esta condición al utilizar un ejemplo de percusión de eminente naturaleza rítmica: las palmas en la música flamenca. Señala el autor que, en el flamenco, “hacer palmas, hacer bloque”, requiere de una disponibilidad para una fabulación conjunta (características –halago y zalamería- de la gente dada a fantasear), y encuentra que “en el saber escuchar con el otro, e incluso a través del otro, yace el secreto de lo armónico y lo musical. Si queremos intervenir en su fabulación, entrar en su esfera armónica –que él también, en dos palabras, nos escuche- debemos intentar escuchar con sus oídos.”<sup>860</sup> La introducción de factores dramáticos y emocionales –el halago, la zalamería, la fantasía- por la propia naturaleza cultural de la música en concreto, nos lleva desde una actividad musical puramente rítmica a una experiencia armónica, pero ahora, más que musical, desde la perspectiva dramática que su utilización fílmica puede utilizar para sus fines expresivos.

Desde el punto de vista de la etnomusicología, Charles Keil nos recuerda, como anticipábamos líneas más arriba, que “Todos los humanos fuimos totalmente participantes algún día, y creo que continuamos experimentando mucha música –y tal vez también algunas otras porciones de la realidad- de este modo. También creo que precisamos algo más de esa consciencia participatoria si es que queremos retornar a una sincronía ecológica con nosotros mismos y con el mundo natural. Al menos, es importante reconocer en los seres humanos esta capacidad de desafiar la lógica, de desafiar las llamadas leyes de la contradicción y de insistir en la identidad, en la participación. (...) si puedes participar una sola vez en una canción, una danza, un poema o un rito, lo puedes hacer más veces y de otras maneras hasta «ser uno» con el universo entero, o al menos con muy vastos fragmentos de él”.<sup>861</sup> Esta concepción tiene mucho que ver con la propuesta de Víctor Erice –y de Antonio López- en *El sol del membrillo*, donde, según los autores, el pequeño árbol que López pinta y Erice filma se

---

<sup>860</sup> Auserón, op. cit., p. 380.

<sup>861</sup> Cruces, Francisco et al. (Ed.), op. cit., p. 263.

transformó durante el proceso de rodaje de la película en una metáfora de la vida misma en cuanto a proceso vital, durante el cual suceden las cosas que arman la biografía de cada uno, y que la película va poniendo en escena, como en el caso de la secuencia comentada algo más arriba. Erice habla de un “temblor interno” al referirse a cómo Antonio López pinta la evolución del tiempo en el árbol (que contiene su esplendor y enseguida su decadencia) con el respeto total de la realidad, corrigiendo según el árbol cambia, y dejando las huellas de su estado anterior visibles.<sup>862</sup> Erice hace suya la idea que le había transmitido Antonio López de que el universo entero está en un árbol si lo sabes mirar. Al final del trayecto, ambos artistas concluyen que “la cosa no es tanto acabar el cuadro como la experiencia de estar junto a él”. La película se ha convertido, en clave de la búsqueda de una armonía con la naturaleza y el prójimo, en una metáfora total de la vida, pero también en una obra de arte fílmica intensamente armónica en primera instancia, y en segunda armonizada por su autor y por su protagonista. Concluye Antonio López al respecto: “La cosa es estar ahí”.<sup>863</sup>

---

<sup>862</sup> Erice et al. *El sol del membrillo*. Libreto DVD, op. cit.

<sup>863</sup> *Ibíd.*

### 3.3.4. La canción como formato

*La sangre circulaba por sus venas  
con la fluidez de una canción.*

*Gabriel García Márquez*

La utilización de canciones en la obra de Víctor Erice es una constante a lo largo de toda su filmografía. Ya hemos reseñado que, el que se constituye como prácticamente único texto de relevancia académica sobre la música en la obra de Erice, está dedicado precisamente a las canciones.<sup>864</sup> ¿Por qué esta querencia por este formato musical? Intentaremos responder a ello en cuanto a su potencial para el cine en general, y en el caso de Erice en particular.

Jane Feuer define el material melódico básico que constituye la canción popular como “un compás propulsivo, acompasado y constante que acompaña una melodía más o menos improvisada, rítmicamente libre”.<sup>865</sup> Feuer está pensando en términos de música popular norteamericana en el periodo 1935-1955, cuando el jazz aún se constituía sobre sus formas más populares. Quizá la primera pieza que podríamos denominar –no sin ciertos reparos– “canción” utilizada por Víctor Erice en su carrera artística es la adaptación jazzística que Miles Davis realizó sobre el segundo movimiento del Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo para su álbum *Sketches of Spain* de 1960. Esa primera elección por parte de Erice es traída a colación para perfilar la caracterización del término “popular” aplicado al formato canción. La obra jazzística que estaba realizando Miles Davis en esa época no se puede enmarcar dentro de la definición de Feuer de lo popular, especialmente en España. En esa época el músico estadounidense está desarrollando su carrera por los territorios marcadamente

---

<sup>864</sup> Ehrlich y Martínez, op. cit.

<sup>865</sup> Feuer, op.cit., p. 73.

experimentales del jazz modal y la fusión.<sup>866</sup> Sin embargo, la condición fácilmente reconocible de la melodía principal de la obra de Joaquín Rodrigo en la versión de Davis nos da pistas sobre las necesidades que el cineasta va a considerar como perentorias en las canciones y piezas breves musicales que utilizará a lo largo de su filmografía. La necesidad de reconocimiento de la pieza por parte del espectador queda clara también en sus elecciones estrictamente fuera del formato canción, en la que lo “popular” pasa a adaptarse al ámbito del tipo de música elegida. Los temas populares y las canciones que van desfilando por su filmografía son siempre extremadamente reconocibles pero, como en el caso del *Concierto de Aranjuez*, cuando sus acercamientos son hacia la música clásica, aunque esté en formato de pieza jazzística, sus elecciones seguirán el mismo criterio. Así, cuando, para *La Morte Rouge*, ha de elegir una pieza de repertorio pianístico para recordar las melodías que desde el piso de arriba aterraban al niño de cinco años al conectarle con el malvado cartero Pots de *La garra escarlata*, Erice cree necesitar piezas lo más reconocibles posible para el espectador, y piensa en obras de músicos tan “populares” dentro de la música para piano de 1945 (época a la que se remite el filme) como las de Frédéric Chopin, para acabar decantándose por la ya comentada primera pieza de la *Música callada* de Federico Mompou. En esta línea, el factor autobiográfico ejerce su clara influencia en las decisiones del director vasco. Afirma Santiago Auserón que las canciones evocan una “comunidad por venir en la medida en que son capaces de despertar las voces de los espíritus. El país perdido solamente revive en las canciones, que de esta suerte son un modelo político sin pretenderlo.”<sup>867</sup> Mark Booth sugiere que la canción nos provee un “vislumbre de auténtica unión, ofreciéndonos la experiencia de unidad que pareciera estar apartada de nosotros mismos”, y añade que “en la canción, los tonos musicales transforman el discurso alejándolo de la presuposición de la separación entre emisores, receptor y objeto del discurso”, disolviendo así los

---

<sup>866</sup> Cualquier sistema musical que denominemos “modal” estará operando en un modo o modos en contraposición, especialmente, a la tonalidad. Randel, op. cit., pp. 660-661. En el caso del jazz, el estilo modal se caracteriza por el desplazamiento del tono central del tema en la improvisación de los solos instrumentales. Tras haber coqueteado ya con la música clásica y con el cine –improvisando la música de *Ascensor para el cadalso* (Louis Malle, 1957), Davis venía de grabar el que sería el disco más vendido y más elogiado en la historia del jazz, *Kind of blue* (1959).

<sup>867</sup> Auserón, op. cit., p. 55.

límites entre el individuo y los demás, llevándolos a todos a una esfera de realidad diferente de la separada y secuencial experiencia del tiempo y el espacio en la realidad ordinaria.<sup>868</sup> De nuevo nos enfrentamos a un recurso utilizado por nuestro director cuya aplicación parece poder habilitar su cine para trascender el tiempo lineal, de la vida ordinaria, y trascender hacia territorios donde nuevas realidades puedan desplegar nuevas formas de relato. Al final de *La Morte Rouge*, culminando su trascendental soliloquio autobiográfico, Erice asevera que la ciudad del título del filme que tanto ha buscado no existe en los mapas, sino en un país muy particular en el que se inició al mundo, y que es el cine.

Por tanto, nuestra primera cuestión ya se ha transformado en dos, al mismo tiempo que se van esbozando sus respuestas: ¿Por qué las canciones? y ¿por qué, populares? Ian Garwood añade al gusto por ciertos cineastas por el uso de las canciones populares la acepción de “antiguas”. Según el autor, la inclusión de canciones antiguas en las películas está relacionada con la intención de los cineastas de aportar dosis de sinceridad o de autenticidad emocional a los sentimientos que aparecen en pantalla. En este uso, Garwood defiende que las canciones tienen una mayor autonomía como formato -y mayor aún cuanto más populares son- que la música de la banda sonora compuesta para el film, que depende mucho más de sus funciones “técnicas” concretas en cada punto del metraje (continuidad entre planos, ambientación, etc.).<sup>869</sup> En esa lógica se situaría claramente la meridiana distinción que subraya Erice en cada ocasión entre la música *de* cine y la música *en* el cine, donde acabarían por encajar la inmensa mayoría de las canciones por él utilizadas.

Para Michel Chion, lo interesante del formato es su forma cerrada y repetitiva, que a juicio del autor constituye un núcleo intensamente dramático en el interior de la

---

<sup>868</sup> “The sense of song’s venerability –its connection to first and abiding sounds- may also inform the experience of secular transcendence in song identified by Mark Booth in *The experience of Songs*. He suggest (1981:2006) that song provides a “glimpse of authentic togetherness... offering us the experience of unity with what seems to lie apart from ourselves” (...) in song and singing “musical tones transform speech away from the presupposition of separation among speakers, hearer and object of discourse” and thus dissolve the boundaries between the self and others and take people into a realm of reality other than the separate and sequential experience of time and space in ordinary reality”. En Dyer, Richard. *In the space of a song. The uses of song in film*. Routledge, Londres y Nueva York, 2012, p. 3.

<sup>869</sup> Garwood, Ian. *Must you remember this? Orchestrating the “Standard” pop song in Sleepless in Seattle*. Dickinson, op. cit., p. 144.



continuidad del filme.<sup>870</sup> Como ejemplo de este potencial, el autor francés utiliza un filme muy próximo por diversos motivos a *El espíritu de la colmena*. Se trata de *Cría cuervos*.<sup>871</sup> En esta película de Carlos Saura, la canción de José Luis Perales *Porque te vas* –en la versión de la cantante Jeannette, que pasaría a la historia como la más popular precisamente a raíz de su presencia en este filme- actúa, según Chion, como “el símbolo de eso que en cada uno de nosotros está ligado a lo más íntimo de su destino, de sus emociones, y que, a la vez, permanece libre como el viento, la cosa más compartida del mundo, la más común, ya que es el aspecto más vulgarizado, menos esotérico, más anónimo de la música.”<sup>872</sup> Continúa el autor en su análisis sobre la canción estableciendo su valor de código, de una especie de cifrado semántico y/o emotivo que opera en los filmes. En el cine, el destino encuentra en la canción un símbolo particularmente fuerte para el autor, quien afirma que “la canción, a causa de su propia simplicidad, es el elemento que se guarda en la memoria y se asocia para siempre con un momento determinado de la existencia, para luego encerrar en sí misma ese destino.”<sup>873</sup> Esta consideración nos hace pensar en el uso que del pasodoble popular *En el mundo* hace Víctor Erice en *El sur*, y cuyo papel ya hemos descrito en estas páginas. Meredith Monk, como nos recuerda Richard Dyer, considera la canción como una “línea directa hacia las emociones”. Considera la autora que la canción se sitúa en la intersección entre el sentimiento individual y las formas social e históricamente compartidas para expresar de manera específica ese sentimiento.<sup>874</sup>

También encontramos lecturas sobre el papel específico de la canción en cuanto a los contenidos político-emocionales de las películas, que nos hacen pensar inmediatamente en determinados momentos del cine de Víctor Erice. Ya hemos comentado cómo el *Zorongo gitano* y la versión de la canción de las sumas en la

---

<sup>870</sup> Chion, Michel. *La música de cine*, op. cit., p. 236.

<sup>871</sup> *Cría cuervos* es un filme dirigido por Carlos Saura en el año 1975, menos de dos años después de *El espíritu de la colmena*. Producida por Elías Querejeta y con los habituales del productor vasco en los puestos principales del equipo técnico, la película también incorpora a Ana Torrent como protagonista tras su actuación en la película de Erice.

<sup>872</sup> Chion, M. *La música de cine*, op. cit., p. 286.

<sup>873</sup> *Ibíd.*, p. 287.

<sup>874</sup> “In a series of aphorisms on the voice, the seat of song, Meredith Monk (1976:56) wrote of it as “a direct line to the emotions”. Song, like all art, is at the intersection between individual feeling and the socially and historically specific shared forms available to express that feeling”. Dyer, op. cit., p. 2.

escuela operan un juego de contrastes de ambientación política desde lo emocional (a través de la forma de poner las canciones en escena, una vez seleccionadas). República herida y desafinada frente a imperialismo imperante y marchante. Habla Santiago Auserón sobre cómo la transformación de una cultura puede conllevar un incremento de su producción musical “no sólo en condiciones de expansión dominante, sino también al contrario, cuando se ve reducida y dispersa, como si la música sirviera de último refugio a un pueblo en peligro de extinción”. Añade el músico y filósofo que “en situaciones extremas de desarraigo, las canciones liberan acaso todo su poder de seducción y acaban por prender en el ánimo del enemigo que se adueña de la tierra (...) Por alguna razón tienen más poder de seducción los cantos del vencido que los del vencedor”, delatando “el lazo secreto que toda civilización mantiene con el exterior”.<sup>875</sup> Un tipo específico de pieza musical es el de los himnos, nacionales en este caso.<sup>876</sup> La utilización que hace Erice del *Himno de Riego* en el guión de *La promesa de Shanghai* –donde casi cada capítulo tiene asignada “su” propia canción– es muy sintomática en esta clave de análisis. La melodía republicana sirve para presentar al Capitán Blay, quien, en la Barcelona de la inmediata posguerra palia su desesperación con vino barato, y es el vino quien le retrotrae a los escenarios de la contienda y le devuelve el valor para silbar el himno de los vencidos.

Consideramos que todo lo propuesto hasta ahora en este epígrafe cobra verdadero sentido a la hora de entender el valor de las canciones en la obra de Erice en una franca aproximación a las intenciones con que el director las utiliza cuando son leídas desde la perspectiva de la música diegética. Cuando las canciones operan desde esta condición, imbuyendo con su potencial descrito a los propios personajes de los filmes, es cuando cobran su mayor y más interesante sentido expresivo. Exactamente en la relación, en clave fílmica, entre emisor y receptor, forma un triángulo cuando, ante un emisor musical diegético, se sitúan un receptor también diegético por un lado, y el espectador del filme por otro. Ahí entran en juego múltiples cuestiones de hondo interés. Ian Garwood enumera algunas de ellas: en primer lugar, la distancia dramática

---

<sup>875</sup> Auserón, op. cit., p. 185.

<sup>876</sup> Cabría entrar a discutir la pertinencia de incluir el formato “himno” en un apartado dedicado a la canción. Nos permitimos utilizarlo aquí por proximidad y apelando al talante fundamentalmente popular de las canciones que estamos observando en la obra objeto de estudio.

de lo diegético, que permite la ironía dramática; en segundo lugar, la cuestión de la calidad técnica, tanto en la interpretación como en la reproducción de la canción, a través de las cuales se pueden orquestar, por contraste, estrategias de contrapunto dramático, bien dirigidas al interior del drama diegético y su influencia sobre los personajes, o bien hacia el espectador, jugando con las expectativas de este último; y en tercer lugar, las simples y sin embargo potentes connotaciones dramáticas que la puesta en escena abriga a este tipo de interpretaciones.<sup>877</sup> Ya hemos analizado cómo Erice utiliza esa distancia con voluntad de contrapunto dramático. Valga el explícito ejemplo del afinador de pianos en *El sur*. En el guión original de la película, cuando Agustín ha finalizado de leer la carta de Irene Ríos/Laura Quintana, el afinador da por terminada su labor justo en ese momento y, para comprobar el estado del instrumento, comienza a interpretar una bella melodía, perfectamente afinada y armonizada, que llena el local de agradable musicalidad. Erice no incluyó esta parte en el montaje que conocemos, pero las intenciones de connotaciones dramáticas, contrapunto, distancia e ironía están todas presentes, a través de una puesta en escena de lo musical marcadamente diegética, en el diseño de esta escena.

El caso de Erice, cineasta acostumbrado a difuminar las fronteras entre ficción y documental, la cuestión de la diferenciación entre diégesis y extradiégesis potencia aún más esas capacidades de la canción popular en clave en diegética. Pensemos en el caso de la nana *Agora non* en *Alumbramiento*. La canción cumple diferentes funciones y opera con muchos de los criterios que hemos enumerado en estas páginas, pero además termina de romper las barreras entre lo diegético y lo extradiegético desde la perspectiva de lo musical. Richard Dyer, reflexionando sobre el manejo del espacio cinematográfico en relación con la canción –el título del libro que citamos es, significativamente, *In the space of a song* (En el espacio de una canción)-, considera que la canción permite al espacio explotar la magia y minimizar a la vez la extrañeza de escuchar una canción en el lugar y de la forma que no necesariamente debería ser escuchada.<sup>878</sup> ¿Quién canta la nana *Agora non* al final de *Alumbramiento*? ¿Está entre los personajes que aparecen en pantalla? Si es así, ¿por qué no nos es mostrada la

---

<sup>877</sup> Garwood, op. cit., p. 144-45.

<sup>878</sup> “Much of the handling of space in relation to song in films at once exploits the magic and downplays the strangeness of this ability to hear song where and how it might not necessarily be heard.” Dyer, op. cit., p. 4.

cantante? ¿Por qué se empeñó Erice en grabar la canción exactamente en la localización de la filmación si no nos muestra su ejecución diegética? ¿Podemos al hilo de ello considerarla extradiegética...? El papel que juega el espacio en la relación que el espectador a de establecer con el drama de la diégesis tiene mucho que ver con todo ello. Una pieza musical de otro cariz –un cuarteto o un simple instrumento solista de cuerda, por ejemplo- sería leído automáticamente por el espectador como una música ajena, físicamente, a ese espacio, extradiegética por completo. El director ha roto con esa convención y ha llevado el final de su película a un territorio mágico, mítico, que es donde él quiere hacer operar un tiempo diferente al de los relojes, el de los orígenes. La canción de cuna y la forma en que nos la ofrece era la forma de elaborar esa propuesta. Porque es un formato que, como afirma Richard Dyer, puede ser, incluso desde la perspectiva formal, misterioso. El autor relaciona esta idea con las propiedades de la armonía y con cómo afectan a nuestra percepción. Junto al *tempo* y la duración, la sensación del final de la melodía que requiere la tonalidad imbuyen, a través del ritmo, la voz humana “contra ambos, el subyacente, continuo e indiviso fluir del tiempo, y el organizado y analítico (horas y minutos, plazos, horarios) de la vida práctica”.<sup>879</sup> Víctor Erice parece tender claramente a que su canción elegida fuera, de la manera en que la ha articulado fílmicamente, en contra esa noción del tiempo para permitirle así inaugurar el tiempo del mito. Del mito de los orígenes.

Una canción puede extenderse por un film por contagio, pero también hacia el espectador volviéndose, siguiendo de nuevo a Michel Chion, “espejo de todas las emociones y de todos los reencuentros que viven los personajes, y luego se va, después de haber encantado, literalmente, todo el relato”.<sup>880</sup> Lo encanta utilizando, como todo arte oral, la repetición y la redundancia, generando así una tendencia, según Mark Booth, hacia cierto sentido de éxtasis, yendo hacia ninguna parte, hacia una sensación de pintura, de cuadro, de tiempo suspendido.<sup>881</sup> Escribía Manuel

---

<sup>879</sup> “Song may also be formally uncanny. It imposes on vocal production musical time –rhythm, tempi, overall length, the sense of melodic ending- over against both the underlying, ongoing, undivided flow of time and the organised, analytical time (minutes and hours, deadlines, timetables) of practical life.” *Ibíd.*, pp 4-5.

<sup>880</sup> Chion, *La música de cine*, op. cit., p. 289.

<sup>881</sup> “Song, as befits an oral art, makes great use of repetition and redundancy and thus has an overall tendency towards a sense of stasis, towards not going or getting anywhere, to a sense of tableau, of suspended time”. Dyer, op. cit., pp 4-5.

Vázquez Montalbán: “Todo ser humano tiene derecho a la expresión estética y a la expresión épica. Una minoría consigue hacer de ello su medio de relación con la realidad: artistas, escritores, deportistas, guerreros, matones, etc. Pero la inmensa mayoría trata siempre de conseguir esa pequeña ración de estética y épica indispensable para seguir viviendo con la cabeza sobre los hombros. Las canciones son esa ración de estética que más se presta a ser recreada a medias entre el que la emite y el que la recibe.”<sup>882</sup> Víctor Erice otorga esa ración a sus personajes, y con ella construye el dispositivo dramático de su cine.

---

<sup>882</sup> Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, op. cit., p. 10.

### 3.3.5. Las letras de las canciones

En el cine de Víctor Erice, las canciones que aparecen están muy cuidadosamente seleccionadas. Las letras de estas canciones tienen mucha parte de responsabilidad en estas elecciones. En todos los casos, las canciones con letra cantada que Erice toma de diferentes repertorios preexistentes para incorporar a sus filmes hablan explícitamente, en sus versiones originales de referencia, sobre cuestiones presentes y de relevancia en las situaciones dramáticas de los filmes en cuestión. Pero el uso más interesante que Erice hace de esta circunstancia es, precisamente, suprimir esas letras en la enunciación fílmica otorgando al espectador la responsabilidad de acabar de confeccionar el relato con los mensajes elididos de las canciones. Para ello, como hemos visto, el director se vale, en primer lugar, de temas de gran popularidad, y, en segundo término, de temas cargados de evidentes connotaciones políticas, sociales, y/o sentimentales.

Si analizamos cronológicamente los textos, podemos observar que las primeras canciones cantadas aparecen, en sus versiones comerciales originales, en *Los desafíos*. En este filme destacan fundamentalmente dos temas firmados por Dave Dacosta, y aunque Erice otorga la responsabilidad de estas elecciones a Luis de Pablo,<sup>883</sup> podemos observar cómo el tema *Future colors* en especial, está montado en la película de manera que su letra se constituya en una evidente anticipación dramática del desenlace del film, que además venía parcialmente impuesto por el encargo de producción –que comprendía la inclusión de un estallido de violencia final en cada uno de los tres capítulos de la obra-. El tema suena en la banda sonora mientras Charley prepara los explosivos que acabarán con la vida de todos los seres humanos protagonistas, a la vez que alecciona para el futuro inmediato a Pimky, el chimpancé que sobrevivirá al estallido final. La letra de *Future colors*, en inglés, habla de los sueños de los hombres y de su poder, y del color negro que tiene el futuro, enunciando en los instantes previos al desenlace fatal: “una lluvia de muerte comienza lentamente a caer”.<sup>884</sup> El tema suena extradiegéticamente, y el hilo narrativo por el que el filme enlaza la premonitoria canción con el trágico desenlace es un interesante recurso a

---

<sup>883</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>884</sup> “A rain of death slowly starts to fall”.

través del cual un solo de armónica en la canción extradiegética se transmuta, mediante un fundido encadenado en la banda de sonido –en el futuro, recurso característico de Erice para la banda de imagen- en el sonido de la armónica que Charley toca en sus segundos finales de vida. Como sucede con buena parte de los recursos narrativos e ideas de puesta en escena que Erice puso en marcha en *Los desafíos*, la anticipación explícita<sup>885</sup> del desenlace a través de la letra de las canciones va a ser abandonado para el director tras superar este filme con el que tan poco identificado se siente.

Así, en su siguiente película, que también contará con Luis de Pablo como responsable musical, lo primero que diseña Erice respecto a los mensajes presentes en las canciones a utilizar es encargar una serie de versiones de las mismas en las que el principal cambio en los arreglos es precisamente la supresión de las letras.<sup>886</sup> Efectivamente, en *El espíritu de la colmena*, las canciones –principalmente infantiles- que articulan el relato aparecen en versiones puramente instrumentales, pero las letras de las versiones más populares de las mismas operan en la narración otorgando significado, contrapunto, información y dramatismo, y otorgando al espectador un papel necesariamente activo en la configuración final del relato. Esta operación sucede a distintos niveles: el más notorio es el ya comentado caso de *Vamos a contar mentiras*. La conocida versión de la letra en la que se relatan una serie de situaciones inverosímiles con las que los niños se divierten contando y cantando esas mentiras,<sup>887</sup> funciona en sí misma a diferentes niveles dramáticos y narrativos, a saber: en primer lugar, funciona en la peripecia de Ana descubriendo cuestiones de la vida que no eran

---

<sup>885</sup> Si bien es cierto de que el hecho de que la canción sea en inglés restaba notoriamente carácter de inteligibilidad a la anticipación dramática para el público español de 1969.

<sup>886</sup> Según Jorge Latorre, Erice impuso a De Pablo la utilización de *Vamos a contar mentiras*, y a partir de ahí dio libertad al compositor para sugerir otro tipo de piezas a utilizar de mutuo acuerdo. Latorre, op. cit., p. 246.

<sup>887</sup> *Ahora que vamos despacio (bis)/ vamos a contar mentiras, tralará (bis)/ vamos a contar mentiras. Por el mar corren las liebres (bis)/ por el monte las sardinas, tralará (bis)/ por el monte las sardinas. Salí de mi campamento (bis)/ con hambre de seis semanas, tralará (bis)/ con hambre de seis semanas. Me encontré con un ciruelo (bis)/ cargadito de manzanas, tralará (bis)/ cargadito de manzanas; Comencé a tirarle piedras (bis)/ y caían avellanas, tralará (bis)/ y caían avellanas. Con el ruido de las nueces (bis)/ salió el amo del peral, tralará (bis)/ salió el amo del peral. Chiquillo no tires piedras (bis)/ que no es mío el melonar, tralará (bis)/ que no es mío el melonar; Que es de una pobre señora (bis)/ que habita en el Escorial, tralará (bis)/ que habita en el Escorial.* Muñoz Otero, Elena (coord.). *Cancionero infantil y juvenil*. Marova, Madrid, 2002, pp. 178-179.

como imaginaba; en segundo lugar, al nivel de la construcción del personaje de Isabel (la hermana de Ana), quien abre en la conciencia de Ana ese dualismo entre verdad y mentira, realidad y ficción; en tercer lugar opera en la situación sociopolítica de la familia de Ana, y por extensión en la sociedad de posguerra española; y en cuarto lugar, opera como reflexión sobre el poder transformador del cine a través de la ficción. El hecho de que se trate de una canción infantil aviva el poder de acción del mensaje desde la perspectiva iniciática de la trama del film a través de Ana.

En el caso de *Il avait un petit navire*, Erice utiliza la canción, arreglada instrumentalmente de nuevo por Luis de Pablo, en el momento en que el padre, Fernando, se va del pueblo. La vieja canción tradicional marinera francesa narra la historia de un marinero salvado por la Virgen de ser comido por sus propios compañeros de tripulación, con lo que podríamos estar ya, ahora más sutilmente, aportando connotaciones al personaje de Fernando, incluso irónicas para determinados autores,<sup>888</sup> pero además, para el público español, la melodía recuerda notablemente la de la conocida *Mambrú se fue a la guerra*,<sup>889</sup> lo que aporta, desde la misma óptica derrotista y fatalista, el componente post-bélico claramente arraigado en la historia, en el ambiente, y en el propio personaje de Fernando.

Esta canción también tiene algunas versiones en castellano, cuyo título más conocido es *Un barquito chiquitito*. En la letra de esta versión, la historia es más simple y es la de un naufragio anunciado, en el que según se cante la letra finalmente el barquito navega o naufraga.<sup>890</sup> Una interesante aportación de esta sería su carácter de circularidad (“si la historia te parece corta la volvemos a empezar”), unido a su reaparición casi treinta años después en el guión de *La promesa de Shangai*. Su utilización podríamos leerla, como recurso narrativo dentro del estilo de Erice, como

---

<sup>888</sup> Como Linda Ehrlich y Celia Martínez, op. cit., p 11.

<sup>889</sup> *Mambrú se fue a la guerra, qué dolor, qué dolor qué pena/ Mambrú se fue a la guerra, no sé cuando vendrá/ Do-re-mí, do-re-fa, no sé cuando vendrá/ si vendrá por Pascua, qué dolor, qué dolor qué guasa/ si vendrá por Pascua o por Trinidad/ Do-re-mí, do-re-fa, o por Trinidad/ La Trinidad se pasa, qué dolor, qué dolor qué rabia/ La Trinidad se pasa, Mambrú no viene ya/ Do-re-mí, do-re-fa, Mambrú no viene ya.* Muñoz op.cit., pp. 160-161.

<sup>890</sup> *Había una vez un barquito chiquitito (bis)/ que no podía, que no podía, que no podía navegar/ pasaron un, dos, tres, cuatro, cinco, seis semanas (bis)/ y los víveres, y los víveres empezaron a escasear/ (...) y si esta historia, parece corta/ volveremos, volveremos, a empezar.* Fitzgibbon, J. P. *Cancionero Infantil Español*. J. P. Fitzgibbon. Servicio Nacional de Lectura, Madrid, 1955, p. 167.



una evolución de los usos anticipatorios observados en *Los desafíos*, esta vez en clave retrospectiva e instrumental. Erice ha comenzado a diseñar su cine desde el pasado de los personajes, y no desde la resolución de la trama, y la música, las canciones y sus letras, se hacen cargo de ello.

En el caso del *Zorongo gitano*, obra musical recuperada y popularizada por Federico García Lorca, sus apariciones –parcialmente ya comentadas- en *El espíritu de la colmena*, siempre relacionadas con el personaje de Teresa y el piano, presentan unas connotaciones republicanas y *lorquianas* evidentes, y el hecho de aparecer elidida la letra de la canción da cuerpo, incluso específicamente a través de la icónica figura de Federico García Lorca, a las ideas de derrota, humillación, desaparición, silenciamiento.<sup>891</sup> A pesar de ello, autores como Jorge Latorre encuentran una referencia más o menos clara a la letra de esta canción en la secuencia en que Ana se asoma al pozo junto al establo abandonado. De nuevo en clave anticipatorio, según Latorre, la letra de la canción, aun sin estar presente en el filme, anunciaría el abrazo del monstruo, en el momento del encuentro a la luz cinematográfica de la luna.<sup>892</sup> Es innegable que todos los elementos presentes en el texto lírico –la luna, el pozo, las flores, la noche, los abrazos- aparecen con notable protagonismo en la experiencia de Ana, ya sea en primera persona o a través de su experiencia en el visionado de la película de James Whale. Erice ha declarado que su intención primera al escoger esta pieza para el film era reflejar el ambiente musical de la república.<sup>893</sup> Frente al republicanismo de la canción de García Lorca, encontramos otro tipo de connotaciones bien distintas en la letra que, esta vez sí, escuchamos cantar a los niños en la escuela con la canción de las sumas en la escuela. Ya hemos comentado este contraste en el epígrafe anterior desde el punto de vista de la selección de canciones y su articulación en el relato. Ahora, la explicitud de las letras de los temas ahonda en ese análisis. No debe ser casual que Erice seleccione la parte final de la canción popular *Tengo una muñeca vestida de azul*, cuya letra consiste, en esta versión, en una enunciación mecánica y marcial de sumas – muy probablemente la más extendida y popular en España- que hace engarzar, en su verso final, ese tono marcial e imperial tan caro al

---

<sup>891</sup> *La luna es un pozo chico/ Las flores no valen nada/ Lo que valen son tus brazos/ Cuando de noche me abrazan.*

<sup>892</sup> Latorre, op. cit., p. 333.

<sup>893</sup> *Ibíd.*

régimen del general Franco con el poder eclesiástico,<sup>894</sup> y contribuye a un mayor contraste socio-político con la situación en la que el *Zorongo*, con la letra elidida y desafinado, es esbozado en la soledad del más que probable exilio interior, tanto político como sentimental, de Teresa. En este caso Erice juega con su gusto por la omisión de la letra, pero en este caso, con el fin de enfatizar el contraste, hace sonar alta, clara y mecánicamente, la del tema utilizado en contraposición.

En su vocación de enriquecer la propuesta narrativa a través de las letras de las canciones, Erice había diseñado para el final de la película -según indica el guión original de la película y como ya hemos señalado en estas páginas- una canción del siglo XVI cuya letra hablaba de una amada que espera a su amante, que debía ser interpretada por una cantante femenina.<sup>895</sup>

*“Si la noche se hace oscura  
Y tan corto es el camino,  
¿cómo no venís, amigo?”*

Finalmente, optó por incluir en su lugar el sonido del tren junto a la pieza original de Luis de Pablo acorde al tema central de Ana y el espíritu. En esta decisión final de no incluir la canción para cerrar el relato muy probablemente haya influido en el director, además de los motivos expresados en el epígrafe anterior por los que la canción siempre es preferida por Erice en clave diegética, esa voluntad, tras su mala experiencia con *Los desafíos*, de abandonar lo meramente explícito. Podemos argumentar esta idea basándonos en diferentes razonamientos sobre los que ya hemos trabajado en este estudio. En primer lugar, hemos convenido que es en este filme en el que Víctor Erice comienza a utilizar la estrategia de “obligar” al espectador a reconstruir las letras, la parte vocal de los temas que despliega en el metraje. Su intención de no recargar retóricamente la narración, de hacer partícipe al espectador en la configuración de sentido de la experiencia fílmica, le impulsa en esta dirección

---

<sup>894</sup> *Dos y dos son cuatro, cuatro y dos son seis/ seis y dos son ocho, y ocho dieciséis/ y ocho veinticuatro, y ocho treinta y dos/ ánimas benditas, me arrodillo yo.* (Transcripción literal de la película).

<sup>895</sup> “Si la noche se hace oscura”, pena de amor en voz de mujer, autor desconocido. Cancionero del duque de Calabria, s. XVI. Erice, V. y Fernández Santos, A., op. cit., secuencia 38.

durante el resto de su carrera tras esta película. En el caso de “Si la noche se hace oscura”, parece claro que esa estrategia no satisfaría el modelo, ya que prácticamente nadie entre el público del filme sería capaz de reconocer la pieza del cancionero del siglo XVI, y mucho menos de reproducir, mental y automáticamente, la letra de la canción. En segundo lugar, si atendemos al diseño de la puesta en escena de la secuencia final en la que se englobaría el tema en cuestión, Ana, efectivamente, acude al balcón en busca del espíritu, y la luna, de forma más o menos sutil, baña con su luz a la niña de manera similar a como lo haría el proyector de cine que le propició la revelación fundadora de su viaje. La pieza instrumental de Luis de Pablo que finalmente está presente -variación sobre el tema central del espíritu- parece claramente más acorde a este nivel de explicitud o legibilidad que está presente en la imagen, y más coherente con las intenciones que Erice buscaba en la partitura musical para los momentos de búsqueda y encuentro de Ana con el espíritu. En tercer lugar, al ser interrogado sobre la música de esta película, Erice declara encontrarla al borde de esa explicitud de la que venía huyendo, y considera que esa explicitud ya raya el límite de lo adecuado en las piezas infantiles populares presentes en el filme.<sup>896</sup>

La estrategia de confiar al espectador la reconstrucción de las letras de temas populares para explicitar, en tal caso, los mensajes dramáticos, se afianza en el siguiente largometraje de Erice, *El sur*. La evolución se da probablemente en la sutileza de los casos. La prueba evidente de ello es que la canción epicentral del filme, el pasodoble *En er mundo*, tiene, efectivamente, una letra cuya enunciación haría confluir todo el drama de Agustín en el filme, ya que habla de llevar a una novia -con toda la simbología que esta representa tanto en el imaginario cultural como en el propio filme en concreto- a la feria de abril, es decir, en primer lugar, a un futuro de alegría y felicidad, y en segundo lugar, al sur ideal, morada de la amada perdida e imposible de recuperar.<sup>897</sup> Sin embargo, este pasodoble es precisamente más popular

---

<sup>896</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>897</sup> La versión con letra más popular en España fue la editada en 1982 por el cantante almeriense Manolo Escobar, en su disco *Los grandes pasodobles cantados*, editado por Belter. La letra reza: *En Sevilla maravilla toda en flor/ y su feria luminaria de color/ Feria de mujeres hermosas, rosa fina/ (...) Vente conmigo morena, mira que vale la pena/ anda lucero de mayo, que yo en mi caballo te voy a llevar/ sube mi sol y mi luna, que como tú no hay ninguna/ y pa tu cara bonita, mi guapa mocita, yo trigo un cantar/ (...) Feria de abril/ vente niña a pasear junto a mí, por el ferrial/ Feria de abril/ en er mundo como tú no la ví, más rejuncal.*

en sus versiones instrumentales que en las cantadas, por lo que el mensaje queda un grado más difícil de explicitarse para el público en general que en sus anteriores películas. Sin duda Erice se da por satisfecho con las connotaciones del estilo musical y el título del tema para evocar lo que simboliza la canción, y por tanto el tema cumple todas sus funciones dramáticas y narrativas en su versión instrumental.<sup>898</sup> Como en *El espíritu de la colmena*, Erice es escrupuloso en su empeño por eliminar del texto fílmico las letras para las canciones que puedan subrayar aspectos de la trama principal del filme, y deja al espectador la labor de completarlas. Por contra no tiene problema y no se auto limita a la hora de utilizar otras letras de canciones para cumplimentar funciones menos sustanciales en el peso dramático del filme. Así, según Latorre, *La televisión pronto llegará* es un contrapunto dramático de los sueños de Casilda, la asistente de los Arenas, frente a los sueños rotos de Agustín y los inciertos de su hija Estrella.<sup>899</sup> Para Peter Evans y Robert Fiddian, al proyectar Agustín su relación con su amada sobre la película que ella interpreta como actriz y bajo su nombre artístico *–Flor en sombra–*, el hecho de que esta tararee la conocida canción *Blue moon*, evidentemente remite al pasaje del filme en cuestión en el que el personaje que interpreta Irene Ríos recuerda a su amante en la ficción que esa era “nuestra canción”, y afirma: “Podríamos haber sido tan felices”. Los autores no solo llaman la atención sobre el evidente paralelismo con la historia frustrada de Irene y Agustín que está torturando a este mientras contempla a su amada en el cine, sino que proyectan, anticipatoriamente y a través de esa nostalgia de la canción tarareada, ese “podríamos haber sido tan felices” a la relación de Agustín con su hija Estrella, que devendrá en el mismo tipo de frustración sentimental para el protagonista cuando suene en el Gran Hotel, en su último encuentro con su hija, *En er mundo*.<sup>900</sup> La importancia que Erice otorga a las letras de las canciones es muy visible al revisar la escritura del guión original de la película. En él, las diferentes intervenciones de Irene Ríos no son simplemente tarareando *Blue moon*, sino que Erice se preocupa en ir incrustando, prolija y ajustadamente, cada parte de la letra que el personaje canta en

---

<sup>898</sup> En el primer guión original del filme, incluso llegan a bailar sevillanas Estrella y la nana Milagros en la fiesta de la primera comunión. Erice y Fernández Santos. *El sur* (guión original), op cit., p. 21.

<sup>899</sup> Latorre, op. cit., p. 247.

<sup>900</sup> Ehrlich, op. cit., p. 150.

cada una de sus intervenciones. En sus cuatro intervenciones a lo largo de la misma secuencia, Erice subraya que el personaje ha de cantar dos versos concretos de la letra. En la presentación del personaje y la secuencia de *Flor en sombra*, cantarían:

*“Blue moon, you saw me standing alone,  
Without a dream in my heart,  
Without a love of my own”.*<sup>901</sup>

Entonces nos muestra, tanto en el guión como en la película, a Agustín contemplando a Irene Ríos por primera vez en la gran pantalla. A continuación, mientras el enamorado resentido de la ficción de *Flor en sombra* escucha al otro lado de la puerta, la actriz debe entonar:

*“Blue moon, you know just what I was there for,  
You heard me saying a prayer,  
For someone I really care for”.*<sup>902</sup>

En ese momento el despechado de la ficción irrumpe en la habitación y asistimos a la escena de despecho que finaliza con el asesinato del personaje que interpreta Irene Ríos. Agustín lo contempla todo. La mujer yace moribunda en brazos de su asesino –“Podríamos haber sido tan felices”-. Entonces el guión continúa pasando una imagen del mar, las palmeras y la luz de la luna (ambientación ligeramente *kitsch* de *Flor en sombra*), y vuelve a oírse la voz de la mujer, esta vez en *off*, mientras muere:

*“Blue moon, you saw me standing alone,  
Without a dream in my heart,  
Without a love of my own”.*

---

<sup>901</sup> “Luna azul (o triste), me viste estando sola, sin sueño alguno en mi corazón, sin un amor que me pertenezca”.

<sup>902</sup> “Luna azul (o triste), sabías para lo que yo estaba allí, me escuchaste recitando una oración, por alguien que realmente me pudiese importar”.

De Nuevo, en el proceso creativo del director, en el paso del guión al rodaje vuelve a replegarse contra la retórica y la explicitud de sus propias ideas, y finalmente la actriz Aurora Clement solo pronuncia legiblemente las palabras “Blue moon”, y a continuación tararea el resto de la melodía en todas las intervenciones. Si ya era sutil la carga dramática de la letra de la canción estando en inglés, ahora la propuesta se aleja un paso más en la clara exposición de la letra de la canción que, sin embargo, y debido a su gran popularidad internacional y a sus connotaciones románticas, sigue ejerciendo su peso en el drama.

Menos peso ejercía, actuando con la misma lógica, la presencia en la segunda parte del guión –que nunca llegó a rodarse- de un fox-trot cuyo título claramente explicitado en el guión desvelaba a las claras sus intenciones expresivas en el filme: “I want to be in the south”. En el propio guión, Erice y Fernández Santos se preocupan de traducirlo para dejar claro el motivo de su presencia ya en el tramo final del filme. Incluso se toman probablemente excesivas licencias en la traducción sin duda para amoldarla al máximo a sus intenciones dramáticas: lo traducen como “Quisiera estar solo en el sur”, cuando sería más ajustado algo como “Quiero estar en el sur”. El énfasis en la traducción, como la prolijidad en la selección de los versos de *Blue moon* delatan a las claras la importancia de las letras de las canciones elegidas.

Sin embargo, al escribir el guión de *La promesa de Shangai*, el filme no realizado que debería haberse convertido en su tercer largometraje de ficción, Erice, al nutrir la adaptación de la novela de Juan Marsé de múltiples canciones populares, da un giro en su vocación de sutilidad en este uso, y pone en juego, explícitamente, las letras de las canciones a distintos niveles. El director ha declarado en diferentes ocasiones que este proyecto había de haberse convertido en su película más popular, incluso más comercial, en el sentido de que el cineasta estimaba que contenía todos los ingredientes para llegar a un público mucho más amplio que el de sus películas anteriores. En este guión encontramos escenas como en la que, por ejemplo, el personaje Juan Chacón planta cara a un hermano marista cantándole:

*“Soy un pobre presidiario, soy un pajarillo que soñaba con volaar. Soy un hombre fracasao y mi sueño se ha quedao convertido en ná de ná”.*

Según el guión publicado por Erice en 2001, mientras el personaje entona la canción, la imagen recorre la colección de títulos de tebeos del puesto que los hermanos Chacón llevan de acá para allá por el barrio. La canción se encadena con el *off* de Dani, protagonista del filme, que reflexiona a posteriori: “No todos nuestros personajes favoritos estaban hechos de la materia de los sueños”.<sup>903</sup> En este ejemplo, la canción, incorporada a la diégesis, permite a Erice crear un contrapunto dramático entre la interpretación de la misma en la situación creada –la confrontación con el hermano marista- y las portadas de los tebeos reforzando el efecto contrapuntístico con la voz en *off*, que es la que se convierte en recurso explícito en este caso.

En otro punto del filme guiónizado, una orquesta toca en una sala de fiestas *I’ve got you under my skin*, el tema de Cole Porter compuesto en 1936, y Erice acota en el guión que a Daniel “quizá una melodía familiar le empuja a entrar”<sup>904</sup> en la sala. En este caso, la sutileza de la relación entre la letra de la canción y la acción en la trama principal es mayor, debido al idioma, a pesar de tratarse de un tema muy popular también en España. La letra del tema de Porter relata la lucha del amante que escucha una voz que le dice que no ha de intentar llegar a la amada, que siempre fracasará en el intento y debe detener su impulso, a pesar de llevar a la persona querida “bajo su piel”. Daniel, sin embargo, va a encontrar su frustración sentimental encarnada ante sus ojos al cruzar la puerta de ese local, precisamente atraído por la canción cuya letra advierte del dolor al que conduce el empeño romántico. La propia escena subsiguiente al caso recién relatado, conduce en el guión al clímax dramático, en clave negativa para las emociones del protagonista, y el guión deja clara la correlación entre la letra de la canción que presidirá la escena:<sup>905</sup> Susana hace a su cliente pedir a la orquesta *Te quiero, dijiste*. Comienza la canción: “muñequita linda, de cabellos de oro, de dientes de perla, labios de rubí...”. Erice escribe: “El rostro de Dani, transformado por la emoción (...) La música se hace más y más evocadora: “Dime si me quieres como yo te adoro, si de mi te acuerdas como yo de ti...”.<sup>906</sup> El Denis, personaje antagonista, corre a bailar con ella: “y a veces escucho un eco divino que envuelto en la brisa parece

---

<sup>903</sup> Erice, Víctor. *La promesa de Shanghai*, op.cit., p. 35.

<sup>904</sup> *Ibíd.*, p. 356.

<sup>905</sup> Canción –*Te quiero, dijiste*- que, como ya hemos descrito, cumple un papel similar en la estructura narrativa de *La promesa de Shanghai* al de *En er mundo en El sur*.

<sup>906</sup> Erice, *La promesa de Shanghai*, op. cit., p. 359.

decir...". Erice escribe que Dani es "incapaz de seguir contemplando la escena".<sup>907</sup> La secuencia es elocuente por sí sola del papel que la letra de la canción opera en el drama.

En el mismo guión encontramos diferentes ejemplos, en esta línea de explicitud, del rol de las letras de las canciones, pero también de la estrategia de suprimirlas cuando el director considera que el espectador pondrá en juego su valor en la historia. Es el caso del *Himno de Riego*, cuya popularidad y evidente connotación política en la Barcelona de posguerra no necesita de la letra de la canción para operar en el film de manera explícita. De esta forma el cineasta puede permitirse descargar de esa nueva capa de retórica lo que ya está denotado y connotado con la sola aparición de la melodía reconocible.

En *Alumbramiento*, la letra de la canción de cuna que inunda el final del cortometraje es explícita en términos de la narración, y además posiciona al autor y a la propia película frente al universo concreto que construye.<sup>908</sup> De nuevo, como en el caso de *Blue moon* en *El sur*, la sutileza en la explicitud la aporta la lengua en la que la canción está interpretada. A un nivel diferente, pero compensado. Porque si el asturiano original en el que la cantante Marta Elola interpreta la nana en *Alumbramiento* puede ser más reconocible que el inglés de *Blue moon* para el espectador medio español, también es más popular, más familiar para el oído de ese mismo espectador la letra y la melodía del tema en inglés. La letra de *Agora non* ya la hemos comentado páginas atrás, y su doble sentido tradicional queda perfectamente reformulado en las coordenadas fílmicas que la sitúa el filme de Erice. Quien está a la puerta es la muerte, el reverso de la vida al que se enfrenta el niño que encarna el momento crucial de los orígenes. Una hemorragia de sangre acecha su vida. Los nazis, la de toda Europa. Es junio de 1940. Fecha de nacimiento de Erice. Hay un tiempo detenido y señalado.

En *Cristales rotos*, Erice pone en marcha una reflexión sobre la utilización cinematográfica de las letras de las canciones que viene a englobar en buena medida, a través del tema con que se cierra este filme, todo su proceso creativo alrededor de

---

<sup>907</sup> *Ibíd.*

<sup>908</sup> Duérmete, fiu del alma, que velo to sueño/ palombina de blanco que non tien aleru/ Agora non, miu neñu, agora non/ Si te viera el tu pare, que yera tan güenu/ collarinos de plata pusiérate al cuellu/ Agora non, miu neñu, agora non. (Transcripción literal de la película).



esta cuestión. Como ya hemos descrito, la película finaliza con un capítulo, “Prueba de acordeonista”, en el que Arménio dos Santos interpreta en este instrumento el fado *Trova do vento que passa*. Esta canción, con letra de Manuel Alegre, constituye todo un himno para los trabajadores y exiliados portugueses de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, y era cantada –según la documentación recabada por el propio Erice– en todos los mítines del primero de mayo.<sup>909</sup> Su interpretación cantada es un acto de reivindicación política e histórica en el país luso. Erice no solo es bien consciente de ello, sino que, precisamente por ello, elige incorporarla para cerrar el filme, y por este mismo motivo, decide encargarse una versión instrumental de la misma para este propósito.<sup>910</sup> Porque sabe y cuenta con que todo espectador portugués –*Cristales rotos* es una película intensamente portuguesa<sup>911</sup> no solo va a comprender la resonancia histórica, política y social de la pieza, sino que va a escuchar en su cabeza, inconscientemente reproducida por su memoria, la letra de la canción al tiempo que la

---

<sup>909</sup> Pergunto ao vento que passa/ Notícias do meu país/ E o vento cala a desgraça/ O vento nada me diz / Pergunto aos rios que levam/ Tanto sonho à flor das águas/ E os rios não me sossegam/ Levam sonhos deixam mágoas./ Levam sonhos deixam mágoas/ Ai rios do meu país/ Minha pátria à flor das águas/ Para onde vais? ninguém diz./ Se o verde trevo desfolhas/ Pede notícias e diz/ Ao trevo de quatro folhas/ Que morro por meu país./ Pergunto à gente que passa/ Por que vai de olhos no chão./ Silêncio -- é tudo o que tem/ Quem vive na servidão./ Vi florir os verdes ramos/ Direitos e ao céu voltados./ E a quem gosta de ter amos/ Vi sempre os ombros curvados./ E o vento não me diz nada/ Ninguém diz nada de novo./ Vi minha pátria pregada/ Nos braços em cruz do povo./ Vi minha pátria na margen/ Dos rios que vão pró mar/ Como quem ama a viagem/ Mas tem sempre de ficar./ Vi navios a partir (Portugal à flor das águas)/ Vi minha trova florir (verdes folhas verdes mágoas)./ Há quem te queira ignorada/ E fale pátria em teu nome./ Eu vi-te crucificada/ Nos braços negros da fome./ E o vento não me diz nada/ Só o silêncio persiste./ Vi minha pátria parada/ À beira de um rio triste./ Ninguém diz nada de novo/ Se notícias vou pedindo/ Nas mãos vazias do povo/ Vi minha pátria florindo./ E a noite cresce por dentro/ Dos homens do meu país./ Peço notícias ao vento/ E o vento nada me diz./ Mas há sempre uma candeia/ Dentro da própria desgraça/ Há sempre alguém que semeia/ Canções no vento que passa./ Mesmo na noite mais triste/ Em tempo de servidão/ Há sempre alguém que resiste/ Há sempre alguém que diz não. <http://www.manuelalegre.com/301000/1/003028,000014/index.htm>. Consultado el 23 de marzo de 2016.

<sup>910</sup> Víctor Erice en conferencia conferencia Master *Documental y Nuevos Formatos*, cit.

<sup>911</sup> De hecho, el subtítulo del film es “Pruebas para una película en Portugal”. Además, constituye un encargo ex profeso para conmemorar la capitalidad cultural europea de la ciudad de Guimarães, está íntegramente rodada en esta ciudad y en idioma portugués, y todas las referencias y puntos de partida para el proyecto que Víctor Erice ha utilizado son, según ha declarado y explicado en diferentes ocasiones, de origen portugués (Rueda de prensa de presentación del filme en la SEMINCI 2013, o en la conferencia en la URJC anteriormente citadas).

melodía emana del acordeón.<sup>912</sup> El cineasta pretendía con su película responder al encargo del proyecto, que planteaba dos preguntas: ¿Quién soy yo a partir de mi memoria?, y ¿cómo puedo compartir mi memoria con los demás? El director se plantea responder esta pregunta al nivel de los personajes protagonistas de la película, pero también al nivel del espectador, y en un tercer estadio también en la relación que se establece entre el espectador y los personajes. Pere Joan Tous plantea que en el cine puede haber canciones evocadas en la narración (en su sintaxis) que establecen con lo narrado situaciones más complejas, “solo aprehensibles a quienes comparten la memoria cultural en la que se inscribe el poema”.<sup>913</sup> Manuel Vázquez Montalbán apela a esta reflexión en su análisis sobre cómo se propagaban canciones populares en la España de los años cincuenta, como *Tatuaje*.<sup>914</sup> El análisis de Vázquez Montalbán y las canciones y textos a los que se aproxima recuerdan sobremanera a los utilizados por Erice en su filmografía, y especialmente, por cantidad y evidencia de sus intenciones connotativas, en el guión de *La promesa de Shangai*.

Erice, por tanto, ya está habituado en este punto tan avanzado de su carrera – tras *Cristales rotos*, rodada en 2012- a manejar a su criterio la cuestión de las letras de las canciones que utiliza, teniendo como eje fundamental el juego con textos muy populares, cuyo potencial de reconstrucción en los espectadores permiten todo ese margen para incluirlos en la historia sin incluirlos, literalmente, en el filme.

---

<sup>912</sup> La letra de *Trova do vento que passa* es un poema escrito por Manuel Alegre. Además de las razones expresivas ya aducidas, Erice también valoró que la inclusión de la letra de la canción en el filme recargaría en exceso de literatura al mismo. Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>913</sup> Tous, Pere Joan. “Canciones para después de una guerra. Música popular y memoria cultural en la poesía de Manuel Vázquez Montalbán”, op. cit., p. 338.

<sup>914</sup> En Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, op. cit., p. 338-40.

Sobre quien cantaba *Tatuaje* escribe Vázquez Montalbán: “la cantaban con toda el alma aquellas mujeres de los años cuarenta (...) Era una canción protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana (y su papel de mujeres allí y entonces)”, y habla de esas canciones populares y sus letras como “armas contra el sistema, con *orgullo de clase* popular”. El caso de *Trova do vento que passa* es muy similar en su clave de reivindicación de clase, y el rasgo de no comercialidad que apunta Vázquez Montalbán es tal en el caso del fado portugués que el propio Erice fue incapaz de encontrar una sola grabación editada de la canción en cualquiera de sus versiones, ya fuera cantada o instrumental. Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

#### 4. La búsqueda de la revelación

##### El cine como medio de conocimiento

“El cine ha sido y sigue siendo, más que una profesión, una forma de destino. Fue a través de una película como tuve acceso a algunos de los primeros misterios de la vida. De ahí que el cine se convirtiera, inmediatamente, en un medio de conocimiento, y lo sigue siendo. Conocimiento del mundo, del prójimo y de mí mismo”. Así se manifestaba Víctor Erice en el año 2013 frente a un auditorio de estudiantes de cinematografía.<sup>915</sup> Se muestra aún más explícito el cineasta a la hora de situar esta idea en la concepción de la dirección cinematográfica: “Dirigir una película no es expresar una verdad conocida de antemano (...), sino hacer que esa posible verdad brote entre las imágenes”.<sup>916</sup> Por tanto, la postura del cineasta no puede ser más clara sobre el tema del presente epígrafe. Ya hemos observado detalladamente la profunda influencia del cine en la visión de la realidad y la propia vida para el director vizcaíno, y la honda influencia de determinadas películas y cineastas en su biografía. A este respecto, es conocida la cita de Federico Fellini, según la cual, “todos somos hijos de Rossellini”.<sup>917</sup> Es fácil deducir de todo lo relatado en el capítulo “II.1. Referencias e influencias artísticas y culturales en la obra de Víctor Erice” de este texto, que nuestro director objeto de estudio muy probablemente coincida con Fellini, o al menos se considere “hijo” cinematográfico de Rossellini.<sup>918</sup> Prologando precisamente la obra sobre Rossellini aquí citada, Alain Bergala considera al cineasta italiano piedra fundacional del cine moderno, y considera que la gran pregunta que este cine se hizo para constituirse como tal fue: ¿Cómo puede manifestarse la verdad en una película? Según Bergala, con la modernidad, por primera vez, “el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le será exterior, sino que puede ser el

---

<sup>915</sup> Encuentro de realizadores, I encuentro internacional Escuelas de Cine. IBAFF, cit.

<sup>916</sup> Bermúdez, Xavier. “Esa oscura degeneración del entretenimiento: Conversaciones con Víctor Erice y Montxo Armendáriz”. *Archipiélago*. Nº 7, 1991, p. 116. Citado por Alberto Elena, op. cit., p. 105.

<sup>917</sup> Rossellini, op. cit. p. 12.

<sup>918</sup> Baste recordar el dato de que, al elegir de entre todas las películas de la historia para realizar diez piezas documentales sobre otras tantas obras de valor capital para él, Erice escoge dos de Roberto Rossellini, a saber: *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, 1945) y *Te querré siempre* (Viaggio in Italia 1954).

instrumento de *revelación* o de *captura* de una verdad que él debe sacar a la luz”.<sup>919</sup> No es el teórico francés, en absoluto, el único autor que postula esta idea. Russell Lack afirma que “en manos de cineastas magistrales el cine avanza continuamente hacia la formación de nuevos tipos de conocimiento”.<sup>920</sup> Ya hemos encuadrado con anterioridad a Erice como un cineasta cuya obra, fuertemente influida por los cines clásicos, sin duda forma parte de la modernidad aquí apuntada. Erice se autodefine como un cineasta completamente marcado por e inscrito a la modernidad.<sup>921</sup> La cuestión quizá no es, por tanto, la capacidad del cine como medio de conocimiento o vehículo de revelación, sino las vías por las que estos cineastas de la modernidad han puesto en funcionamiento sus estrategias para responder a la pregunta sintetizada por Bergala. El planteamiento teórico en el que se enraíza de manera clara esta sucesión de pensamientos que atraviesan la visión de Erice, Bergala y Rossellini, lo encontramos con facilidad en los postulados de André Bazin, fundamentalmente en el texto conocido como *Evolución del lenguaje cinematográfico*, ensayo compuesto a partir de tres artículos publicados por el autor entre 1950 y 1955.<sup>922</sup> En este texto, habla el crítico y teórico francés sobre un cine “en el que la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad, sino por lo que revela de ella”.<sup>923</sup> A este enfoque añade dos parámetros que para nosotros se vienen constituyendo como determinantes en establecer las coordenadas teóricas y prácticas de nuestro estudio: en primer lugar, y a modo de marco, la modernidad que se instaura en los nuevos cines a partir de la eclosión neorrealista italiana; y en segundo lugar, la cuestión de la metodología práctica de los cineastas. Habla Bergala, en su aproximación metodológica a los postulados de Bazin -que engloba a todos los casos dentro de la modernidad surgida - de dos vías metodológicas en clave de búsqueda de una revelación a través del cine: un método “suave” y un método “duro”.<sup>924</sup> En el primer caso, cineastas como Jacques

---

<sup>919</sup> Alain Bergala en Rossellini, op. cit., p. 12. El prólogo firmado por Bergala se titula, significativamente, “Rossellini y la invención del cine moderno”.

<sup>920</sup> Lack, op. cit., p. 360.

<sup>921</sup> En *Taller Documental y Ficción*, cit.

<sup>922</sup> Los tres artículos en cuestión son “Vingt ans de cinema à Venise” (1952); el segundo, titulado “Le découpage et son évolution”, aparecido en el núm. 93 (julio 1955) de la revista *L'Âge Nouveau*, y el tercero en “Cahiers du Cinéma, num.1 (1950)”. En Bazin, op.cit., pp. 81-100.

<sup>923</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>924</sup> Alan Bergala en Rossellini op. cit., p. 13.

Rivette, Philippe Garrell, Marguerite Duras, Eric Rohmer o Wim Wenders, se habrían aproximado a una metodología más propicia, según Bergala, a la revelación de la verdad. En un segundo grupo, autores como Robert Bresson, Jean-Marie Straub, Maurice Pialat, o el Ingmar Bergman más moderno, lo habrían hecho a través de ese método más “duro”, consistente en perseguir o forzar la verdad en el rodaje, “intentando restituir a la realidad esta parte de verdad que habitualmente disimula”. Fijadas esas dos tendencias metodológicas, el autor tendría en consideración un tercer grupo de cineastas, caracterizados en este caso por oscilar entre uno y otro método. En ese grupo se incluirían, por ejemplo, Jean-Luc Godard o Jean Eustache.<sup>925</sup> En este punto en concreto nos es de gran utilidad aproximarnos a los postulados de André Bazin, en esta perspectiva de análisis, desde la óptica de Alain Bergala, ya que el segundo nos permite, por varios y diferentes motivos, situar el análisis mucho más cercano a la figura de Víctor Erice. El primero de estos motivos es evidente y puramente de proximidad temporal entre análisis teórico y cineasta y obra de aplicación. El segundo, de cercanía directa, de afinidad e interés entre Erice y Bergala.<sup>926</sup> El tercero, relacionado con los anteriores, nos permite situar en el mismo marco de análisis la obra de cineastas contemporáneos a Erice, y para los que la influencia de la modernidad, de las corrientes teóricas y de las influencias directas, tanto conceptuales como prácticas y metodológicas, puede tener muchos más puntos en común que los limitados a principios de los años cincuenta del siglo pasado, momento en que Bazin publicaba sus consideraciones. Sin embargo, no por este convencimiento dejaremos de aprovechar la fuente directa de los textos de André Bazin, entre otros motivos, porque son precisamente cineastas más alejados de la modernidad de los años cincuenta y sesenta de la que procede Erice, los que también más han influido al director español en su manera de entender el cine y sus capacidades expresivas. Cuando, en su mencionado ensayo sobre la evolución del lenguaje cinematográfico, Bazin recorre el cine de los años cuarenta, cree encontrar en la influencia directa de Erich von Stroheim y Friedrich W. Murnau el “secreto de una

---

<sup>925</sup> *Ibíd.*

<sup>926</sup> Como sabemos, Bergala propulsó y dirigió en 2009 “Víctor Erice. Paris-Madrid Allers-Retours” el capítulo de la serie *Cinéastes de notre temps* dedicado a Víctor Erice. La serie, directamente relacionada con el entorno de Bazin y *Cahiers du cinéma*, está producida por André s. Labarthé y Janine Bazin, viuda de André Bazin.

regeneración realista del relato, que se hace capaz de integrar el tiempo real de las cosas, la real duración del suceso, en cuyo lugar la planificación tradicional colocaba insidiosamente un tiempo intelectual y abstracto”.<sup>927</sup> La argumentación de Bazin prosigue, claramente dirigida hacia el hito que supondrán Rossellini y el Neorrelismo Italiano, en la línea de hacer conciliar la pulsión realista con la revelación de la realidad, pero ahora -principio de los cincuenta- a partir de nuevas formas de hacer el cine. Así lo expone el autor: “lejos de eliminar definitivamente las conquistas del montaje, les da por el contrario una relatividad y un sentido. Es precisamente por relación a un mayor verismo en la imagen como se hace posible un suplemento de abstracción”.<sup>928</sup>

Como es fácil observar a estas alturas de esta investigación, la terminología en la que se mueven, tanto Bazin, como Rossellini, como después Bergala, cuando reflexionan alrededor de la capacidad del cine para hacer revelarse, en este marco de los cines de la modernidad en que englobamos a Víctor Erice, desde su propio interior, una realidad en cierta medida hasta entonces velada u oculta, la terminología utilizada y las ideas que sustenta, han sido asumidas en su práctica totalidad por el discurso -teórico- y el estilo -práctico- del director español. Dentro de esa terminología concreta, y al hilo de lo recientemente añadido por Bergala, hemos de señalar que Erice, en múltiples ocasiones, ha llamado la atención sobre el calificativo de “duro” para hablar del cine desde la perspectiva del lenguaje en relación con los métodos de creación.<sup>929</sup> Lo hace el director por comparación con otros lenguajes artísticos -como la pintura-, donde encuentra una facilidad de encuentro entre la realidad y la técnica artística que la persigue. Yendo hacia lo práctico y hacia lo concreto, pero desde la perspectiva de análisis del método, Erice se ha referido, al hilo de *El sol del membrillo* -película donde, como ya hemos comentado extensamente, el director se replantea de manera significativa su metodología de trabajo- a la idea de que su cámara ha tenido que ser aplicada como unos fórceps que hicieran nacer la realidad perseguida por el filme.<sup>930</sup> Finalmente, hemos de volver al original de Bazin para acabar de atar las

---

<sup>927</sup> Bazin, op. cit., p. 99.

<sup>928</sup> *Ibíd.*

<sup>929</sup> Una de las últimas ocasiones en *Diálogos de cine: Víctor Erice y Pedro Costa*. Filmoteca Vasca. Centro Cultural Tabakalera San Sebastián, 14 de noviembre de 2015.

<sup>930</sup> Arocena, op. cit., p. 330.

correspondencias con los conceptos que, de manera más significativa, constituyen las ideas de Erice frente a estas bases teóricas y prácticas. Nos referimos al concepto de escritura fílmica. Ya hemos instaurado esta noción como clave en la indivisibilidad del cine entre documental y ficción para Erice. Y también como clave para separar, incluso en términos valorativos, las películas que más le interesan de las que le interesan menos. La voluntad de escritura en el autor y su reflejo en la obra cinematográfica.<sup>931</sup> André Bazin consideraba, en esos mismos años cincuenta, en su análisis sobre la modernidad del cine que se cimentaba sobre la implementación metodológica en los cineastas de una nueva relación con la realidad, que “hoy, en fin, puede decirse que el director *escribe* directamente en cine. La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde dentro la realidad”.<sup>932</sup>

Como ya hemos relatado, Erice siente el cine, su práctica profesional, como un puente hacia los demás. Ernesto Sábato hablaba de creadores que, “en la búsqueda desesperada del sentido, han creado obras cuya desnudez y desgarró es lo que siempre imaginé como única expresión para la verdad”. Traemos a colación las palabras de Sábato porque son citadas por Julio Pérez Perucha precisamente reflexionando sobre el cine de Víctor Erice.<sup>933</sup> Es interesante aportar aquí una distinción importante desde el punto de vista de Erice para establecer adecuadamente el hilo argumental de nuestra hipótesis sobre el tema que nos ocupa en este capítulo: la distinción que entiende el director entre los conceptos de verdad y realidad como elementos a extraer de una obra cinematográfica. Según el director, puede haber verdad sin realidad, pero también puede suceder lo contrario. Es el caso del cine documental. Para Erice, “el cine permite inyectar, con la ficción, verdad en la realidad”.<sup>934</sup> Las citas que podemos encontrar del director reiterando su creencia en el cine como medio de revelación y conocimiento son muchísimas. No nos dedicaremos a

---

<sup>931</sup> Son muchas las ocasiones en las que Erice se ha manifestado en este sentido. Una vez más consideramos principales las fuentes primarias de que disponemos para avalar el pensamiento del director: Seminario *Ficción y documental*, cit.

<sup>932</sup> Bazin, op. cit., p. 100.

<sup>933</sup> Pérez Perucha, op. cit., P. 77.

<sup>934</sup> Encuentro de realizadores, I encuentro internacional Escuelas de Cine. IBAFF, cit.

aglutinarlas. La línea teórica trazada desde André Bazin hasta la actualidad, representada en este enfoque por autores como Alain Bergala, recorre, como ya hemos visto, la obra de diferentes autores y directores, como Roberto Rossellini o Jean Renoir.

Pero, además, consideramos de notable importancia añadir una consideración más a la noción del cine como revelador de la realidad que también tiene en André Bazin un referente claramente identificable: nos referimos a un componente moral de la práctica fílmica en este sentido. Fuertemente marcado por los postulados de Jean Paul Sartre, Erice es un ciudadano y un cineasta, como ya se ha descrito en estas líneas, revestido de unos fuertes escrúpulos morales que recorren su ideología, pensamiento y visión sobre su oficio de cineasta desde lo más global hasta la operación más concreta. Estos escrúpulos tienen mucho que ver con los mecanismos electivos que le llevan a tomar decisiones como la reelaboración, en clave de ficción, de todo el material documental recogido en *Cristales rotos*, movido por la necesidad de no manipular ni coartar bajo ese prisma estrictamente documental el discurso “real” de sus protagonistas.<sup>935</sup> Esta cuestión tiene, como anticipábamos, también una línea histórica que une la postura del director español con la de otros que le precedieron y, muy probablemente, le influyeron. Angel Quintana traza este itinerario a través de tres autores tras cuyo discurso e influencia podemos situar muy claramente a Erice. Se refiere el autor al nombrado André Bazin, al historiador alemán Sigfried Kracauer, y a Pier Paolo Pasolini. Según Quintana, “La voluntad de recuperar el conocimiento de la realidad mediante el cine es para todos ellos –Bazin, Kracauer, Pasolini- una opción ética, cuyo trasfondo, en el seno de la sociedad postindustrial surgida del neocapitalismo, acaba adquiriendo, inevitablemente, un marcado carácter político, porque cuestiona las bases de la institucionalización del conocimiento”.<sup>936</sup>

Con todos estos elementos básicos asentados, trataremos a continuación de expandir y profundizar en esta búsqueda de claves en los métodos de Erice en su búsqueda por conseguir, efectivamente, un cine capaz de revelar la realidad, el conocimiento.

---

<sup>935</sup> Conferencia Master Documental y Nuevos Formatos URJC, cit.

<sup>936</sup> Quintana, op. cit., p. 163.



En el citado libro coescrito con Jos Oliver sobre la figura, obra y época de Nicholas Ray, Víctor Erice afirma, al hilo de *Ciudadano Kane*: “En este caso, no se trataba ya, hablando en términos convencionales, de expresar una verdad contenida de antemano (y que el guión acostumbra a reflejar puntualmente), sino de hacerla brotar entre las imágenes; en definitiva, de revelarla. Esta característica, fundamental por tantos conceptos, iba a constituir, al amparo de las experiencias de Jean Renoir y Orson Welles, y a raíz de la aparición de determinadas películas de Rossellini, uno de los rasgos esenciales, diferenciadores, de lo que al final de los años cincuenta se conocería como cine moderno.”<sup>937</sup> No pretende por tanto Erice, en las coordenadas que estamos observando, buscar hacia atrás, hacia lo conocido o lo reflexionado para recrearlo a través de la forma fílmica, sino que es en el propio proceso de creación fílmica –y solo a través de su existencia- en el que ha de revelarse el conocimiento. Atendiendo a este precepto, nos introduciríamos en el camino de entender el cine, no solo como medio de conocimiento, sino también como generador del mismo.

Revelar la verdad “haciéndola brotar” entre las imágenes del film. Pero ¿cómo? Como acabamos de citar unas páginas más arriba, Erice considera que, en *El sol del membrillo*, “la cámara actúa como fórceps” para llevar a una revelación. La revelación a la que directamente alude el director es la del sueño de Antonio López. La metáfora es bastante dura, y enseguida nos damos cuenta que en este caso el proceso que persigue Erice es el contrario del que parecía perfilarse a través de nuestra argumentación anterior. Busca, con las herramientas del cine –según el “método duro” que Bergala deducía de los escritos de Bazin-, dar forma fílmica a una realidad preexistente, el sueño que le había narrado el pintor antes de comenzar a rodar la película, inyectar verdad a la realidad. Pero durante el rodaje de la primera parte de esta película sí ha dejado Erice que la realidad se revelara entre los planos. Ha sucedido. Ha sabido situarse en las coordenadas de su maestro Rossellini cuando este afirmaba: “Yo no describo el momento, sino la espera”.<sup>938</sup> Antonio López no logra concluir el cuadro del membrillero. Sin embargo, la película y su valor de revelación y conocimiento están ahí, en palabras del propio López, en “estar junto al árbol”. A

---

<sup>937</sup> Erice y Oliver, op. cit., p. 32.

<sup>938</sup> Rossellini, op. cit., p. 16.

través de las dos marcadamente diferentes metodologías que el cineasta pone en marcha en este film -quizá así englobándose en el tercer grupo metodológico que proponía Bergala, en la línea de o Jean Eustache o Jean-Luc Godard-, podemos observar cómo funcionan las diferentes estrategias de búsqueda. Y muy claramente, el papel que la música juega en cada caso. Lo haremos algo más adelante.

Siguiendo el modelo de Roberto Rossellini, el cineasta italiano teorizaba tres formas de revelación en su cine que llevan a la verdad, a saber: confesión, escándalo y milagro. Alain Bergala lo describe como “un cine de la conmoción, del enfrentamiento, de lo heterogéneo, de la discontinuidad entre la figura y el fondo; un cine de la inmovilidad y de la repetición aparentes, una nueva dramaturgia subterránea de la latencia”.<sup>939</sup> José Luis Guerín, hablando de *El sol del membrillo*, ahondaba en las claves del método que perseguimos: proponía un acto de fe en la espera, en la labor de observación del cineasta. Una fe en la realidad, que, si es real y profunda, se ve recompensada en el nivel de la revelación de la verdad, del conocimiento.<sup>940</sup> Podría parecer esta una cuestión estrictamente relacionada con la implementación de unas coordenadas fácticas entregadas a la dilatación del tiempo, a la mirada tomada de la observación científica y un cierto tipo de cine documental, o quizá una actitud relacionada con el método “blando” propuesto por Bergala. Veamos cómo lo afronta el cineasta. La secuencia del visionado de la película *Frankenstein* en *El espíritu de la colmena* constituye una apuesta de un nervio y un carácter muy distinto, a la hora de filmar, a lo hasta ese momento puesto en práctica por el director. Muy probablemente, Erice y su equipo sólo contaban con una oportunidad –toma única- en la que a las niñas -a Ana especialmente- pudiera robarle el cine esa intensidad de lo iniciático. En *Cristales rotos*, el largo recorrido para reconstruir la realidad –estrategia retrospectiva- fue llevado a cabo por Erice antes de dar motor. Se trataba de establecer las condiciones más adecuadas y coherentes con el material pre-fílmico que manejaba para, ya en el rodaje, hacer posible la emersión entre los planos de alguna suerte de verdad. Como veremos a continuación, en estos y otros ejemplos, la música será la llave fundamental para lograr esos momentos de epifanía. Epifanía por la cual, según Santiago Amón “el artista descubre en un momento de gracia el alma profunda

---

<sup>939</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>940</sup> Conferencia *Los límites de la realidad*, cit.

de las cosas; la epifanía es en consecuencia el modo genuino de conocer la realidad [...] El instante único, fugaz e irreplicable en el que lo intrascendente, lo inadvertido de las cosas que nos rodean adquiere de pronto una importancia universal hasta condensar el tiempo y hacer sólida la noción de lo absoluto”.<sup>941</sup> En el cine, para aprehender la realidad, como nos recuerda Carmen Arocena, evidentemente hay que mediatizarla previamente. Lo hace el pintor, ya desde que, en el caso de Antonio López en *El sol del membrillo*, marca los muros del jardín con líneas blancas de referencia para constituir su perspectiva; lo hace el cineasta desde el momento en que mira por un visor y deja fuera del cuadro la inmensa mayoría de la realidad a su alcance, pero también lo hace mucho antes aún, desde el instante en que elige un personaje o una localización y no otro entre todos los posibles para contar su historia. Así, no es casual que en la obra de Erice, tan concienciada sobre esta búsqueda, tengan un intenso protagonismo los niños.

El conocimiento del arte está emparentado con el conocimiento infantil. Santiago Amón nos lo señala: “El niño se sitúa de cara a las cosas, en contacto entrañable con la verdad de las cosas. El niño tiene el privilegio de palpar la verdad de las cosas, cree en las cosas, se adhiere a ellas con todas las fuerzas de su corazón [...] El adulto tuvo, cuando niño, una fe ciega en el mundo, y esta especie de creencia que el curso de la vida le arrebató, sólo puede adquirirse otra vez por los senderos del arte” [...] Una tendencia del alma hacia lo verdadero.”<sup>942</sup> En el cine de Erice nos situamos a esa distancia del niño de lo verdadero. En la Estrella de *El sur*, en las Isabel y Ana de *El espíritu de la colmena*, en los nietos de Antonio López de las *Correspondencias*, y también en el niño Víctor Erice que a los cinco años acudía de la mano de su hermana a ver por primera vez una película al cine del Casino Gran Kursaal, en *La Morte Rouge*.

Según Carmen Arocena, podríamos clasificar tres modos de conocimiento en la obra de Erice: intuitivo o mítico; reflexivo; y aprehensión de la naturaleza.<sup>943</sup> No parecen coincidir directamente con la confesión, el escándalo y el milagro de Rossellini. Pero la idea de lo milagroso, unida a la que aportaba desde su visión del cine de Erice José Luis Guerín sobre la necesidad de tener fe en la realidad, resulta

---

<sup>941</sup> Arocena, op. cit., p. 326.

<sup>942</sup> *Ibíd.*, p. 336.

<sup>943</sup> *Ibíd.*, p. 292.

notablemente interesante a la hora de entender las convergencias entre las búsquedas de los cineastas. Rossellini aclaraba que, a diferencia de lo que proponía Carl Theodor Dreyer, no es preciso creer para que ocurra el milagro. La repentina revelación se produce al término de un largo periodo de latencia subterránea, casi se podría decir de incubación, y es tan arbitrario como imprevisible: la lenta acumulación de una tensión subterránea y la casualidad (por ejemplo, una procesión cruza ante la cámara durante un plano en *Stromboli, tierra de Dios*),<sup>944</sup> van a provocar la descarga.<sup>945</sup> Parece contradecir el método que Guerín describe para Erice, al eliminar el factor de fe, pero introduce uno nuevo, que ya hemos considerado y estudiado como clave en la praxis de Erice: el manejo del azar. No podemos operar sobre la realidad sin él. Volvemos a dar la palabra al propio Erice, en un texto ya parcialmente citado aquí, para que acabe por clarificar su idea metodológica al respecto: “La poesía surge en la pantalla de una forma no buscada de antemano, imprevista, suspendiendo la representación o la progresión de la historia, para dar lugar a uno de esos momentos donde el lenguaje es, simultáneamente, flecha y herida. Flecha capaz de romper el velo –la ilusión- de la realidad; herida que nos toca el corazón porque acierta a mostrar lo que no se percibe a primera vista, pero que alguna vez, como en un sueño perdido –el de nuestra vida anterior-, hemos vislumbrado. En esos momentos epifánicos el cine se desprende de todo su exceso de competencias y servidumbres, escapa gloriosamente de la novela (narración), el teatro (representación), o el periodismo (actualidad), para retornar al tiempo de los orígenes. O lo que es igual: para ser únicamente ojo que ve, vida que vive, revelación”.<sup>946</sup> Revelación que, evidentemente,<sup>946</sup> no se puede destilar de igual forma en cada película, ni siquiera en cada secuencia de la misma película. Rossellini aclaraba explícitamente que no existe en el lenguaje cinematográfico una figura de la revelación, sino que “esta sucede entre dos planos, en el síncope del *racord*”.<sup>947</sup> De otra manera, el director italiano parecía querer situar la cuestión en la misma idea de Erice –cuando reflexionaba sobre Orson Welles y para ello citaba a Jean Renoir y al propio Roberto Rossellini- de configurar los elementos fílmicos para hacer brotar el momento epifánico, que parece devenir en todo caso de la sucesión de planos, la

---

<sup>944</sup> *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950)

<sup>945</sup> Rossellini, op. cit., p. 24.

<sup>946</sup> Latorre, op. cit., p. 54.

<sup>947</sup> Rossellini, op. cit., p. 24.

contemplación y la espera, tanto del cineasta filmando como del espectador. Rossellini quiere dejar muy claro que “la contemplación se prepara en todos los planos, no en uno en particular”.<sup>948</sup> Sobre esta premisa, nos parece interesante en el análisis metodológico y conceptual traer a colación la idea de Santos Zunzunegui según la cual, para Víctor Erice “todos los planos funcionan como primeros planos”.<sup>949</sup> En ese tratamiento minucioso e intenso de la gramática audiovisual el cineasta está conjuntando los elementos precisos para lograr su objetivo. En palabras de Zunzunegui, está utilizando, al crearlo, el cine como “disparador cognoscitivo”.<sup>950</sup>

---

<sup>948</sup> *Ibíd.*

<sup>949</sup> Zunzunegui, *op. cit.*, p. 66.

<sup>950</sup> *Ibíd.*, p. 66.

## La música como medio de conocimiento

*De la misma manera el sueño me mandaba lo que yo hacía, componer música, ya que la filosofía es la música más grandiosa y yo la cultivaba.*

*Sócrates*

*La música es una revelación más alta que la filosofía.*

*Ludwig Van Beethoven*

*Busquemos la verdad detrás de la realidad.*

*Gisuseppe Verdi*

La cita de Sócrates que inicia este apartado es recogida por Platón en el *Felón*, y viene a identificar la música con la sabiduría trascendiendo el arte y la estética, situándola como la primera de las artes en la cultura clásica griega, al ser considerada como la más sublime y completa de las manifestaciones artísticas debido a su doble naturaleza de audible e inaudible. La música inaudible correspondería según este planteamiento con la teórica, la que la construye desde el pensamiento y la reflexión, y es filosofía. Cuando el propio Platón explica la creación del mundo en el *Timeo*, utiliza la fusión divina entre música y filosofía. En la *República*, afirma directamente que el alma se hace sabia y virtuosa mediante la música.<sup>951</sup> Magda Polo ahonda en esta identificación histórica señalando que, según los pitagóricos, practicar la música abría

---

<sup>951</sup> Polo, op. cit., p. 22.

la vía de acceso al conocimiento del universo. Según Aristoxeno, purificaban el cuerpo a través de la medicina y el alma por medio de la música.<sup>952</sup> Siguiendo a esta misma autora en sus investigaciones sobre estética musical, el origen de esta misma disciplina habría que situarlo en pleno romanticismo, y concretamente en el año 1854, con el ensayo *De lo bello de la música*, del crítico vienés Eduard Hanslick. Ya desde este texto fundacional, lo que hoy entendemos como estética musical reconoce la música como vía de acceso al conocimiento.<sup>953</sup>

Otra corriente de pensamiento que enlaza la música con el conocimiento de la realidad profunda se centra en la relación sustancial de la música con la naturaleza. Arthur Schopenhauer consideraba la música como la más poderosa de las artes, ya que, en sus palabras, “no informa del mundo. Esto le permite expresar no emociones concretas, sino la naturaleza esencial de estas”.<sup>954</sup> Cuando Vladimir Jankélévitch trata de buscar una característica común entre expresionismo, impresionismo, realismo y surrealismo musical, concluye que “No es el dato objetivo lo que está ante vosotros, sino la naturaleza *en persona*... ¡Como si estuvierais dentro!”.<sup>955</sup> Manuel Gértrudix afirma que la música nos comunica una imagen del mundo: “Su mensaje es una atenta respuesta de la naturaleza, dilatado en el ámbito de una relación temporal, que exige un estar presente y continuo.”<sup>956</sup> El factor temporal ha estado presente en todas las propuestas teóricas por comprender la naturaleza de lo musical, su efecto en el receptor, y su capacidad de transmitir y, sobre todo, generar conocimiento. Gértrudix retoma el patrón dual de los clásicos para diferenciar lo estético de lo cognoscitivo, y toma de Igor Stravinsky la idea clave de la acción. Aporta el compositor de origen ruso que la música es potencia que se perfecciona o traiciona al hacerse acción. Con esta puntualización, Gértrudix considera que la música “se muestra doblemente: como ciencia y como arte, como manifestación y alumbramiento, como número y como idea. Posee, a la postre, una doble identidad navegando en dimensiones tangentes, pero contribuyendo a la creación de una realidad artística cuya última voluntad es servir

---

<sup>952</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>953</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>954</sup> Arranz, *op. cit.*, p. 12.

<sup>955</sup> Jankélévitch, *op. cit.*, p. 64.

<sup>956</sup> Gértrudix, *op. cit.*, p. 19.

como medio de expresión y comunicación, y por ello, de conocimiento.”<sup>957</sup> El modelo dual es clave en los teóricos para establecer que esa doble naturaleza capacita a la música para superar las divergencias que, históricamente, arte y ciencia han establecido como formas de interpretación y conocimiento de la realidad. Una dualidad que a un artista como Erice, tan preocupado por el conflicto entre memoria/historia/realidad frente al sueño/arte/ficción, sin duda está muy interesado en tratar de superar. Nicholas Cook considera que la música no constituye algo aparte, sino que se haya en el centro mismo de las cosas. Afirma el autor británico que, de hecho, no es tanto un “algo” en el mundo, sino “un modo de conocer el mundo, un modo de ser nosotros mismos”.<sup>958</sup>

Entrando en el terreno de lo cinematográfico y las intenciones de los cineastas en los usos de la música, encontramos testimonios tan contundentes como, por ejemplo, el de Stanley Kubrick, en referencia a su filme *2001. Una odisea del espacio*:<sup>959</sup> “Quería conducir al espectador a un nivel más interior del conocimiento, tal como hace la música”.<sup>960</sup> En el cine que hemos definido páginas atrás como moderno, Russell Lack considera, siguiendo a Gilles Deleuze, que la música actúa, de un modo crucial, “como piloto de unos sentimientos desposeídos de cuerpo, de biografía”.<sup>961</sup> Si la música es así capaz en el cine de superar lo eminentemente figurativo, podríamos, trascendiendo a su vez la condición narrativa, adentrarnos en los territorios de lo que Paul Valery definió como “aquello que se transmite directamente sin el desvío o el aburrimiento de una historia que contar”, y que denominó “sensación”.<sup>962</sup>

De lo hasta aquí argumentado en nuestra investigación podríamos tomar por válida la idea de que Víctor Erice nunca intenta transmitir al espectador una idea predeterminada, sino abrir un campo de experiencia. José Val del Omar, quien concebía su cine y sus procesos de creación fílmica basándose en la música, la distinguía como “el arte supremo de la experiencia”.<sup>963</sup> Este acercamiento a través de la música a la generación y transmisión -en principio- de emociones entre el artista y el

---

<sup>957</sup> *Ibíd.*

<sup>958</sup> Cook, *op. cit.*, p. 10.

<sup>959</sup> *2001: A space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968).

<sup>960</sup> Chion, *La música de cine*, p. 354

<sup>961</sup> Lack, *op. cit.*, p. 360.

<sup>962</sup> Pérez Perucha, *op. cit.*, p. 30.

<sup>963</sup> Latorre, *op. cit.*, p. 131.



receptor de su obra, se encuadraría, según Julio Pérez Perucha, en ese “gran arte” que se presenta siempre como una ilustración del célebre *dictum* de Paul Klee que confiere al artista la tarea de no copiar lo visible, sino de hacer visible lo invisible.<sup>964</sup> Revelar la verdad oculta en la realidad. Pérez Perucha califica de “gran arte” a ese que logra la revelación, para distinguirlo y elevarlo en su cualidad particular.

En la secuencia de arranque de *El sur*, la historia se nos presenta desde un punto de vista lejano, externo, desde fuera de lo que teóricos como Steven D. Katz denominarían el “círculo dramático de acción”.<sup>965</sup> Sin embargo, en un momento dado, la cámara entra muy claramente en ese círculo dramático de acción, y el punto de vista de la narración cambia notablemente. La cámara se acerca y pasa a estar, por montaje, en un primer plano de la adolescente que despierta en su cama al oír los gritos que se profesan por la casa ante la desaparición de Agustín, su padre. Se inicia entonces la voz en *off* de la propia protagonista, Estrella, recordando en tiempo pretérito aquella mañana, y entonces aparece, en la banda de sonido, de forma extradiegética, el tercer movimiento del *Cuarteto de cuerda en Fa menor* de Maurice Ravel. Esa música, en el campo de la “sensación”, no de la narrativa que explícitamente comienza a ordenar la voz en *off* estableciendo las temporalidades del relato, inaugura un espacio de experiencia emocional, de identificación que puede ser con la Estrella adulta que narra la historia, o con la Estrella niña que está comprendiendo lo que ha sucedido con su padre, pero, en cualquier caso, de experiencia emocional fílmica para el espectador. Este ejemplo también nos es de utilidad para aclarar, desde nuestro objeto de estudio, una cuestión de relevancia que suele aparecer en el terreno de la música de cine y que de alguna forma ya hemos tratado al estudiar las corrientes funcionalistas que teorizan sobre la cuestión. No referimos a la idea de que el espectador de cine, en general, y como requisito para que la música opere como proponen esas teorías funcionalistas – subrayando, generando continuidad, haciendo de fondo, etc.-,<sup>966</sup> no debe reparar en la presencia de la música en la banda de sonido, ya que la acción y los diálogos no deben sufrir competencia en su inteligibilidad. La secuencia comentada es buen ejemplo de que Erice no opera bajo esa premisa. Funciona como ejemplo y también como caso

---

<sup>964</sup> *Ibíd.*

<sup>965</sup> Katz, Steven D. *Shot by shot. Film Directing. Visualizing from concept to screen.* Michael Wiese Productions, Studio city, CA, 1991, p. 229-231.

<sup>966</sup> Ver p. 28.

para revocar este tipo de postulados. En primer lugar, por tratarse de una música extradiegética, que es a la que implícitamente se suelen referir todas las teorías funcionalistas, y que suelen perder pie al estudiar ejemplos de música diegética, considerando que implican un cambio de paradigma. Y, en segundo lugar, por tratarse, como hemos descrito con anterioridad, de una música “de emergencia”, que el cineasta tuvo que improvisar debido a los conocidos problemas de súbita finalización que tuvo el filme en cuestión. El ejemplo referido, comienzo de, posiblemente, la película más marcadamente narrativa de la filmografía de Erice y –hemos de insistir- a través de un ejemplo de música extradiegética de repertorio clásico impresionista, tomada de forma prácticamente improvisada-, es sin embargo, también aplicable a la consideración del propio director –hecha en referencia a los recursos narrativos y de puesta en escena de *El espíritu de la colmena*- según la cual en un cine no exactamente narrativo, hay que estar atento a más cosas que en cines más marcadamente narrativos. La música ejerce, por tanto, también al nivel de la recepción, en cuanto experiencia fílmica para el espectador, un papel muy distinto, mucho más constructor de la narración y el drama de lo que lo hace habitualmente en el cine, aún en los momentos más convencionales del diseño de la puesta en escena del director.

En el extremo opuesto a la consideración funcionalista de las músicas extradiegéticas en cines narrativos de la que partíamos en la anterior reflexión, encontramos el cine musical. Jane Feuer hace un análisis, a un nivel fundamentalmente estético, de la capacidad de la música en este cine para “presentar una visión de la liberación humana, algo profundamente estético”. Pero añade: “la razón parcial por la que a muchos de nosotros nos apasionan los musicales, es porque nos ofrecen un atisbo de lo que sería la vida si fuéramos completamente libres. Necesitamos desesperadamente imágenes de liberación en las artes populares”.<sup>967</sup> Está implicando que la lógica que la irrupción de las músicas aporta al espectador en el cine musical es una experiencia estética que es capaz de construir una “sensación” de libertad en el espectador, y que esa experiencia de liberación es la causa real y profunda de su gusto por ese tipo de cine y su necesidad o voluntad de buscar esas películas. Más allá del cine musical, es sencillo detectar, al nivel de la estrategia

---

<sup>967</sup> Feuer, op. cit., pp 105-06.

dramática y narrativa de los cineastas, cómo a la música le es otorgado ese papel liberador, que opera en lo emocional -clímax narrativo- tanto como en lo narrativamente estructural; esto es, a la hora de desanudar las historias -desenlace narrativo-. En los filmes de Erice podemos enumerar cómo las diferentes piezas musicales van asumiendo estas funciones en los tramos finales de prácticamente todos y cada uno de ellos.

Finalmente, para cerrar este apartado sobre la capacidad de la música de generar conocimiento, y para concluir en plena relación con su aplicación al cine, traemos a colación la reflexión de André Obey, recogida por Jean Mitry, en la que se plantea si es poco razonable afirmar que la música es generadora de imágenes. Si la música pura, no pensada para el cine, contempla y acepta la forma del poema sinfónico,<sup>968</sup> se pregunta el autor qué poder no tendrá al ser aplicada al lenguaje cinematográfico. Habla el autor a continuación, aún en el terreno de lo puramente musical, del poema sinfónico, de “visiones sabiamente encadenadas sobre la pantalla de nuestro consciente y de nuestro inconsciente”, y se pregunta si, dado que un maestro de baile tiene derecho a extraer de un nocturno de Chopin toda una serie de realizaciones plásticas, para el caso del director de cine, quien dispone de un modo de transposición infinitamente más flexible, más rico, y sobre todo más “musical” en su técnica, no habríamos de concluir que ese director de cine tiene derecho a reivindicar el mismo privilegio.<sup>969</sup> Dejamos aquí este debate abierto, el de la capacidad de la música para generar imágenes, conscientes tanto de su enorme interés y proyección como de su potencial magnitud, que obviamente desborda nuestro ámbito de investigación.

---

<sup>968</sup> El poema sinfónico es una forma de sinfonía característica de la música programática que se caracteriza por estar determinada formalmente por el contenido representado, de modo que a través de ella se pretenden expresar determinados procesos interiores o exteriores. Grabner, H. *Teoría general de la música*. Akal, Madrid, 2001, p. 231-32.

<sup>969</sup> Mitry, J. *Estética y psicología del cine*. 2. *Las formas*, op. cit., p. 169.

## La búsqueda de la revelación

*La memoria cultural se hereda y en el tránsito quedan paisajes, aromas, fondos musicales que hicieron posible el instante mismo de la revelación.*

Manuel Vázquez Montalbán

*Mis películas son una búsqueda, no de refugio, sino de conocimiento.*

Víctor Erice

El cine de Erice hay que leerlo en una clave personal y fuertemente autobiográfica. Se trata de un universo generado por un cineasta que, como hemos estudiado, trata de tender, con su obra, un “puente” entre él mismo y el mundo. Camino este plagado de idas y venidas, con múltiples variantes y trayectos internos. Sergei M. Eisenstein consideraba este compromiso personal condición necesaria para la creación: “la obra no deviene orgánicamente una, y ella no se satura de patetismo más que cuando su tema, su materia y su idea están soldadas orgánicamente e indisolublemente al pensamiento, la vida y el ser del autor”.<sup>970</sup> El orden cronológico, no de la filmografía, sino de la biografía del autor, imbricada esta con el cine desde prácticamente su inicio, será en este capítulo la guía fundamental en nuestro razonamiento. Para ayudarnos metodológicamente, estableceremos tres criterios o variables básicas sobre los que construir la clasificación y estudio para este proceso. En primer lugar, distinguimos entre la revelación experimentada por Erice a través del cine en su experiencia vital, como espectador, y la construida por él en su propia obra fílmica, como cineasta. En segundo lugar, en referencia a las posibles formas de construcción fílmica de la revelación, distinguiremos entre mecanismos de

---

<sup>970</sup> Eisenstein, S. M. En *Nuestro Cine*, nº 29, 1964.

construcción fílmica en clave de ficción y mecanismos en clave documental tomando siempre la dicotomía ficción/ documental, como un criterio estrictamente instrumental y metodológico para caracterizar las herramientas concretas en la praxis y la construcción fílmica. En tercer lugar, estableceremos, como criterio de fundamental relevancia para nuestro estudio, el grado de intervención de lo musical en cada uno de los momentos en los que encontremos la existencia de la experiencia reveladora, en cualquiera de sus formas.

Así, hemos resuelto distinguir cinco estadios o formas en las que encontramos el fenómeno revelador en la obra y la praxis de Víctor Erice, y que hemos denominado: “La revelación sucedida”; “La revelación buscada”; “Sesenta años de búsqueda”; “Experimentaciones y asentamientos en la búsqueda”; y “Revelaciones de ida y vuelta”. Al final del capítulo, añadiremos también un “Mapa” –gráfico- de conexiones significativas entre los momentos clave de la búsqueda a lo largo de toda la biografía y carrera profesional del director.

#### 4.1. La revelación sucedida

Desde su adolescencia, Víctor Erice siempre tuvo la necesidad de hacer cine. Esta pulsión proviene de la profunda huella que las películas dejaron en su infancia jugando un papel, por un lado, paliativo, frente a su sentimiento de orfandad personal y generacional en la inmediata posguerra española, y por otro lado, en esas mismas coordenadas de una España encerrada, destruida y deprimida, un papel de conexión con el mundo. El encuentro de Erice con el cine fue en toda su intensidad una experiencia iniciática, de revelación, una epifanía. Esa experiencia fundacional fue vivida por el niño Erice a los cinco años de edad, y es relatada en *La Morte Rouge*. El capítulo biográfico relatado en este filme nos sitúa en el origen del cineasta, y en la que podemos denominar como su primera revelación o como la revelación fundacional a través del cine, y que ya hemos descrito en estas páginas.<sup>971</sup> Esta revelación desde la butaca tendrá sus capítulos subsecuentes durante la adolescencia y juventud del director, como ya hemos narrado en el capítulo “II. Breve reseña bio-filmográfica sobre Víctor Erice”, moldeando a través del cine su visión de la realidad y el poder de aquel para influir en esta. Nos referimos principalmente al ya relatado visionado de *Ladrón de bicicletas* alrededor del año 1953, con el que Erice redescubrió formalmente la capacidad del cine para alumbrar la vida y la realidad. Creemos interesante destacar en este punto el hecho, evidente por otro lado, de que estas experiencias reveladoras le suceden a un Víctor Erice que aún no es director de cine. Es necesario hacer hincapié en esta circunstancia porque el propio director ha llamado la atención en diferentes ocasiones sobre cómo su condición de cineasta se cimienta y comprende, en primer término, como espectador, y solo en segundo término, como realizador de cine.<sup>972</sup> El cineasta ha querido señalar que su experiencia de este lado de la pantalla tiene, en cuanto a la influencia del cine sobre su vida, un peso principal y notablemente mayor, por razones cuantitativas y cualitativas, que el de su experiencia profesional tras las

---

<sup>971</sup> A modo de recordatorio, hablamos de la profunda conmoción que el visionado de *La garra escarlata* provoca en el niño haciéndole asomarse, no solo a la experiencia del asesinato y de la muerte del hombre a manos del hombre, sino a la sensación de extraña complicidad de la comunidad que asiste a ello en silencio, un trauma contradictorio –luego el cine le “salvará” de esa angustia- que le emparejará para siempre con la experiencia cinematográfica.

<sup>972</sup> Encuentro con Miguel Marías, cit.

cámaras. Sin embargo, a partir de estas experiencias, la irresistible atracción del dispositivo revelador que pasan a constituir las películas configura la personalidad del joven cinéfilo que, ya trasladado a Madrid, comienza sus estudios de cinematografía con veintiún años. Estaríamos en una fase marcada por lo que hemos querido denominar la *no revelación* en la trayectoria del director, y que tiene como característica fundamental el hecho de coincidir con sus inicios en la praxis fílmica. Hablamos de *no revelación* por criterio metodológico de oposición a la terminología propuesta, y aclaramos que no nos encontramos ante un momento de revelación *no encontrada*. Consideramos que Erice, a estas alturas, no tiene conciencia de estar buscando la forma de hacer brotar la realidad entre los planos que rueda, como muy pronto definirá la revelación a través del cine. Sin embargo, dentro de las experimentaciones e ideas fílmicas que Erice va probando en sus prácticas de escuela, encontramos recursos, temáticas, motivos, que en adelante aplicará en el periodo que situamos su búsqueda y que, en consecuencia, recuperará para este fin. Pero ello no sucederá hasta que, por un lado, tome conciencia de su voz personal como autor y logre imbricar, a la manera que proponía Sergei M. Eisenstein unas líneas más arriba, su vida con su obra. Por otro lado, tampoco será capaz de encontrar esa voz propia y esa actitud de búsqueda artística hasta que se libere de una serie de condicionantes profesionales de gran peso, cosa que logrará únicamente tras *Los desafíos*.

Desde el punto de vista de su visión estrictamente como cineasta, hay que recordar y destacar que, durante estos primeros años de praxis fílmica, Erice está muy influido por sus ideas y posiciones políticas y las de su grupo de colaboradores, amigos y compañeros de estudios y profesión. Como hemos descrito a través de sus textos críticos de esta época en la revista *Nuestro Cine*, a Erice le preocupa sobremanera el compromiso político y social de las películas con las realidades en las que se encuadran, y el debate sobre las formas expresivas de lo fílmico más allá del realismo siempre está, en estos primeros años –estamos hablando entre 1961 y 1966 aproximadamente-, relegado a un segundo plano. El criterio predominante en su mentalidad durante esta época es a través del cual se establezca si un film ha sido o no suficientemente satisfactorio en cuanto a su compromiso con la realidad social y política del tiempo y el lugar en el que es realizado. Por todo ello, en la concepción fílmica del Erice de este periodo hay una obsesión con las formas del realismo que en

sus primeros trabajos sí podemos observar en fase de experimentación, muy influido por los autores ya comentados, fundamentalmente los italianos del neorrealismo y sus continuadores.<sup>973</sup> Esta obsesión con el realismo irá encontrando en las propias páginas de *Nuestro Cine* ideas que Víctor Erice irá asimilando y le ayudarán a liberarse de los problemas formales, ampliando su campo de visión conceptual sobre el tema. En 1964, la revista hablaba ya de la restricción del concepto de realismo como una vieja enfermedad y citaba un texto de 1938 de Bertolt Brecht en el que el dramaturgo alemán ya diagnosticaba: “no es la idea de estrechez, sino la de amplitud, la que conviene al realismo. La realidad misma es amplia, variada, llena de contradicciones. No son las formas externas las que hacen que un escritor sea realista. Si observamos de cuantas maneras se puede describir la realidad, veremos que el realismo no es una cuestión de forma (...) La verdad puede ser liquidada de muchas maneras y expresada, también, de variadísimas formas”.<sup>974</sup> Erice, con los años, protagonizará reflexiones muy acordes con esta línea de pensamiento. Afirmará, literalmente: “Si observamos de cuántas maneras se puede describir la realidad, veremos que el realismo no es una cuestión de forma”,<sup>975</sup> llegando posteriormente al punto de proponer la ya comentada idea sobre la capacidad de la ficción para inyectar verdad a la realidad. En palabras del musicólogo y filósofo de la Escuela de Frankfurt Theodor L. W. Adorno, las preocupaciones de Erice y su grupo de influencia tenían mucho que ver con que “en el proceso consumista, tiene lugar una disolución del sujeto en los objetos. Y el arte ha caído en esa trampa (...) La premisa básica para recuperarse de esta caída está en la inevitable conexión que se establece entre el arte y la realidad (...) el arte también es un hecho social, sobre todo por su papel de oposición a la sociedad (de denuncia) (...) la principal vía que tiene el artista es el aislamiento, porque solo así puede conservar su obra el carácter de verdad”.<sup>976</sup> También Erice va a llevar a cabo un proceso de aislamiento en la fase central de su carrera, que luego irá deshaciendo para volver a participar en trabajos colectivos manteniendo, eso sí, una notable grado de coherencia en cada una de las obras que firma.

---

<sup>973</sup> Como Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini o Valerio Zurlini.

<sup>974</sup> *Nuestro cine*, nº 25, 1964.

<sup>975</sup> Latorre, *op. cit.*, p. 81.

<sup>976</sup> Polo, P. 89



En lo referente a lo estrictamente musical, este proceso es algo tan solo parcialmente consciente para el director en esta fase del estudio, principalmente por tres razones de gran calado: en primer lugar, en sus momentos de revelación como niño y adolescente espectador, el único concepto que maneja el joven Erice es el del cine entendido de manera integral, sin distinguir en esos momentos sus posibles componentes intrínsecos. En segundo lugar, sus primeros tres trabajos en la escuela de cine son sin banda de sonido, lo que da idea de la absoluta carencia de manejo de elementos musicales en su proceso formativo. En tercer lugar, como ya hemos comentado, la línea editorial de *Nuestro Cine* y la del propio Erice como crítico, no otorgaba en esos años apenas ninguna atención a los aspectos musicales del cine.

La *no revelación* que hemos propuesto como marca de este periodo culmina en la catarsis profesional sufrida por el director tras *Los desafíos*. El joven director sintió que, a pesar de su debut profesional y del relativo éxito de la película en el Festival de San Sebastián, seguía pasando reválidas de su etapa de formación. Supo además que la dirección que su carrera tomaba en aquellos comienzos era la de convertirse en un solvente realizador de todo tipo de encargos audiovisuales, y supo, en consecuencia con su visión del cine y la función que este tenía en su vida y para su idea de cómo debían relacionarse el cine y la vida, que solo cabía la posibilidad de reinventarse como cineasta.<sup>977</sup> Es en este momento, entre *Los desafíos* y *El espíritu de la colmena*, durante esta crisis profesional y de autoconciencia del joven director, cuando claramente podemos situar el inicio de la obra de Erice como vía de búsqueda de la expresión propia y personal.<sup>978</sup> La dimensión del salto desde esa primera etapa marcada por la preocupación por el realismo hacia una etapa completamente nueva queda patente en la conversación entre Erice y Julia Peña publicada por José María Palá en la revista *Film Ideal* en 1968: “Yo he llegado a escribir tres guiones, y el último está redactado seis o siete días antes de rodar. Este carácter de urgencia y el tropezar con un pueblo diferente, me lanzó, instintivamente, a algo que buscaba desde siempre, y era realizar una película que tuviera muy poco que ver con lo que llamo realidad inmediata “.<sup>979</sup>

---

<sup>977</sup> Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

<sup>978</sup> En palabras del propio Erice, “El director del 73 está en las antípodas del de el 68”. Pérez Perucha, op. cit., 464.

<sup>979</sup> “Conversación con VE y Julia Peña”, publicado por José María Palá en *Film Ideal*, 214/215, 1969, p. 218. Sánchez, Bernardo, op. cit., p. 367.

En este punto situamos el comienzo de la búsqueda de la revelación. Esta arrancará con un nuevo momento fundacional, en el que el director será a la vez creador y espectador de la epifanía. Ese momento tendrá lugar durante el rodaje de *El espíritu de la colmena*.

Para entender en nuestra clave de estudio *El espíritu de la colmena* hay que remitirse inevitablemente a aquella fundacional revelación experimentada por el joven Erice con tan solo cinco años de edad, surgida desde la pantalla del Gran Casino Kursaal de San Sebastián una tarde de 1945. Este momento de inmersión en los secretos de la vida a través del cine será el lugar al que el director, consciente e inconscientemente necesite volver, a lo largo de toda su carrera, para realizarse artísticamente. Desde esa óptica releemos el diseño dramático y narrativo de *El espíritu de la colmena*, del que ya hemos comentado aquí multitud de aspectos. A partir de ahí, prácticamente todo el resto de la carrera de Erice va a tener, al nivel de la construcción de la revelación, un punto de origen claramente arraigado en la ya comentada escena del visionado de *Frankenstein* por parte de Ana en el comienzo del filme. De hecho, este momento fundacional que estamos analizando, puede resumirse en un solo plano en concreto: el que recoge el momento exacto en que Ana, atrapada por lo que está sucediendo en la pantalla, entreabre la boca inconscientemente con sus enormes ojos abiertos al máximo, devorando aquello que nunca había experimentado -ni el personaje Ana ni la niña-actriz Ana Torrent- hasta ese momento. Lo que Víctor Erice ha definido como “el tiempo de los orígenes, el que aparece en la primera mirada que lanza un niño sobre un mundo”.<sup>980</sup> Ya hemos comentado la valoración que el director hace de este su propio momento predilecto dentro de su filmografía. También hemos anotado ya nuestras propias consideraciones sobre la metodología con la que se consiguió el momento tan señalado. Momento que, en el razonamiento que en este punto nos ocupa, y siguiendo los criterios que hemos establecido para su desarrollo, situamos como construido por el cineasta en su labor profesional, pero, al mismo tiempo, sucedido ante su percepción individual como espectador de su propia secuencia. Es sin duda también, ante los ojos del Erice espectador, un momento de revelación sucedida. Este dato es importantísimo en

---

<sup>980</sup> *Huellas de un espíritu*, cit.

nuestra argumentación, porque inyecta al caso la fuerza extraordinaria de lo personal a la vez que la reflexión sobre lo profesional, incluyendo tanto el lado del cine como el lado de la vida del director.

Sobre el segundo criterio de análisis planteado, nos situamos ante un momento fílmico construido fundamentalmente desde las herramientas del documental, pero en un contexto puramente de ficción. En cuanto al tercer criterio, la intervención de lo musical, la secuencia podría en primera instancia parecer desprovista de él, pero no es así. La música del film de James Whale está presente en el de Erice y juega un claro papel a varios niveles, a saber: sobre la niña Ana en su momento de fascinación y descubrimiento; en la construcción fílmica que Erice dispone para buscar ese efecto en la actriz; y en el espectador de *El espíritu de la colmena*, imbuido por el intenso momento fílmico que sucede en la diégesis.

Por tanto, Erice habrá encontrado, casi “a la primera”, lo que seguirá buscando el resto de su carrera. Según Carmen Arocena, este es el momento en el que Erice aprende o intuye el poder del azar, del *alea* del que hablaba Noel Bürch.<sup>981</sup> El plano de Ana viendo la película, según la autora, es para Erice, “esa introducción del azar que busca –el momento de la revelación– y que tiende a construir”.<sup>982</sup> Las declaraciones de Erice al respecto recorren, como sabemos, las cuatro décadas siguientes. Por ejemplo, declara en 1998: “En esos momentos epifánicos el cine se desprende de todo su exceso de competencias y servidumbres, escapa gloriosamente de la novela (narración), el teatro (representación), o el periodismo (actualidad), para retornar al tiempo de los orígenes. O lo que es igual: para ser únicamente ojo que ve, vida que vive, revelación”.<sup>983</sup>

Pero hay en *El espíritu de la colmena* otros momentos en los que Erice está, por otras vías, claramente tratando de imprimir el carácter revelador e iniciático del viaje de Ana a través de la música. Según Julio Pérez Perucha, esto es manifiesto a través de los juegos y canciones infantiles, que serían utilizados por el director como “conformadores de sentido en la experiencia del niño”. Señala Pérez Perucha cómo en el caso concreto de la canción infantil *Vamos a contar mentiras* “se acomoda y asimila

---

<sup>981</sup> Ver pp. 223 y 230.

<sup>982</sup> Arocena, op. cit., p. 120.

<sup>983</sup> Latorre, op. cit., p. 88.

la canción en el film, como revelación de la realidad de Ana”.<sup>984</sup> Además, en esta primera estación de la construcción fílmica de la revelación, debemos recordar la disposición en el guión original de un tema musical notoriamente significativo para construir el momento final del filme. Podríamos considerar que la potencia de lo sucedido en la secuencia del visionado popular de *Frankenstein* ha hecho replantearse al director el clímax de la epifanía del personaje, que sobre guión está evidentemente confiado a ese momento de la secuencia final en que la niña invoca al espíritu en el balcón, afirmándose –“soy Ana”– como la nueva persona que ha ido más allá del silencio mortecino de la colmena, hacia el conocimiento original de la vida y la muerte.<sup>985</sup> Ese peso de los momentos reveladores ha variado en el proceso creativo del film, y el director elimina la canción prevista para el final, pero no por ello renuncia a la música en ese momento, incorporando, en la línea más cercana a la música programática y el *leitmotive*, el tema de Luis de Pablo que simboliza el viaje a través de todo el filme de Ana hacia el espíritu. Esta nueva línea de razonamiento nos arroja una probable luz sobre los motivos para este sustancial cambio del guión al filme sobre el que venimos investigando a lo largo de estas páginas. Es claro en el guión original que Erice había marcado muy específicamente un elemento musical que habría de conformar ese momento de clímax epifánico. La revelación sucedida durante el rodaje del visionado de *Frankenstein* ha desplazado el peso de los momentos de máxima emoción previstos en el guión y, aunque, narrativamente, la secuencia final con la niña en el balcón invocando al espíritu opera como innegable clímax en la narración,<sup>986</sup> el director ha llevado a cabo un ejercicio de coherencia con su propia experiencia y su visión sobre el cine para acabar de equilibrar su propuesta expresiva.

---

<sup>984</sup> Pérez Perucha, op. cit., p. 196.

<sup>985</sup> Recordamos aquí que el guión recogía como final, en vez del sonido del tren, una melodía de una canción del XVI con la anotación “Pena de amor en voz de mujer”, cuya letra decía así: “Si la noche se hace oscura/Y tan corto es el camino/ ¿cómo no venís, amigo?” (Latorre, op. cit., p. 365).

<sup>986</sup> Al hacer este tipo de aseveraciones debemos mantener siempre presente que la estructura del guión de *El espíritu de la colmena* no responde a los criterios más canónicos de la narrativa cinematográfica, y que nos movemos en otro tipo de clave narrativa que los guionistas de la película han calificado, como ya hemos reseñado, como poética, impresionista o musical. En cualquier caso, el concepto de clímax dramático sigue manteniendo su vigencia dentro del análisis narrativo de la secuencia en cuestión.

## 4.2. La revelación construida

El último caso comentado sobre la secuencia final de *El espíritu de la colmena* encajaría por sí solo en este epígrafe. Lo hemos mantenido en el anterior debido al interés de su relación con el resto de los momentos comentados en ese filme, así como por la lectura propuesta sobre los motivos de su descarte en el montaje final.

Ante la siguiente parada en el viaje creativo del director -que llegará con *El sur*-, este ya ha asistido a la revelación en su vida -a través de una película- y en su cine -gracias al personaje de Ana, y también como consecuencia del visionado de una película-. En este punto, las películas han inundado con su luz, de la misma forma que el “proyector” lunar inunda el cuarto de Ana en el final de *El espíritu de la colmena*, la experiencia vital y profesional del director, y todo ha confluído para que Erice sepa perfilar su manera de abordar su labor de cineasta desde esa idea de “destino” desde la que él la siente y la practica. De una manera muy natural en la lógica de su proceso de búsqueda, el siguiente trabajo fílmico de Erice responderá a un diseño marcadamente encaminado para hacer emerger de nuevo, entre los planos del mismo, la revelación de la realidad, del conocimiento profundo del ser humano. Desde el mismo planteamiento básico del film y de su subsecuente guión, se desprende con cierta facilidad el *modus operandi* por el que el cineasta pretende llegar a conseguir sus propósitos. La cuestión musical va a encarnar además un papel capital en esta primera gran planificación del Erice plenamente consciente de su búsqueda. Como veremos, ello se manifiesta en diversas cuestiones que resultan principales en la configuración de este filme. Valga como punto de partida la ya analizada construcción del dispositivo dramático del filme alrededor del pasodoble *En er mundo*. A partir de ahí, la primera cuestión que consideramos de gran importancia sería la necesidad de subrayar el hecho de que, tratándose *El sur* de la adaptación de una novela corta<sup>987</sup> - que se encontraba a su vez en pleno proceso de construcción durante la preparación de la película-, todas las piezas y referencias musicales presentes en la película son aportaciones del director que no están presentes en la obra literaria. La pieza musical a

---

<sup>987</sup> La película finalmente precedió a la obra literaria, que no sería publicada editorialmente hasta 1985. Erice tomó el argumento como punto de partida a raíz de su convivencia con la autora. Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, cit.

la que nos referimos es, por tanto, una creación estrictamente filmica. El capítulo equivalente al primer momento de aparición del pasodoble, el de la primera comunión, correspondería con un momento de la obra literaria en el que Estrella – Adriana en la novela–, preocupada en su trance hacia el cuerpo de Dios por la condenación de su ateo padre, ofrece al altísimo la propia vida a cambio de su salvación.<sup>988</sup> Erice sustituye ese arrebatado momento de devoción de la niña por el momento de comunión y felicidad máxima entre padre e hija a través de una escena de baile al compás del reseñado pasodoble. Como venimos apuntando a lo largo de todo este trabajo, la puesta en escena de los recursos narrativos por parte del director responde siempre a una reflexión en busca de la coherencia entre las formas expresivas, la búsqueda de la verdad en lo narrado y la honestidad expresiva en su relación. La elección de una secuencia no solo musical, sino también de baile, bien podría responder, a un nivel no estrictamente consciente en el director y sin embargo profundamente coherente con su forma de pensar el cine y la vida, a lo que Michel Chion entiende como un nexo entre el cine y la música en los orígenes: la danza.<sup>989</sup> Erice, obsesionado con ese mito de los orígenes, con las *imágenes primordiales* en su cine –con las que había construido *El espíritu de la colmena*–, admirador absoluto de los cines del periodo mudo, encuentra en esta elección unas coordenadas muy potentes dentro de sus convicciones sobre los ingredientes que han de forjar el cine que persigue. En la secuencia de la primera comunión, Erice va a rodar, desde el punto de vista tanto de la imagen como del sonido, de una manera muy particular y claramente diferenciada dentro del mismo filme. En la banda de sonido, la interpretación del pasodoble a cargo de un acordeonista solista<sup>990</sup> será filmada en un plano secuencia en toma única con riguroso sonido directo. Téngase en cuenta que esta película tiene doblado, debido a la circunstancia ya comentada de la nacionalidad de Omero Antonutti, buena parte de su metraje. Normalmente, este tipo de secuencias musicales, donde la sincronía puede pasar fácilmente desapercibida para el

---

<sup>988</sup> García Morales, op. cit., p. 22.

<sup>989</sup> Chion, *La música de cine*, op. cit., p. 38.

<sup>990</sup> Fermín Gurbindo, el acordeonista que interpreta el pasodoble en el filme era invidente. La frecuencia con que esta característica se daba entre los acordeonistas de su niñez y juventud siempre había llamado poderosamente la atención de Erice en sus reflexiones sobre su instrumento musical favorito. En Entrevista a Víctor Erice realizada por José Ángel Lázaro, op. cit.

espectador, son en las que los cineastas se suelen relajar y dejan para la postproducción la elección más adecuada de la interpretación musical. Erice, sin embargo, rueda a la contra de la norma habitual. Está buscando algo entre los dos personajes que está por surgir. En la banda de imagen asistimos a un largo y delicado plano-secuencia con la cámara en movimiento, circular, que abre y cierra sobre la corona del traje de comunión de Estrella –que “parece una novia”, como le recuerda sin cesar Milagros, la nana andaluza interpretada por Rafaela Aparicio-, nada habitual en la filmografía de Erice, ni tampoco en el caso de la película en cuestión. Erice está buscando. Está buscando esa comunión entre padre e hija, única e inquebrantable, que constituirá el nexo sentimental de ambos personajes con la fuerza necesaria para que la historia que narra Estrella sobre su pasado cobre todo el sentido emocional en su resolución. La cámara baila con los personajes al compás de ese sonido en directo del acordeón, pero no al estilo del cine musical norteamericano, buscando la excelencia estética, sino de un modo mucho más centrado en los personajes, su vínculo y su momento narrativo, dramático y emocional en el filme. La línea teórica que realmente recuerda la decisión de Erice para esta secuencia es la preconizada por André Bazin en su ensayo significativamente titulado *Montaje prohibido* de 1953-54.<sup>991</sup> En él, el crítico y teórico francés postula que “cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido”.<sup>992</sup> La densidad cinematográfica que alcanza aquí la opción de puesta en escena llevada a cabo por el director está directamente relacionada con la intensidad de esa constante presencia en común, sin corte, de los dos personajes que bailan. No hay descomposición analítica, no hay subrayado a través del tamaño de plano, la interpretación, la duración de los planos en el montaje. La secuencia se nutre de una energía y una intensidad que es emocional y dramática, pero que, en palabras del propio Bazin, quizá alcance esa densidad fílmica a sabiendas, por parte de su creador, de que “la misma escena, según se trate mediante el montaje o en un plano general, puede no ser más que pésima literatura o convertirse en gran cine”.<sup>993</sup> Este análisis toma redoblado interés si tenemos en cuenta que todas estas decisiones fueron

---

<sup>991</sup> Bazin, A., op. cit., pp 67-81.

<sup>992</sup> *Ibíd.*, p. 77.

<sup>993</sup> *Ibíd.*, p. 72.

tomadas por el director durante el rodaje, en contra de lo que esbozaba claramente el guión literario. En este, la secuencia, destinada a rodarse en el jardín de la casa, está claramente descompuesta en diferentes planos que ilustran con más interés el ambiente festivo, cálido y efímeramente contagiado por los invitados a la fiesta, por supuesto por la música,<sup>994</sup> y por la jovialidad que el día señalado trae al frío y quedo caserón norteño de la familia Arenas. Sin embargo, en el momento de plasmar las ideas que trae entre manos, el director, espoleado por el forzoso cambio de localización para la secuencia por motivos meteorológicos, rediseña ese momento del baile entre padre e hija que acabará por resultar absolutamente pregnante en el resto del drama que mueve la película. Tanto el relato de Adelaida García Morales como las primeras versiones del guión de *El sur* están revestidas de diferentes escenas y momentos en los que se dibujan los tiempos de feliz comunión entre padre e hija anteriores al tiempo en el que el peso del pasado paterno les distancie amargamente. Todas ellas son suprimidas por Erice tras el resultado del rodaje de este único plano protagonizado por el pasodoble.

Quisiéramos detenernos brevemente para señalar que la cuestión de la interpretación y grabación en directo por parte del acordeonista aporta diferentes elementos a la escena, claramente situados en la dirección de búsqueda que encontramos a lo largo del análisis. Michel Chion considera que “es la ejecución, y no la escritura de la música, lo que nos conmueve”. Habla el autor francés de “la fragilidad y lo efímero de un momento de ejecución” como de “un momento irrepetible, único y fundador. El de la revelación quizá”.<sup>995</sup>

Pero no quedan ahí los elementos que juegan a favor de la secuencia tal y como la plantea Erice en su búsqueda. La tensión que aporta la interpretación real, en directo, de la música en la escena, colabora con la intensificación de lo compartido, de lo que va más allá de la individualidad del personaje y le sumerge en la experiencia emocional colectiva, en este caso a dos niveles: en primer lugar, a través del conjunto de la familia en la celebración, cuyos miembros se arrancan a dar palmas en el final de la secuencia, coincidiendo con el momento de máxima elevación rítmica y tonal del

---

<sup>994</sup> En la primera versión del guión, incluso se indica que Milagros enseña a Estrella a bailar sevillanas, como ya se había apuntado anteriormente.

<sup>995</sup> Chion, M. *La música de cine*, op. cit., p. 235.



pasodoble, y especialmente, en un segundo nivel, dramáticamente superior, entre padre e hija. Charles Keil habla de retornar a una sincronía ecológica con nosotros mismos y con el mundo natural a través de la participación en una interpretación musical, ya sea a través de la propia interpretación, de la danza, o de la mera escucha y contemplación en tiempo real. Habla el autor de un “deseo de fusión” en el participante que describe de una manera muy aguda las sensaciones dramáticas que desprenden los protagonistas en la secuencia comentada del filme de Erice, y habla de que “el lenguaje de la participación –la poesía- invita a la participación y promete un conocimiento más profundo y más satisfactorio de quiénes somos”.<sup>996</sup> Erice ha pasado a diseñar, desde lo que cuenta hasta cómo lo cuenta, en coherencia con su preocupación fundamental sobre la realidad y la forma expresiva –tamizada aquí por nosotros por su puro método de trabajo de puesta en escena-, un mecanismo fílmico muy concreto y singular para construir los momentos de revelación que pretende hacer cristalizar en los momentos clave del filme.

Como ya hemos planteado, a partir de ese punto, todo el diseño dramático y emocional del filme se articula a través de la segunda escena en la que reaparece el pasodoble –la del Gran Hotel-. En esta secuencia, como se deduce de todo lo expuesto en las páginas anteriores, encontramos un momento de revelación que entendemos, en perspectiva, como epicentral en la obra global de Víctor Erice. Lo calificamos así siguiendo diferentes criterios: para empezar, por dónde se sitúa este momento en la línea de tiempo de la carrera del director. *El sur* constituye un capítulo central si seguimos el estricto orden cronológico de su filmografía, tanto si consideramos los tres largometrajes realizados, como si lo establecemos dentro del marco de los tres largometrajes de ficción –incluyendo *La promesa de Shangai*– que forman parte de nuestro objeto de estudio. El análisis de los modos de praxis del autor a partir de este filme muestra como una constante la vuelta a los recursos y procesos aquí constituidos, como veremos más adelante, especialmente en el caso del guión de *La promesa de Shangai*. Más allá de lo puramente cronológico, también consideramos crucial este momento por cómo constituye el momento en que todos los elementos biográficos y fílmicos estudiados alcanzan su madurez en cuanto a la búsqueda que

---

<sup>996</sup> Keil, op. cit., pp. 262-263.

Erice despliega en su profesión de cineasta. También entendemos que es aquí donde más lejos ha llegado el cineasta en cuanto a la complejidad de la construcción de la escena en la búsqueda de la revelación a través de lo fílmico, y en este caso, además, con la música como elemento capital. Nos parece a este respecto sumamente significativo el hecho de que los dos más notables, casi únicos, espectaculares incluso – toda una rareza en el estilo del cineasta –, movimientos de cámara del film, se producen cuando suena el pasodoble *En er mundo*, con el añadido ya comentado de constituirse en plano secuencia en su primera aparición, y con sonido directo de manera muy significativa – como hemos analizado – en ambos casos. Por último, también resulta esta secuencia un momento clave en los modos de trabajo y en la filmografía del autor desde nuestra óptica particular en cuanto al papel preponderante otorgado al componente musical en el proceso de construcción, asistiendo a esa noción de gran densidad fílmica de la que hablaba André Bazin, y que la experiencia musical logra inyectar en esta secuencia.

Teniendo en cuenta los criterios metodológicos establecidos en nuestra investigación, del estudio de la evolución posterior en los métodos de trabajo del cineasta se desprende también la existencia de un claro punto de inflexión en este momento, en cuanto a la búsqueda por otros medios, o desde otros ángulos, del momento revelador. A partir de este momento, la evolución del proceso se decanta definitivamente hacia el lado de la revelación que es eminentemente construida por él a través de sus medios fílmicos. Las herramientas utilizadas proceden en este caso muy marcadamente del terreno de la ficción, con una muy interesante salvedad: la de la grabación de la música en riguroso sonido directo durante la toma en rodaje. Desde ahí, Erice insufla esa tensión que hemos analizado y que dota a las secuencias del nervio que en otras ocasiones había buscado mediante técnicas más propias del documental en la banda de imagen. Como vemos, es en el territorio de lo musical donde las herramientas de la praxis fílmica pierden sus etiquetas más convencionales. Por último, el criterio del creciente y predominante papel de la música es claro en el caso que nos ocupa. En adelante, la evolución del cineasta en esta búsqueda, de alguna manera parecerá tocar techo y rebotar, como veremos, hacia nuevas formas combinadas con las ya experimentadas.

Creemos poder aportar aún nuevos datos y enfoques de interés para describir y analizar, con la profundidad necesaria, la construcción dramática de *El sur* alrededor del pasodoble *En er mundo*, completando los argumentos sobre la capitalidad de este filme en el proceso que hemos enmarcado. Nos situamos para ello por tanto en el reverso de la moneda de la secuencia del baile de la primera comunión: la secuencia del Gran Hotel. Allí, hacia el final del filme, Estrella, ya adolescente, se reunirá con su padre por última vez, y allí volverá a sonar, en el salón de bodas contiguo, el pasodoble *En er mundo*. José Enrique Monterde ve el pasodoble del día de la primera comunión como el “símbolo evidente de esa aún viva esperanza en el poder paterno, se transmuta en un contrapunto evocador a los sonos del pasodoble nupcial, convertido ya en parodia y evidencia de un mito derrumbado”.<sup>997</sup> El tema musical parece capaz, a juicio de este autor, de ejercer labores de contrapunto dramático consigo mismo. Es su fuerte adscripción a la construcción semántica de la narración la que hace posible esta situación aparentemente paradójica. A matizar la expresividad y potenciar el contraste contribuye la nueva y distinta interpretación del tema por parte de la orquesta desplegada en la nueva puesta en escena musical. Sobre esta segunda escena del pasodoble, Rafael Utrera entiende que encontramos sobrevolando sobre ella una cuestión que consideramos de muy notable interés para el estudio de los métodos de creación fílmica como vías hacia el conocimiento: la insuficiencia del lenguaje hablado.<sup>998</sup> Vladimir Jankélévitch sitúa la música como elemento capaz de desarrollar al extremo “ese perfume inexpresable de los recuerdos, que turba y embriaga a un alma lentamente impregnada por el ser pasado de su propio pasado”.<sup>999</sup> El filósofo francés es positivo en cuanto al efecto de esta cualidad sobre la emoción humana, considerando que, aun siendo enteramente temporal, la música es a la vez una protesta contra lo irreversible y, gracias a la reminiscencia, una victoria sobre este irreversible, un medio de revivir lo mismo en lo otro. Esa sensación de victoria puede ser utilizada como contrapunto intensificador del drama si es truncada dentro del planteamiento narrativo del filme. Habla el autor de nostalgia idealizada, pero también del “acontecimiento huidizo e irreversible, la evanescente cualidad, la ausencia, la

---

<sup>997</sup> Monterde, J. E. “Erice, diez años después”. *Dirigido por*, mayo 1983, nº 104, pp. 6-7.

<sup>998</sup> Cerrato, op. cit., p. 131.

<sup>999</sup> Jankélévitch, op. cit., pp. 152-53.

circunstancia transcurrida y que ya nunca más será”.<sup>1000</sup> Ahí sitúa Erice a sus dos personajes centrales al final de la secuencia en cuestión. Secuencia cuyo armazón dramático, narrativo y emocional se sustenta sobre unos pilares fuertemente asentados en nuestra cultura. Efectivamente, desde finales del siglo XIX, los estereotipos musicales están asentados en la cultura occidental europea, y las connotaciones expresivas de los mismos han sedimentado ampliamente en obras, compositores, intérpretes, y públicos. De hecho, antes de llegar al ecuador del “siglo del cine”, T. Adorno y H. Eisler ya detectaban y denunciaban con claridad una codificación de la expresión dramática totalmente asentada en el mundo de la música cinematográfica, y que se encontraba ya totalmente corrompida como consecuencia de su sobreexplotación. Esta se basaría en la acuñación manifiesta de clisés, la estandarización acelerada de los mismos, y la propagación de lugares comunes y usos establecidos.<sup>1001</sup> En la escena del Gran Hotel, podemos encontrar toda la carga reveladora que la historia de nuestra cultura y nuestras artes narrativas ha relacionado, en los últimos dos siglos, con Marcel Proust y en especial con el primer tomo de su obra colosal *En busca del tiempo perdido*, “Por el camino de Swann”.<sup>1002</sup> En esta conocida obra literaria, la música parece ofrecer al personaje de Proust “una vía de acceso a lo sobrenatural, a un estado de comunión casi religiosa con la naturaleza trascendente del tiempo y de la experiencia individual”.<sup>1003</sup> Russell Lack explica el mecanismo que, a nivel dramático, nosotros creemos observar en la operación que Erice obra sobre el personaje de Agustín, y que más adelante seguirá desplegando en nuevos proyectos: “La música organiza y drena la memoria, invocando algo similar a un sistema de retroalimentación. La repetición de la experiencia musical crea una estructura física residual que se vuelve arquetípica”.<sup>1004</sup> Más allá de la función propedéutica<sup>1005</sup> que, intrínsecamente, pueda estar desplegando la pieza musical con su sola presencia, podemos fácilmente entender en esa estructura física residual de la

---

<sup>1000</sup> *Ibíd.*

<sup>1001</sup> Adorno, Theodor W., y Eisler, Hans. *El cine y la música*, op.cit., p.19.

<sup>1002</sup> Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.

<sup>1003</sup> Lack, op. cit., p. 238

<sup>1004</sup> *Ibíd.*

<sup>1005</sup> Entendemos la calificación de “propedéutico” como aquella que pone en valor el poder y la vocación educativa y pedagógica de la música.

que habla Lack, que lo que Erice está construyendo –singularizando para el filme el arquetipo descrito– es la “fecunda tensión entre la música y la imagen cuya medida es el contenido dramático”.<sup>1006</sup> Lack analiza así la “poderosa naturaleza arquetípica de la memoria musical” en *Por el camino de Swann* de Proust: “lo que había ocurrido era que el violín había alcanzado una serie de notas altas, sobre las que descansaba como esperando algo, una expectación que prolongaba sin dejar de aferrarse a las notas, en la exaltación con que veía aproximarse el objeto esperado, y con un esfuerzo desesperado por continuar hasta su llegada, por darle la bienvenida antes de expirar él mismo, por mantener el camino abierto durante un momento más, con toda su fuerza remanente, para que pudiera entrar el extraño, como uno mantiene abierta una puerta que de lo contrario se cerraría. Y antes de que Swann tuviera tiempo para comprender, para pensar: «es la breve frase de la sonata de Vinetuil, ¡no debo escucharla!», todos sus recuerdos de los días en que Odette había estado enamorada de él, que hasta aquella noche había logrado mantener invisibles en las profundidades de su ser, engañado por el repentino reflejo de un verano de amor, cuyo sol, suponía, había amanecido de nuevo, habían despertado de su sueño, habían tomado vuelo alzándose para cantar enloquecedoramente en sus oídos, sin piedad por su presente desolación, las olvidadas melodías de la felicidad”.<sup>1007</sup> Olvidadas melodías de la felicidad que Erice no duda en echar encima del personaje de Agustín en el momento que reconoce el pasodoble en el Gran Hotel, operando de una forma que el propio cineasta había encontrado años atrás en su lectura crítica de *El Gatopardo* de Luchino Visconti, concretamente en la escena final del baile entre el viejo príncipe Salina y la bella Angélica. La música significa ahí, en palabras de Víctor Erice, “el último contacto, la resignada despedida del protagonista con una juventud y una felicidad pasadas”<sup>1008</sup>. Las similitudes entre estas dos películas son muchas y muy llamativas en algunos aspectos. El protagonista de *El sur* es un Agustín dueño triste de un universo inaccesible y silencioso, en el que encontramos claros rasgos de la caracterización que el propio Erice hace del príncipe Salina, en clave además, explícitamente *proustiana*: “A partir de la privación de un futuro, de este vivir del pasado, de este asumir la propia

---

<sup>1006</sup> Adorno y Eisler, op. cit., p. 172.

<sup>1007</sup> Lack, op. cit., p. 237.

<sup>1008</sup> Arocena, op. cit., p. 31.

incapacidad, surge el Lampedusa cercano a la visión proustiana de la vida: «El problema auténtico consiste en poder vivir esta vida del espíritu en sus momentos más sublimes, más semejantes a la muerte» [...] La afición del príncipe a la astronomía, dentro de esta postura vital, no supone otra cosa que la fuga a un universo silencioso, inaccesible para el resto de los que le rodean”,<sup>1009</sup> exactamente igual que los elementos de fuga a ese universo que son para Agustín su condición de zahorí, sus experimentos y el cuarto inaccesible de la buhardilla en *El sur*. Citábamos algo más arriba a Vladimir Jankélévitch sobre la capacidad de la música para superar lo insondable. Según este autor, la música, silencio audible, “busca de forma natural el *pianissimo* del recuerdo que susurra, como un amigo lejano, al oído mental del hombre. Ya se ha mostrado aquí cómo la música, lenguaje del devenir, lo era también de los recuerdos (...) El oído mental recibe no sólo la confidencia de las cosas sucedidas, sino también la profecía de las cosas por llegar o las venideras, de las cosas prometidas, deseadas y apasionadamente esperadas”.<sup>1010</sup> Pero Erice no se conforma con la articulación del sentido dramático a través de la rememoración o repetición del tema musical que encierra la felicidad perdida, “apasionadamente esperada” entre Agustín y Estrella. Ya hemos trabajado sobre su interesante abordaje de las variaciones musicales en *El espíritu de la colmena*. Aquí será muy significativo la variación del pasodoble en cuanto a la orquestación del mismo. En el momento de la dicha, en la secuencia del baile en la celebración de la primera comunión de Estrella, el pasodoble suena interpretado por un solo instrumento, un acordeón. La película opera en este caso de una manera muy curiosa y elaborada, ya que, si bien el punto de vista de la narración es fundamentalmente el de Estrella,<sup>1011</sup> al constituirse la pieza musical en símbolo de la profunda comunión existente entre padre e hija en su primera versión, y de su distanciamiento irreparable en su segunda, parece ser Agustín el destinatario, el

---

<sup>1009</sup> Latorre, op. cit., p. 85.

<sup>1010</sup> Jankélévitch, op. cit., p. 225.

<sup>1011</sup> Sobre la cuestión del punto de vista narrativo de *El sur* hay polémica, misterio y debate, en buena parte causados por las conocidas circunstancias de producción que impidieron al director completar la segunda parte que el guión tenía prevista, por lo que no está de más recordar que estamos, en el caso de este filme, siempre analizando y observando lo que su autor principal no duda en calificar como una “obra inacabada”. Sobre esta cuestión, es interesante consultar la opinión de Ángel Fernández Santos en “33 preguntas eruditas sobre *El sur*”. *Casablanca*, vol. 31/32, 1983, pp. 55-58, y las contestaciones a este por parte de Pedro Poyato Sánchez en op. cit., y Marcos Díaz Martín en op. cit., pp. 140-162.

sujeto comprendedor del significado de todo lo que ha cambiado, en la segunda ocasión que el pasodoble suena en la película. Esa segunda vez, la orquestación de la pieza viene dada de una forma absolutamente distinta a aquel acordeón que mecía a los personajes en su baile en la primera ocasión. Ahora es una abigarrada y ruidosa orquesta típica de salón de bodas y banquetes la que interpreta el tema. Una orquestación que, basada en la percusión y los metales, no solo enfría y trivializa la expresión, sino que desintegra todas las sensaciones que la sencillez, calidez, fluidez y cercanía del acordeón aportaban la primera vez. Por tanto, ambos personajes –padre e hija– han cambiado las sensaciones de pertenencia y armonía con el entorno social que experimentaron en el día de la primera comunión por una total soledad frente a la nueva celebración –la boda desde donde se escucha el pasodoble– que tiene lugar en esta segunda escena. Asistimos además a la inscripción cinematográfica del tiempo como herida, en palabras de Pedro Poyato. Y no como metáfora escenográfica, como sucediera en el texto literario, sino de manera más inmediata, más física, literalmente más sonora: en esa melodía del pasodoble.<sup>1012</sup>

Apuntábamos páginas atrás la notoriedad con la que la cámara se desplaza en el espacio en las dos secuencias de *En er mundo en El sur*. Según Pedro Poyato, en la secuencia del Gran Hotel, la configuración espacial de la puesta en escena configuraría “la inscripción visual del pasado definitivamente perdido; de su inaccesibilidad da buena cuenta esa barrera inscrita por la cristalera y que el observador ha escrutado en su movimiento ascendente a lo largo de la misma.”<sup>1013</sup> Siguiendo esta idea, la música ejercería, incluso en este sentido espacial, la labor de puente al pasado, de interconectar lo imposible, de recuperar efímeramente lo irrecuperable, que venimos señalando.

Los dos momentos de *El sur* sobre los que estamos deteniendo nuestro análisis se caracterizan fuertemente, desde el punto de vista de la implicación musical, por la naturaleza diegética de la música. Sobre la capacidad emocional que puede aportar este carácter diegético en lo musical, la interpretación viva de la obra que está jugando un papel en lo dramático, ya hemos apuntado páginas atrás la visión de autores que ven en la ejecución, y no la escritura de la música, la fuente esencial de la emoción.

---

<sup>1012</sup> Poyato, op. cit., p. 155.

<sup>1013</sup> *Ibíd.*, 156.

Hay una fragilidad conmovedora, intrínseca, en lo efímero de un momento de ejecución. Un momento irrepetible, único y fundador, un momento no representado, sino vivido, que, según Gisèle Brevet, solo la música nos puede entregar.<sup>1014</sup> Como el momento de la revelación que busca el autor. El cine como experiencia de vida.

---

<sup>1014</sup> En Mitry, J. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, op. cit., p. 362.



### 4.3. Experimentaciones y asentamientos en la búsqueda

El caso de nuestra siguiente estación de paso, *El sol del membrillo*, se muestra como especialmente significativo dentro de nuestras coordenadas de análisis. La naturaleza del proyecto, que nace como puramente documental –la filmación de un diario sobre la actividad de un pintor sin un guión previo–, sitúa al cineasta, con estas coordenadas tan específicas, en el terreno de la espera, la observación, la necesaria fe en la realidad, y también, de una manera más evidente que en los anteriores filmes, en el papel de espectador de unos acontecimientos a través de los cuales pueda suceder algún tipo de revelación. Como veremos, este experimento se le rebelará –con “b”– al director entre sus propias manos, llevándole en su viaje hacia terrenos especialmente interesantes en nuestro estudio.

La experiencia sobre la que se traba la relación ente Antonio López y Víctor Erice es el seguimiento videográfico documental que el cineasta hace del trabajo del pintor durante el verano de 1990. De aquel encuentro surgiría inmediatamente *El sol del membrillo* y, años después, de aquellos materiales brutos tomados en el verano, la pieza *Apuntes (1990-2003)*. En ese material, recogido desde una actitud puramente documentalista, de cuaderno de campo, la realidad del trabajo del pintor ya se había revelado en cierta medida ante los ojos del cineasta aportándole algunas claves de gran valor para la filmación que habría de venir, algunas de ellas musicales. Erice no lo sabía previamente, pero Antonio López canta mientras trabaja. Según Carmen Arocena, en *El sol del membrillo* esta circunstancia sirve a Erice para consagrar el tono fílmico al principio de la película. Para, a través del sonido y la voz del pintor que canta, conectar, de una forma “sagrada” según la autora, todos los planos de la película en su arranque, en el primer encuentro del artista con su modelo:<sup>1015</sup> “El arte reencuentra allí sus raíces profundas, inmemoriales, más allá del cine y de la pintura, las de una comunión”.<sup>1016</sup> Recuerda Arocena en este contexto las palabras de Gilles Deleuze con las que, dando sentido a las sensaciones que la película transmite en su larga secuencia de arranque –que consiste en la preparación cadenciosa y telúrica por parte del pintor de los elementos necesarios para poder comenzar el nuevo cuadro– nos recuerda que

---

<sup>1015</sup> Arocena, op. cit., p. 294.

<sup>1016</sup> *Ibíd.*, p. 299.

“La unidad sensible y sensual de la naturaleza con el hombre es la esencia del arte por excelencia”.<sup>1017</sup> Afloramiento de elementos esenciales a través de muy pocos elementos, desde una perspectiva muy concreta. Para empezar, es evidente en el filme, rodado documentalmente y en estricto orden cronológico durante el otoño de 1990, la existencia de dos partes muy diferenciadas. La primera parte mantiene los parámetros establecidos por principio –en una evolución sobre los métodos de la escena nodriza de *El espíritu de la colmena*–, y en ella consigue Erice atrapar un manojo de “pequeñas revelaciones” a lo largo del metraje. Desde nuestra perspectiva, destaca meridianamente entre ellas una secuencia que cumple con casi todas las definiciones e ideas sobre el momento revelador a las que el autor ha hecho referencia a lo largo de su carrera. Nos referimos a la escena en la que Antonio López y su amigo Enrique Gran cantan a dúo, tras cuatro intentos de armonizar el tono, la copla *Ramito de mejorana*. Provocado por el director de manera indirecta, en la línea en que había preparado las condiciones óptimas para las niñas en la escena del cine rural de *El espíritu de la colmena*,<sup>1018</sup> la escena se revela como epítome del tema de fondo del film, la búsqueda de una armonía –en sus acepciones fraternal y existencial en relación con la naturaleza, pero a través de la acepción musical y del propio paso del tiempo en el que todas ellas habitan y se desarrollan–, la voluntad manifestada por Antonio López de “estar junto al árbol”,<sup>1019</sup> más que de lograr llevar a cabo el reto pictórico, y en definitiva, la perfecta y emocionante metáfora sobre la vida que acaba siendo el filme. El caso es especialmente interesante desde la perspectiva de la metodología creativa, ya que se encuentra en un punto difícilísimo de sistematizar a la par que muestra de manera transparente su adecuación hacia la eficacia expresiva a través del frágil protocolo puesto en marcha por Erice. Siguiendo nuestros criterios de análisis podemos establecer que Erice, trabajando en tiempo real sobre una realidad observada, se ha logrado situar en un punto intermedio entre la pura observación documental y la puesta en escena guiñizada de la ficción –invitar a Enrique Gran, sugerir que quizá podrían cantar en algún momento- y, sobre todo, en un punto intermedio entre la construcción de la revelación que tanto se había esforzado en

---

<sup>1017</sup> En *Ibíd.*, p. 300.

<sup>1018</sup> Nos referimos a la ya comentada circunstancia de que Erice simplemente había acordado con Enrique Gran que sería interesante que cantaran alguna canción en algún momento.

<sup>1019</sup> Entrevista con Víctor Erice en Erice, Víctor *et alii.*, op. cit., p. 15.

controlar en *El sur* y la contenida actitud del que asiste a la aparición de la misma que había logrado experimentar en la secuencia fundamental de *El espíritu de la colmena*. Además, de nuevo los mecanismos activados para diseñar la puesta en escena en la búsqueda están protagonizados por una música, por una canción. Porque Víctor Erice persigue en esta película comunicar algo a través de la labor de un artista, pero no como un aporte al mundo de la pintura, sino como algo que está más allá y que quizá Antonio López pueda hacer surgir –Erica le escoge por una serie de cosas que conoce de él, de su vida y su personalidad, como el sueño recurrente con el que concluirá finalmente el filme- y no solamente por su condición de gran artista plástico. ¿Qué es lo que buscaba Erica como cineasta en la labor de López? Él mismo encuentra su respuesta mientras reproduce, a través de su cámara, los cuadros de Antonio López: “La labor del artista se presentaba como un trance donde los sentimientos de ausencia y vacío constituían los elementos clave de una representación. Observando el resultado, era posible comprobar cómo la acción del ojo y la mano del pintor habían logrado trascender los límites de esa representación para mostrarnos finalmente no un testimonio directo de la realidad, sino su pura revelación”.<sup>1020</sup> La expresión “no un testimonio real, sino su pura revelación” sintetiza al máximo la concepción final de la relación entre el cine y la realidad a la que el director habría llegado en su madurez artística.

Para enriquecer la propuesta conceptual, volvamos a la secuencia en que Antonio López y Enrique Gran cantan junto al membrillero. Ya hemos hablado en este trabajo sobre la utilización, polisémica pero combinada, ya sea metafórica, contrapuntísticamente, o por simple acumulación de elementos armónicos en la obra de Erica, así como de las teorías de Charles Keil y otros autores del valor expresivo, cultural y vivencial de la ejecución musical en directo y en comunidad. La secuencia en cuestión se puede plantear como una lucha de Enrique Gran y Antonio López contra los elementos -en principio sonoros, musicales- por lograr conquistar la armonía, en este caso en muchos de sus significados. Hay en ella una misteriosa y emocionante intensidad. La fuerte sensación de que algo verdadero está sucediendo en ese patio mientras los dos hombres fracasan, a lo largo de cuatro intentonas, en su objetivo de

---

<sup>1020</sup> *Nickel Odeon*, nº 7, verano de 1997, p. 164.

armonizar correctamente sus voces para entonar a su gusto *Ramito de mejorana*.<sup>1021</sup> Charles Keil intenta explicar el poder sugestivo de la música, su poder conmovedor, llamando la atención sobre las discrepancias generadas a partir de las pequeñas diferencias de afinación y sincronía que se producen cuando varias personas intentan hacer música en común. El autor encuentra en esos mínimos espacios una fuente principal del poder estimulador de la música: “Como si esa corriente eléctrica que fluye a través del sonido musical se hiciera más enervante a partir de esas rarezas producidas por mínimas desafinaciones e imperceptibles destiempos. Como si de una provocación se tratara”.<sup>1022</sup> Erice parece consciente de la capacidad de significación de estas características. Finalmente –al quinto intento de López y Gran-, la canción sale bien. Los dos hombres se congratulan de ello, lo explicitan incluso. La secuencia se destensa, se relaja. La vida ha pasado. El árbol, el cuadro, la condición de pintores de los dos hombres no parecen ya relevantes. La armonía lograda, la celebración de la canción, el momento sucedido y compartido es lo importante. No se trataba de lograr la armonía perfecta al cantar, sino de cantar juntos, de disfrutar de cada intento. Erice lo ha filmado, lo ha hecho posible, pero también ha asistido, una vez más, como espectador, a ese momento de epifanía.

Sin embargo, el director no se dio por satisfecho con el rodaje de esa primera parte, puramente documental, del filme: “Tenía la impresión de que algo muy íntimo entre Antonio y el árbol se le había escapado a la cámara. Es por esta laguna que el discurso irrumpe en ciertos momentos de la película con toda su fuerza... Irrumpe como recuerdo, como memoria del pasado”.<sup>1023</sup> Es entonces cuando la película da un giro radical. Aparece la noche, la puesta en escena se desnaturaliza y se encierra en localizaciones interiores, el aparato fílmico desafora y se muestra en confrontación con el aparato pictórico, y el cineasta, enarbolando de manera mucho más explícita su discurso, comienza a reflexionar manifiestamente sobre la relación entre el cine, la

---

<sup>1021</sup> Es interesante apuntar que quien impone su severo criterio declarando inválidos los cuatro primeros intentos es Antonio López, que es quien interrumpe cada vez el arranque de la canción hasta darse por satisfecho, y no Enrique Gran, que es quien, a requerimiento de Erice, ha propuesto cantar algo de manera aparentemente casual.

<sup>1022</sup> Keil, Charles. “Discrepancias participatorias y el poder de la música”. En Noya, J., Del Val F. y Martín Pérez Colman (Coords.), *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*. Biblioteca nueva, Madrid, 2010, p. 161.

<sup>1023</sup> Latorre, op. cit., p. 249.

pintura y la vida. En estas nuevas coordenadas, Erice recurrirá de nuevo a la música, pero desde un ángulo muy diferente al de la primera parte de la película, y con unas intenciones muy claras: revelar, de forma evidente y directa, al espectador, el sueño recurrente de Antonio López. Los recursos narrativos se tornan entonces como los más propios del cine de ficción, y el universo recreado para plasmar el viaje hacia el sueño del pintor transmuta el escenario diurno de un filme que habla desde su título del sol, en noche cerrada. Como ya sabemos, la utilización de la noche como elemento de la puesta en escena tiene relación directa en la filmografía de Erice con un uso más convencional o propio del lenguaje cinematográfico de ficción de la música extradiegética. De manera similar a sus dos anteriores largometrajes, será en esas coordenadas donde la partitura musical ejerza su papel en la búsqueda de la revelación desde una perspectiva que el propio Erice denomina como música *de* cine - nocturna, próxima a los modos de representación de la ficción, compuesta *ex profeso*, extradiegética, ambiental- frente a la música *en* el cine: diegética, narrativa, próxima al documental, preexistente, interpretada en directo.

Respecto a las funciones originales que la música puede cumplir en un caso como el de la segunda parte de *El sol del membrillo*, más allá de las funciones más convencionales, Manuel Gértrudix propone una muy interesante según la cual, la música ejercería, sobre determinados personajes, una labor de “perpetuación de la presencia humana”.<sup>1024</sup> En la secuencia del sueño, la puesta en escena de Antonio López tumbado sobre la cama, rígido, los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el torso, mientras su mujer le retrata en medio de la noche, sitúan directamente la idea de la muerte sobre el protagonista de un film que intenta denodadamente atrapar una suerte de metáfora de la vida a través de la relación entre un árbol y un pintor. A la par, desde ese giro estilístico que opera Erice en la película, esta se transforma también en un objeto de reflexión sobre el propio aparato fílmico y su capacidad para enfrentar la representación del proceso vital. La música entra en juego también desde esa perspectiva, amparando a los personajes, siguiendo de nuevo a Gértrudix, “de la esterilidad concreta del dispositivo cinematográfico”<sup>1025</sup> cuya luz parece responsable, en última instancia, de la podredumbre de los membrillos caídos a los pies del árbol en

---

<sup>1024</sup> Gértrudix, op. cit., p. 173.

<sup>1025</sup> *Ibíd.*

la noche. Sobre este giro en el proceso, el músico del film, Pascal Gaigne, nos aporta las claves sobre las intenciones creadoras del director. Afirma Gaigne que, en el momento en que el director decide tomar la iniciativa en el discurso del filme –hasta ese momento había esperado la aparición de la música y la revelación desde un lugar bien diferente–, es cuando le encarga la composición de una serie de piezas *ex profeso* que han de venir a jugar su papel en la nueva estrategia de búsqueda, que ahora se torna en un proceso más cercano a la pura construcción, de la revelación.<sup>1026</sup> Este segundo acto de la película girará sobre el explícito relato del sueño del pintor, y Erice armará sobre este una evidente reflexión sobre las relaciones entre el paso del tiempo de la vida y el cine como aparato de captura de la misma desplazando el protagonismo, hasta entonces principal, de la pintura en ese enfrentamiento. Erice le encarga a Gaigne lo que Adorno y Eisler ya consideraban como una de las principales tareas del compositor: la de tratar de comunicar al espectador la verdadera perspectiva de la escena.<sup>1027</sup> De nuevo, el director, en el terreno donde cree que mejor ha de funcionar, lleva la música a los esquemas más convencionales del cine de ficción.

*El sol del membrillo* se constituye, por tanto, desde su marcada estructura en dos actos, como un perfecto ejemplo de sistematización y diferenciación de las dos vías fundamentales que el director entiende como formas de abordar la búsqueda de la revelación, tanto desde la perspectiva de su posición espectador/realizador, como de las herramientas ficción/ documental, como, especialmente, en cuanto a la utilización de la música desde las dos perspectivas descritas.

Hemos titulado este epígrafe “Experimentaciones y asentamientos”. Tras las múltiples experimentaciones puestas en marcha en *El sol del membrillo*,<sup>1028</sup> en su – hasta la fecha- último gran intento de volver al largometraje de ficción, *La promesa de Shangai-*, quizá el experimento haya consistido, al menos en lo referente a la

---

<sup>1026</sup> Cueto, op. cit., p. 187. En este caso estaba en juego también una revelación en otro sentido, la de una experiencia privada, íntima, que pasa a ser pública a través de la construcción del film. Antonio López no estaba convencido de querer mostrar su sueño en la pantalla, y no fue hasta el montaje de la película cuando el pintor dio su aprobación a la propuesta del cineasta de revelar el sueño infantil de López. *El arte de observar*. Diálogo entre Víctor Erice y Antonio López. Fundación Canal de Isabel II, 8 de abril de 2014. Asistido en *streaming* el 8 de abril de 2014.

<sup>1027</sup> Adorno y Eisler, op. cit., p. 45.

<sup>1028</sup> *El sol del membrillo* acabó de consagrar a Erice como cineasta de culto a nivel internacional. Ver nota 158, p. 66.

construcción de la revelación y el papel de la música, precisamente en apurar lo previamente ya probado y realizado con éxito, en especial en *El sur*. En este guión, Erice deja completamente de lado las intenciones documentales, y arma un pesado entramado desde la ficción, donde, como ya hemos anticipado, el diseño narrativo, dramático y expresivo que ha de hacer surgir la revelación entre los planos del filme responde en buena manera, en lo respectivo a los protagonistas y la trama principal, al esquema estructural analizado en el caso de *El sur*. En lo que va aún más lejos este guión es en la presencia cuantitativa y el protagonismo de las músicas en todas las tramas y personajes. Efectivamente, encontramos en *La promesa de Shangai* innovaciones en los recursos musicales, caracterizados por la acentuación del papel diegético de las mismas, siempre bajo la forma de canciones, todas ellas incorporadas por Erice sobre la obra literaria original de Juan Marsé. Sobre esa estructura que repite el modelo *proustiano* de *El sur*, reconstruyendo para el protagonista, Daniel, el momento epifánico de Ana en *El espíritu de la colmena* a través del cine –esta vez con *La gran ilusión*–, pero con un momento explícitamente musical en esta ocasión, nos encontraríamos ante un intento de construcción del momento de la revelación que, en el diseño previo que plantea el guión, parece claramente análoga a la propuesta en la secuencia del Gran Hotel de *El sur*. En el lugar del pasodoble *En er mundo*, encontramos, en muy similares coordenadas, el tema también popular *Te quiero, dijiste*, actuando también de forma diegética, y trastocado por el contexto y la orquestación en su aparición final en el filme para conducir, análogamente al pasodoble en *El sur*, el momento revelador.

La acumulación de dispositivos en búsqueda del momento revelador y, paralelamente, la sobrecarga de elementos musicales diseñado para la frustrada *La promesa de Shangai*, obtiene una reacción marcadamente opuesta en los modos de creación del cineasta para su siguiente proyecto. Se tratará del cortometraje de once minutos *Alumbramiento*.<sup>1029</sup>

---

<sup>1029</sup> Recordemos que estos dos proyectos son afrontados en circunstancias de producción radicalmente diferentes. *La promesa de Shangai* es un largometraje de grandes dimensiones que constituye un intento por parte de Erice de conquistar un público amplio a través de la colaboración con el productor más comercial del panorama nacional en ese momento (Andrés Vicente Gómez), mientras que *Alumbramiento* se constituye en un producto comercialmente

En ciertos manuales de guión cinematográfico se hace referencia a una dicotomía de dudosa aplicación técnica, pero que puede presentar una interesante perspectiva didáctica de cara al análisis del planteamiento dramático del guionista: la relación entre los conceptos de narratividad y argumento.<sup>1030</sup> Esta relación es llamativa en el caso de *Alumbramiento*, donde la notable economía de medios narrativos parece correr el peligro de ser desbordada por la gravedad del calado argumental que va extendiéndose paralelamente a la mancha de sangre sobre la sábana que cubre al recién nacido de la ficción. Entonces, algo sucede. La canción, y con ella el reequilibrio en la historia, en la relación mencionada y en el alambre tendido entre la vida y la muerte por la que transcurre el argumento puesto en escena. Este filme constituye una obra de pura construcción del momento revelador, en el que el cineasta va a querer decir una misma cosa por diferentes y simultáneas vías de expresión. Para empezar, una clave de puesta en escena donde comienza a cruzar modos del documental y de la ficción: *Alumbramiento* es una película eminentemente de ficción, pero en ella ninguno de sus intérpretes es actor o actriz profesional. Se trata de una obra de una relevancia sustantiva, fundamentalmente porque el cineasta aborda con ella una reflexión sobre su propio origen vital en la búsqueda de una verdad primera, la del pequeño paso que separa la vida y la muerte, y a la vez, el que liga fatalmente al individuo con el mundo que le recibe. Angel Quintana describía este filme como “un singular ejercicio de toma de conciencia de un yo histórico opuesto a las construcciones discursivas de la amnesia”, señalando sobre el fondo del mismo que “la esencia de la genealogía consiste en [...] desvelar, de este modo, la identidad primera considerada como lugar de verdad”.<sup>1031</sup> Ese momento, encarnado en la lejana y a la vez presente interpretación de la canción popular de cuna *Agora non*, con la postulación de su texto,<sup>1032</sup> configura, desde la conciencia absoluta del poder revelador de la música, un hito en el proceso de búsqueda y construcción de los momentos reveladores en su cine por parte del cineasta. El propio Erice afirma haber

---

residual, un cortometraje parte de una película colectiva destinada a los circuitos minoritarios, producido por el propio cineasta.

<sup>1030</sup> *Narratividad* entendida como la cantidad o abundancia de recursos narrativos puestos en juego por el film; *argumento* entendido como la profundidad o densidad dramática del tema tratado.

<sup>1031</sup> *La Vanguardia*, nº 74. 19 de noviembre de 2003.

<sup>1032</sup> Ver nota 908, p. 352.



sentido durante el rodaje que en ese momento de la narración se estaba produciendo un auténtico momento epifánico, y por eso se le ocurrió sugerir *in situ* a la mujer que interpreta a la comadrona, que besara los pies del bebé cuya vida acababa de salvar, “como un gesto de transmisión del conocimiento”.<sup>1033</sup> La labor del cineasta que construye su universo de representación y captura de la vida incluye la necesidad de generar las claves para que su propio lenguaje sea capaz de la elocuencia.

Sin embargo, quizá el momento álgido de la vocación experimental en la búsqueda de la revelación por parte de Víctor Erice llegue algunos años después, con el que es hasta la fecha su último trabajo estrenado: *Cristales rotos*. El filme, rodado en 2012 en la ciudad portuguesa de Guimarães, va más allá de la sola experimentación donde se hibridan las técnicas de la ficción y el documental, hasta el punto de resultar imposible clasificar la película en estos términos binómicos. En su propio subtítulo, el filme renuncia a su condición de película para atribuirse el de “Pruebas para una película en Portugal”. Ya hemos descrito los procesos seguidos por Erice en esta realización. Una vez más, la experiencia personal genera la caracterización del trabajo fílmico en la dirección de la búsqueda. Cuando Erice se encontraba en su proceso de documentación en la ciudad portuguesa, y aún no había concebido sobre qué porción de la realidad ni con qué tipo de personajes iba a afrontar el encargo de realizar un filme sobre la memoria colectiva en la ciudad de Guimarães, asistió a la siguiente escena: una mañana cualquiera de un día laborable, el director tomaba un café en un local de la ciudad. En la calle –Erice aún no había reparado en ello- deambulaban una buena cantidad de hombres sin empleo ni ocupación diaria. Entonces empezó a llover, y todos esos hombres se refugian de la inclemencia meteorológica en el café donde está el director. Se sientan repartidos por las mesas del local. Unos contemplan la lluvia a través de los cristales, otros no. Y lo que llama la atención de Erice es que ni los hombres piden consumición alguna en la barra del local, ni los camareros les conminan a ello. Es una realidad entendida, compartida. Esos hombres no pueden pagar por consumir en el café. No tienen ningún dinero. Los camareros lo saben. Están allí esperando que pase la lluvia.<sup>1034</sup> Entonces Erice tiene su revelación personal, que no trataremos de equiparar a las sentidas en su juventud ante los visionados

---

<sup>1033</sup> *Conversación entre Víctor Erice y Manuel Asín*, cit.

<sup>1034</sup> Narrado por Víctor Erice en conferencia *Master Documental y Nuevos Formatos* URJC, cit.

fundacionales de su vocación y su visión del cine y la vida, ya que lo que Erice descubre en esta ocasión es algo muy concreto, podríamos decir que incluso “técnico”, en el sentido profesional de proporcionarle la premisa para su guión. Ante lo observado, decide hacer una película sobre un pasado obrero, industrial, que ha desaparecido en esa ciudad y en el que debe haber, como un comportamiento común en el café esa mañana, una memoria común. Ahí arranca *Cristales rotos*. Y termina con una música. El ya comentado fado en versión instrumental para acordeón *Trova do vento que passa*. Termina, por supuesto, con la revelación de una verdad fílmica, la comunión entre la memoria de los antiguos obreros vivos y la de los ya desaparecidos de la fábrica de tejidos del Río Vizela. Es un final, como ya hemos analizado, en clave por un lado emocional, y por otro lado intelectual y política, a través de la elección de la canción-himno con su emblemática letra elidida para dotar a la película del compromiso de lectura que el director quiere establecer con el público. Todo ello gravita sobre la decisión de hacer confluír todas las historias narradas por los protagonistas del filme en la pieza musical final. Una revelación “de encargo” la construida por el director en esta ocasión, en clave experimental, y sin embargo coherente con su trayectoria de búsqueda de un tipo de cine en relación con la realidad, y del papel que la música ha adquirido ya a estas alturas en la filmografía y los modos de hacer del director.

En este filme, la revelación es construida completamente por el director, pero surge también de una pequeña revelación –la experimentada en el café de Guimarães la mañana de lluvia- experimentada por él mismo en cuanto a su visión creadora de una película, recordemos, de encargo. Las herramientas de la ficción y el documental aportan, desde sus capacidades y en máxima mezcla a una película que transgrede, más que nunca en la filmografía del cineasta, los límites del cine documental y el de ficción. El papel de la música, como ha sido ampliamente descrito, es capital y determinante en la búsqueda y construcción de la revelación del filme.

#### 4.4. Revelaciones de ida y vuelta

*Porque entonces aún no sabía yo 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.*

Voz en *off* del personaje de Daniel, final del guión de *La promesa de Shangai*

Hay muchos elementos en la trayectoria profesional de Víctor Erice que pueden representar y constituirse como reflejos, rimas, similitudes, anticipaciones, y caminos que se vuelven a andar o se desandan en sentido contrario. Procesos análogos o similares, sucesos que se pueden leer en claves metafóricas con resonancias y ecos, imágenes e ideas premonitorias, incluso crueles, dentro de ese mismo universo de una carrera de más de cincuenta años dedicados al cine. Máxime cuando, como hemos definido en este trabajo, nos enfrentamos a un autor marcado por una serie de experiencias, de convicciones, ideas y obsesiones que se ha empeñado en revestir, a veces pagando altos precios, de una coherencia constante a lo largo de su carrera.

Si centramos este enfoque en la idea de la revelación que venimos aquí desarrollando, resulta fácilmente accesible encontrar estos “caminos” de ida y vuelta a lo largo de toda esta trayectoria. Algunos de los momentos de revelación que hemos ido estudiando tienen sus evidentes correlatos en otros puntos de la obra o la vida del director. En este sentido, la cuestión llega a su más evidente y clarificadora expresión con *La Morte Rouge*, la película en la que Víctor Erice, a través de un soliloquio narrado por él mismo, a la vez que rememora su original experiencia epifánica, la que inaugura su profundo vínculo personal con el cine, desvela nos solo la significación en clave autobiográfica de *El espíritu de la colmena*, sino también una serie de determinadas claves de la poética del filme y las decisiones creativas fundamentales de la película de 1973. *La Morte Rouge* es la obra en la que Víctor Erice asume explícitamente la

autorreferencialidad biográfica inherente en toda su obra, llegando en este caso no solo a utilizar en la narración en *off* realizada por él mismo la primera persona del singular, sino incluso a incluir en imagen su propia fotografía a la edad de cinco años, el tiempo en que tuvo lugar la reveladora experiencia que la pieza narra. Esa experiencia es la que reprodujo en su primer largometraje, proyectada sobre el personaje de la niña Ana, quien frente al visionado del film *Frankenstein*, reproduce en la ficción la revelación ocurrida en su vida real unos veintiocho años atrás. Entre una niña –Ana– cuestionándose por primera vez la vida y la muerte frente a una pantalla de cine y otro niño –Víctor–, media la vida y la obra de Víctor Erice. En palabras del propio director, con *La Morte Rouge* estamos asistiendo a “la trastienda de *El espíritu de la colmena*”.<sup>1035</sup> Esta circunstancia explica en gran medida muchas de las elecciones fundamentales tomadas por el directo en distintos momentos de muchas de sus obras. Los motivos por los que *El espíritu de la colmena*, *El sur*, *Alumbramiento*, las dos primeras *Correspondencias* con Kiarostami, y por supuesto *La Morte Rouge* son películas protagonizadas por niños se leen con otra claridad y otra intensidad tras asistir a *La Morte Rouge*. La experiencia iniciática, la revelación del conocimiento, ha de responder a ciertas coordenadas, ciertas necesidades comunes que la niñez, desde el punto de vista técnico de la narrativa, como ya hemos señalado capítulos atrás, cumple a la perfección. El niño que descubre el mundo es el protagonista perfecto para asistir a la revelación de la realidad, ya sea en primera persona –Ana en *El espíritu de la colmena*- o como elemento simbólico y/o significativo en la obra –el recién nacido en *Alumbramiento*-; narrado en tiempo presente –*El espíritu de la colmena*- o pretérito –*El sur*-; en clave de ficción –*Alumbramiento*, por ejemplo- o documental –*Correspondencias*-. Como ya hemos argumentado pormenorizadamente, en todas ellas la música construye la epifanía fílmica en primer plano y de manera notable.

A partir de este nivel, las vías de comunicación entre las obras en cuanto a los momentos de revelación y su construcción son múltiples, y se enriquecen entre ellas según se profundiza en su análisis. Para José Luis Castrillón, por ejemplo, la secuencia de inicio de *El sur* es concebida como un “alumbramiento” del conocimiento. El alumbramiento de *Alumbramiento* por su parte, valga la redundancia, constituiría un

---

<sup>1035</sup> *Conversación entre Víctor Erice y Manuel Asín*, cit.

despertar a la esencia, a la verdad de lo que somos, a nuestra genealogía.<sup>1036</sup> El primero constituye una revelación total para el personaje de Estrella –quien entiende, al encontrar el péndulo de su padre, que este hallazgo significa una despedida-, pero no aún de ese modo para el espectador. En el caso de *Alumbramiento*, la configuración es justo la opuesta. El espectador entiende, simbólica y explícitamente –el periódico informa de la ofensiva nazi en junio de 1940- la realidad que la película desvela, mientras que los personajes en absoluto. La cuestión puede retrotraerse al periodo del joven Erice crítico cinematográfico, y así Santos Zunzunegui, que ha estudiado en profundidad las conexiones entre obra crítica y fílmica del autor,<sup>1037</sup> habla de “encuentros decisivos” en la trayectoria crítica de Erice, en los que pueden rastrearse retrospectivamente toda una serie de elementos que reaparecerán *a posteriori*, debidamente reescritos y bajo nuevas apariencias a lo largo y ancho de su obra fílmica resultando revalorizados en su lectura comparativa tanto los aspectos críticos de juventud como los fílmicos de madurez.

En el estricto terreno de lo musical, Linda Ehrlich y Celia Martínez creen apreciar, precisamente en el plano sonoro y musical, una suerte de reflejo en cuanto a su construcción entre *La Morte Rouge* y *El espíritu de la colmena*, pero llamativamente trocadas sus correspondencias en el orden temporal en cuanto a la experiencia original y la recreada. En concreto, encuentran las autoras en la más reciente de ellas “una vuelta sutil al estilo de montaje de sonidos/canciones que Erice y Luis de Pablo usaron para cerrar *El espíritu de la colmena*”.<sup>1038</sup>

Ya hemos analizado los papeles equivalentes que juegan las canciones entre *El sur* y *La promesa de Shangai*, en el plano de lo estrictamente diseñado *ad hoc* por el director. Pero también la música encuentra reflejos en el terreno más documental. En las micropiezas que constituyen las cartas audiovisuales destinadas a Abbas Kiarostami, en la *Carta 1*, sucede el citado momento cautivador en el que la irrupción de la lluvia hace recordar la experiencia de Erice y López en el mismo patio años atrás. Lo magnífico del caso es la absoluta ausencia de intención o conciencia por parte del director de que la música fuera a aflorar en la escena. Hablaba José Luis Guerin de

---

<sup>1036</sup> Castrillón y Martín, op. cit., p. 304.

<sup>1037</sup> Zunzunegui, Santos. “Escribir el cine: La pasión cinefílica en la obra de Víctor Erice”. *L’Atalante*, nº 18, pp. 52-59.

<sup>1038</sup> Ehrlich y Martínez, op. cit., p. 9.

*El sol del membrillo* como ejemplo paradigmático de la fe que el cine ha de tener en que la realidad se revele.<sup>1039</sup> De cómo el manejo del tiempo por parte del cineasta incluye no descartar nada de lo que puede suceder inesperadamente durante el rodaje. Erice vuelve al patio de aquella película a poner su cámara donde ha pasado la vida, un trozo de ella –más de la que han vivido los nietos de López– y donde, sin embargo, como dando la razón al último plano de *El sol del membrillo*, ha vuelto a nacer un hermoso, radiante, membrillero.

Concluimos el epígrafe anterior poniendo en valor la capacidad del director para aplicar su modo de inspirarse, trabajar y relacionar el cine con la vida real a través del encargo de la ciudad de Guimarães para su película colectiva en la que participa *Cristales rotos*. Es un encargo muy similar al que se impone Erice a sí mismo para lograr cerrar *El sol del membrillo* en busca del tiempo y la memoria perdida, la niñez de Antonio López, y que encuentra contenida en el sueño del pintor tras el que se lanza en la zona final del filme. Según Carmen Arocena, *El sol del membrillo* puede entenderse como un intento de recuperación del tiempo perdido (triunfar sobre la muerte).<sup>1040</sup> También Santos Zunzunegui apunta que podríamos incluir el filme sobre el pintor de Tomelloso junto con las demás obras de Erice que tratan sobre la infancia, encarnada en este caso en la de Antonio López.<sup>1041</sup> En palabras de José Saborit, la película va tras “la búsqueda del tiempo perdido (un patio en Tomelloso). Retorno a la inocencia, pues el olvido, es también una forma de memoria”.<sup>1042</sup> Reflexión esta que, junto a la de Carmen Arocena, nos remite de nuevo al universo de Marcel Proust, y ello, siguiendo nuestra propia argumentación anterior, nos lleva a *El sur*, y este a su vez a *La promesa de Shangai*, etc.

Hay más ejemplos de estas correspondencias. *La promesa de Shangai* está basada en una novela de Juan Marsé cuyo título original es *El embrujo de Shangai*. Es el mismo título que tenía la película de Josef Von Sternberg (1941) que Erice y un amigo habían logrado ver sorteando todo tipo de “peligros” según lo narrado por el director en el citado artículo titulado *Al cine, in memoriam*.<sup>1043</sup>

---

<sup>1039</sup> José Luis Guerín, conferencia *Los límites de la realidad*, cit.

<sup>1040</sup> Arocena, op. cit., p. 320.

<sup>1041</sup> Zunzunegui, *Escribir el cine: La pasión cinefílica en la obra de Víctor Erice*, op. cit., p. 55.

<sup>1042</sup> Saborit, op. cit., p. 134.

<sup>1043</sup> Erice, *Al cine, in memoriam*, op. cit.

La canción popular francesa *Il était un petit navire* aparece arreglada por Luis de Pablo sonando en *El espíritu de la colmena*, pero también, con un protagonismo mucho más marcado, en el guión de *La promesa de Shangai*. La canción evoluciona en su capacidad reveladora para Erice de manera paralela al propio desarrollo de las estrategias del director para pasar de las revelaciones sucedidas a las construidas. La misma pieza popular que en la película de 1973 comenta sutilmente la partida de Fernando, en el guión publicado en 2001 protagoniza el encuentro del protagonista, en su desengaño final, con el cine que ha de consolarlo –la película de Jean Renoir *La gran ilusión-*, clímax para el cual el cineasta recurre a una escena puramente musical a través de esta canción.

En el cortometraje *Páginas de un diario perdido* de 1961 encontramos elementos cuyas intenciones expresivas cristalizarán al aparecer, reconducidos, en *El espíritu de la colmena*. En su trabajo académico Erice ya incluye, a pesar de ser una práctica sin banda de sonido película, una mujer tocando el piano, idea que en la película de 1973 cobrará un peso sustancial respecto al personaje de Teresa y a la situación social y política de la familia protagonista. Esta operación se sustanciará sobre la elección de la pieza que, ahora sí, suena en la banda de sonido, el *Zorongo gitano* ya comentado. También en ese cortometraje se anticipa la escena del pitalabios de sangre que Isabel retomará en *El espíritu de la colmena*, y también las jóvenes protagonistas, sin un gran desarrollo dramático de la acción, ojean un álbum de fotos. En *El espíritu de la colmena* Ana repetirá esta acción, pero mientras lo hace escuchamos la canción popularizada por Federico García Lorca en el piano desafinado. Las ideas apuntadas en la escuela de cine van encontrando por tanto sus formas de narrar desde la estrategia del director. Como ya sabemos, la propia idea del piano desafinado reincide en *El sur*, al leer Agustín la carta de Irene Ríos, con explícitas intenciones contrapuntísticas por parte del director. En *La Morte Rouge*, cuando el piano simboliza la amenaza del joven protagonista, el piano, esta vez con una función totalmente diferente, sonará perfectamente afinado.

Como señalábamos al comienzo de este epígrafe, *La Morte Rouge* es un caso muy especial en nuestro periplo a través de las experiencias y construcciones reveladoras, ya que es una película que se fundamenta en la idea de recordar y “explicar” la revelación fundacional que el niño Erice experimentó en su primera

experiencia como espectador de cine. Este filme, en principio, no responde por tanto a una estrategia en busca de la revelación, sino que precisamente parte de ella y deshace el camino en ese sentido. Es significativo por tanto que Erice combine elementos tan propios del documental como las fotografías de los lugares y protagonistas reales –incluido él mismo–, las imágenes de archivo de *La garra escarlata*, o su propia voz en *off* narrando la experiencia iniciática, con una reconstrucción totalmente expresionista y musical de las consecuencias de aquella experiencia en el niño protagonista. El director presenta el filme como un soliloquio, mezclando ficción y documental, hablando de una revelación sucedida y, en principio, renunciando a hacer brotar otro tipo de revelación entre los planos de *La Morte Rouge*. Sin embargo, sí hay un diseño narrativo que, combinando la narración en primera y tercera persona, en tiempo pasado y presente, desemboca en una revelación hacia el espectador en el final del film, quizá de un carácter más literario o denotativamente poético por parte del director, y que es su adscripción de ciudadano de un país “que no figura en los mapas llamado *cine*”. La música de de Arvo Pärt concluye el relato como lo arrancó, encadenando con el sonido y la imagen del mar dando forma al círculo con el que Erice ha querido narrar su propia historia: “Se diría que el mar es lo único que permanece”. El papel asignado a la pieza musical se presenta muy acorde con el tipo de estrategia “no reveladora” que ha dispuesto aquí Erice, donde ha buscado formas estética y poéticamente acordes con el tono, a la vez expresionista y documental, que pretende dar a su soliloquio a modo de confesión. El viaje se anuda en este momento sobre sí mismo, y nos muestra la otra cara de la interminable búsqueda del cineasta, explicándola, compartiéndola, quizá superándola.

El tema de la circularidad, más allá de los dispositivos puramente narrativos, está muy intrincado en la obra y las experiencias de Víctor Erice. Por ejemplo, José Saborit habla, al hilo de *El sol del membrillo*, de una circularidad metafórica, que acogería la concepción y narración conjuntamente,<sup>1044</sup> ya que establece un recorrido que pasa por el sueño que Antonio López, de manera privada le cuenta a Víctor Erice, y que este convierte, primero en detonante para llevar a cabo el filme, y más a delante a constituirse en secuencia propiamente dicha del mismo, totalmente construida por el

---

<sup>1044</sup> Saborit, op. cit., p. 26.



cineasta. Acto seguido, tras la putrefacción de los membrillos y la mortuoria puesta en escena de la citada secuencia del sueño, el filme concluye con el nacimiento de nuevos frutos en un nuevo membrillero la primavera siguiente. El círculo sigue girando, y como ya sabemos, por un lado, Abbas Kiarostami hará viajar en una de sus vídeo cartas dirigidas a Erice un membrillo desde Irán hasta Madrid, y por otro, la nieta del pintor cantará junto a un nuevo árbol membrillero quince años después de que su abuelo y Enrique Gran lo hicieran. La niña canta por iniciativa propia y porque, inesperadamente, comienza a llover durante el rodaje, pero el hecho de que Víctor Erice previamente haya propuesto que los nietos del pintor dibujen un membrillero en ese patio realmente sitúa claramente la idea de la circularidad y lo especular tanto sobre lo narrativo como sobre lo conceptual.

Otros autores encuentran, más que circularidad, atisbos de continuidad lineal entre las obras. Jorge Latorre, por ejemplo, cree encontrar una continuidad entre el final de *El espíritu de la colmena* y el arranque de *El sur*.<sup>1045</sup> Es claro que el mito de los orígenes, la iniciación a la vida y la relación con la muerte son temáticas constantes en la obra del director, y ello permite, en coherencia con los dispositivos narrativos y las ideas poéticas o conceptuales puestas en escena, tender puentes entre las obras que vienen a reforzar la elocuencia de las mismas leídas como un todo expresivo de un artista en búsqueda.

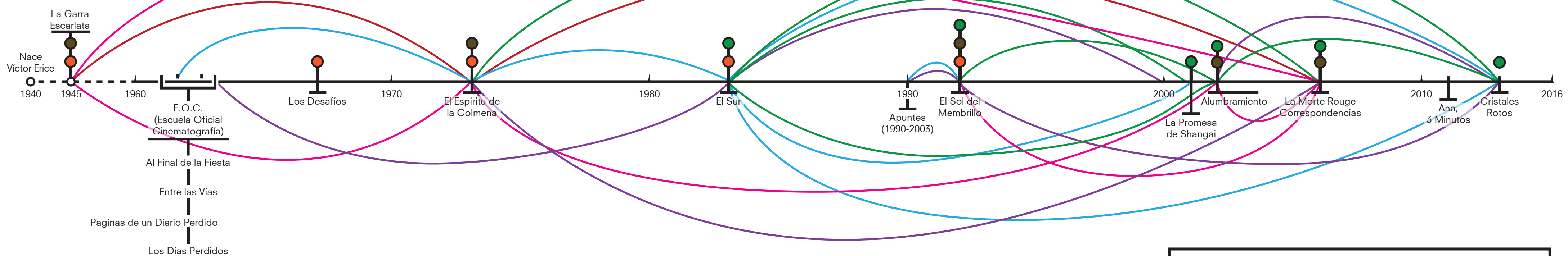
---

<sup>1045</sup> Latorre, op. cit., p. 179.

#### **4.5. Mapa de conexiones entre los momentos clave de la búsqueda**



# Mapa de conexiones entre los momentos clave de la búsqueda



	Puntos de Inflexión		Momentos de revelación personal
	Elementos temáticos / musicales		La revelación a través de la música
	La revelación sucedida		Componente autobiográfico
	Elementos formales musicales		

#### 4. CONCLUSIONES

Llegamos a este apartado final de nuestro trabajo con la sensación y la certeza de haber enmarcado muy claramente nuestro objeto de estudio dentro de las coordenadas necesarias para poner en contraste, y poder hacer aflorar, el valor de la música en toda la obra de Víctor Erice, así como el papel que esta ha jugado en cada una de las fases en las que el cineasta ha ido creando y recreando sus métodos de trabajo. El grado de conocimiento adquirido sobre el pensamiento del cineasta alrededor de su profesión ha resultado constituirse, finalmente, en un caudal de material intelectual que, a la hora de su aplicación práctica y teórica sobre los casos, las obras y los procesos, ha resultado estar dotado de un alto grado de coherencia, y cuya reelaboración en clave de nuestra aproximación se ha manifestado, felizmente, llena de elocuencia y de sentido. Transcribir, desde la óptica del investigador, el complejo entramado de una biografía profesional donde se entrecruzan filias, conflictos, la propia biografía personal del cineasta, en una búsqueda artística llena de frustraciones, idas y venidas, periodos de oscuridad, azares, renunciaciones, triunfos y, por supuesto, momentos de epifanía, todo ello en un marco de una complejidad tecnológica y lingüística como el del cine, y a lo largo de más de sesenta años, ha supuesto un viaje fascinante y lleno de momentos de satisfacción. Al poner negro sobre blanco, yendo notablemente más allá del pensamiento del director, de una manera prácticamente inédita, cuál es el verdadero papel de la música en la obra y la praxis de este cineasta, creemos haber contribuido en algún grado a acercar, desde la óptica académica, pero también desde el terreno de la praxis fílmica, la labor de un cineasta tan imprescindible como necesario en los estudios cinematográficos de España y del mundo, a través de lo que él mismo calificaba en alguna ocasión como “esa cosa que...” y se quedaba sin palabras para definirla: la música.

## **1. Conclusiones frente a los objetivos propuestos. Verificación de hipótesis**

Hacia el final del capítulo “I. Música y Cine” de este trabajo, establecíamos la hipótesis principal cuya verificación habría de marcar el objeto fundamental de esta investigación. Esta hipótesis de trabajo quedaba establecida en los siguientes términos:

Víctor Erice ha buscado, a lo largo de toda su trayectoria profesional, de manera prospectiva y retrospectiva, la revelación de la verdad de la realidad a través del cine. En esa búsqueda, fuertemente marcada por un referente autobiográfico de la experiencia reveladora del cine, Erice ha experimentado, de manera parcialmente inconsciente, múltiples usos y formas de la expresión musical en el cine resultando de este proceso, y en contra de lo hasta ahora reflejado por los estudios, la cristalización del elemento musical como herramienta de importancia capital, tanto en los modos de la praxis fílmica del autor, como en el valor artístico de las obras fílmicas resultantes.

Las conclusiones principales sobre el estudio se deben entender y dividir, en consecuencia, en las dos aproximaciones que en todo momento hemos hecho correr paralelas en el estudio: por un lado, las referentes al papel de la música en el proceso metodológico, práctico, del cineasta; por otro, aquellas sobre los efectos resultantes de las multiformes intervenciones de la música en las obras del director. Otras conclusiones de gran importancia, pero que hemos considerado clasificar como secundarias, se derivarán de los aspectos que aparecen como características definitorias del objeto de estudio en la hipótesis principal.

Sin embargo, lo primero que hemos de abordar en este capítulo final es la generación, a lo largo del proceso de investigación, de un relato perfectamente entroncado en el desarrollo de la hipótesis, que ha acabado por sintetizarla y permitir su reformulación uniendo los dos términos que en ella han acabado por perfilarse como los absolutamente primordiales: la música y la búsqueda de la revelación. Este relato constituye en su integridad el epígrafe “III.4. La búsqueda de la revelación”, y puede y debe leerse en clave de síntesis conclusiva fundamental de la idea que finalmente ha acabado por constituirse como epicentral en este trabajo.

Partiendo de dicho relato, y anticipando las conclusiones propiamente enfocadas, bien desde el punto de vista de praxis, bien desde el punto de vista de la obra, estamos en condiciones de afirmar que la hipótesis principal de este estudio ha sido positiva y ampliamente verificada, contrastada, y descrita como argumento verificable y válido para la fundamentación de esta y de futuras investigaciones.

Como se relata en el mencionado epígrafe “III.4. La búsqueda de la revelación”, la existencia de esta búsqueda en el corazón de la vocación cinematográfica de Víctor Erice, no solo es notoria, explícita y continuada en el tiempo, sino que se constituye en el criterio fundamental con el que poder observar el funcionamiento de los métodos de trabajo del cineasta. Métodos que, a lo largo de los años, han evolucionado notablemente experimentando un muy alto grado de innovación y de desarrollo, pero siempre operando en la dirección de ese horizonte de descubrimiento de la realidad, del conocimiento, que mueve la carrera del director.

En esa evolución, la trayectoria vital del cineasta ejerce un papel fundamental para comprender, no solo el significado de sus películas, sino las derivas en sus experimentaciones expresivas. Marcadamente influenciado por su condición de espectador de otros autores cinematográficos, y en constante actitud dialéctica -y problemática- con sus condicionantes profesionales, Víctor Erice experimenta en esa evolución metodológica un periplo fuertemente marcado por la música, tanto en la praxis que desarrolla como en los resultados de sus obras, y que podemos establecer, de forma básica, trazando las siguientes directrices:

## **2. Sobre el papel de la música en el proceso creativo y la metodología en la praxis filmica**

1.- En primer lugar, hemos de destacar una muy marcada evolución en el uso cuantitativo de la música en las obras del director, que va desde la inexistencia total de aquella en sus primeros cortometrajes, hasta llegar a encontrarse en una situación de sobreexplotación, por ejemplo, en el guión de la que habría de haberse forjado como su película más cara y comercial, *La promesa de Shangai*. Tras tocar este extremo opuesto, la tendencia se relaja cuantitativamente, para quedar fijada en sus últimas obras como un elemento irrenunciable pero aplicado de una manera más selectiva y esencial.

2.- Terminando de explicar la evolución anterior, en un nivel cualitativo, la música comienza ejerciendo unas labores narrativas convencionales en los filmes del director, para progresivamente ir ganando “responsabilidad” dramática y expresiva, y acabar constituyéndose como la herramienta fundamental sobre la que, ya desde el guión, el director asienta la estrategia de búsqueda que mueve todo el sentido del filme.

3.- Dentro de esa evolución en el uso de la música, hay también una muy clara tendencia que se mueve desde la inclusión extradiegética, en la fase de postproducción, de las piezas musicales, hacia la imbricación diegética del papel de las mismas en la puesta en escena de los filmes del director, en las fases de guión y rodaje. A este respecto, una directriz jamás abandonada por el director es su querencia y su creencia profunda en la necesidad de registrar, en la fase de rodaje, todas las interpretaciones musicales en riguroso sonido directo, ya esté prevista la aparición en imagen de esa interpretación o no.

4.- Tras estudiar detalladamente la noción de musicalidad entendida como una característica notablemente presente en el cine de Erice a un nivel general, no concretamente localizable a través de piezas musicales, podemos derivar de este estudio la existencia, en el proceso creativo del director, de una relación directa entre la escritura del guión, en su vocación menos narrativa y estructurada según los



modelos convencionales -como es notable en prácticamente todas las películas del director- y un estilo demontaje musical (en palabras del propio Erice), en el que las nociones de melodía, como hilo conductor de la narración, y de ritmo, como parámetro estético esencial de la misma, afloran de manera evidente en el proceso de creación fílmica.

5.- En una línea relacionada con las anteriores, observamos cómo el director evoluciona desde una utilización de la música en su cine en la línea de lo que las teorías clásicas entienden como funcionalista, hacia un uso que esas mismas teorías han dado en calificar como esencialista.

6.- También encontramos una evolución que va desde la utilización de músicas clásicas de repertorio, junto a músicas, ya sean de corte más contemporáneo o impresionista, pero compuestas originalmente para los filmes, hacia la clara preferencia por la utilización de músicas preexistentes, sobre las que el director puede encargar arreglos o reelaboraciones, pero siempre en clave de músicas populares y tradicionales.

En esta tendencia, de una manera en cierto modo similar a las experiencias de Sergio Leone en sus colaboraciones con Ennio Morricone, Erice ha desarrollado en determinados momentos un estilo que toma elementos de la música popular con elementos de la música experimental. En el caso de Erice, no tanto en cuanto a la generación de un estilo atrevidamente mestizo entre estos dos ámbitos musicales, sino más bien en cuanto a tomar técnicas y usos instrumentales del campo experimental, para llevar a cabo sus propios experimentos, ya sea sobre materiales musicales más puramente populares, como, por ejemplo, en la grabación de *Agora non* en *Alumbramiento*, o desde la música más contemporánea o en clave experimental, como pueden ser los casos de la imbricación escénica de las piezas de Arvo Pärt y Federico Mompou en *La Morte Rouge*, o la utilización dramática contrapuntística de las disarmonías al piano tanto en *El espíritu de la colmena* como en *El sur*.

7.- Relacionado con lo anterior, la música en la obra de Erice también evoluciona, en clave de despojo, de búsqueda de su esencia, desde orquestaciones sinfónicas o de

conjuntos instrumentales de música contemporánea, hacia un claro minimalismo, tanto estilístico como instrumental.

8.- Asistimos también, dentro de la filosofía profesional del director, a una evolución en su pensamiento respecto al papel de la música en el cine, que parte de un notorio rechazo a su utilización, teórico en cuanto a su valoración, y práctico en cuanto a su utilización siguiendo los modelos industriales convencionales en general, para acabar, amparándose en la necesaria -para el director- distinción entre música *de* cine y música *en el* cine, liberando su propia obra de prejuicios frente a las múltiples posibilidades de utilización de la música.

Marcado en sus comienzos profesionales por el constante debate y conflicto entre realismo y realidad en la representación fílmica, Erice acabará por comprender la música como un instrumento, no solo válido, sino especialmente poderoso, para manifestar la realidad.

9.- Consideramos acertada la aseveración deducida de que determinados recursos estilísticos que han caracterizado muy marcadamente el estilo del director responden, en su aplicación a un criterio fundamentalmente musical. El caso más evidente es quizá el del fundido encadenado en la banda de imagen, que es utilizado como puntuación y figura de repetición dentro del discurso melódico -narrativo- musical del filme.

10.- Otro aspecto musical concreto, imbricado en la praxis del director, que se revela con una elocuencia manifiesta en sus intenciones creativas, es la deliberada supresión de las letras de las canciones en su arreglo o versión elegida para aparecer en las películas del director. Este mecanismo de puesta en escena tan aparentemente sutil, se revela en las experimentaciones musicales de Erice como un dispositivo perfecto para hacer efectiva la disposición de ese puente de entendimiento y de conocimiento con el prójimo -el término es el preferido por Erice- que el director busca poder llegar a tender, de manera obsesiva, durante toda su filmografía. La, si bien inconsciente, inevitable reconstrucción de los textos líricos en la mente del espectador, arrastrado por el fluir de las melodías presentes en los filmes, sitúan a cineasta y espectador, y a

los diferentes espectadores entre sí, en una comunión total durante esa experiencia, a través de la cual, aquel conocimiento de lo que somos o donde habitamos habrá tenido lugar en ese lugar indeterminado de la experiencia emocional y cognoscitiva común que el director define, al final de *La Morte Rouge*, como “un país llamado cine”.

11.- También hemos observado, en la praxis del director, un cierto grado de experimentación en cuanto a posibles trasvases entre el cine y diferentes lenguajes artísticos. De manera muy consciente, como se ha descrito, el cineasta ha llevado a cabo experimentaciones explícitamente dirigidas a poner en contraste las capacidades expresivas del cine frente a las de la pintura, por ejemplo. El ejemplo técnicamente más obvio a este respecto son sus ejercicios registrados en *Apuntes (1990-2003)*.

Sin embargo, de una manera más inconsciente, cuando, como guionista, Erice se ha tenido que enfrentar al trasvase lingüístico más habitual y reconocible propio de su profesión, es decir, la adaptación de un texto literario al lenguaje cinematográfico, lo que ha hecho, en todas las oportunidades, ha sido llenar la obra cinematográfica surgida de la novela de todo tipo de piezas y momentos musicales (los momentos clave en *El sur*, toda la novela de Marsé hacia su versión en *La promesa de Shangai*, cambiando incluso el título del comentado relato de Nathaniel Hawthorn hasta acabar llamándolo *La música*). Este ejercicio de recreación es absolutamente significativo sobre cómo -probablemente con un cierto grado de inconsciencia- el director encuentra en la música su mejor herramienta para crear cine donde hasta entonces no lo había.

### 3. Sobre el papel de la música en la valoración artística de las obras fílmicas de Víctor Erice

A pesar de la insistencia en ello mostrada por toda la bibliografía al respecto, a la luz del presente estudio se nos hace imposible entender el análisis y la valoración de la obra fílmica de Víctor Erice sin poner en valor el papel capital que la música lleva a cabo en sus películas. La importancia adquirida por los elementos musicales en cada una de ellas afecta para lo bueno y para lo malo, y el peso de su aportación en el resultado final de cada obra tiene una consonancia directa con la ordenación, entendimiento y valoración global y particular de toda la filmografía del cineasta. Así, de la misma manera que a lo largo de los años va enfrentando las consecuencias de la falta de control creativo en sus trabajos, sufriendolas hasta los célebres casos de *El sur* y *La promesa de Shangai*, su falta de control, o de capacidad para sentirse dueño de operar sobre ello, sobre el elemento musical, transita de manera paralela a este fenómeno. Con su primer trabajo en condiciones de producción completas, el cortometraje *Los días perdidos*, el cineasta tendrá un primer y convencional contacto con la experiencia musical en el cine. Si *Los desafíos* es una obra donde, víctima de las imposiciones, las limitaciones y pies forzados, así como de su falta de experiencia, el director acaba de firmar una obra cuyo valor final será el de reválida y escuela de “lo que no hay que hacer”, exactamente igual será y trascenderá la relación con la música tras esta experiencia. Si en *El espíritu de la colmena* el control ya es delegado pero diseñado conceptualmente y con peticiones concretas por Erice, el resultado será totalmente satisfactorio, pero con ciertas reticencias que el director cambiaría con el paso del tiempo. En *El sur*, el componente musical sufre, con el resto de la película, la amputación de su segunda parte, con lo que el diseño de todo el film y de la música cambia, y debe ser replanteado. Ahí, en ese filme, se sitúa, bajo nuestro prisma de observación, el epicentro sobre el que bascula, en esta evolución multiforme que venimos apuntando, la relación de Víctor Erice con la música en su cine. *El sur* permite a Erice definitivamente otorgarles a las músicas, a un pasodoble en concreto, toda la responsabilidad para hacer cristalizar su búsqueda, para guiarnos a él y a todos los espectadores hacia la revelación de una verdad que arde en el interior de los personajes. A partir de este momento, asistimos a la paradoja de que el cine de Erice

sigue dejando en el espectador, en el crítico, y también en el estudioso, la sensación de ser un cine poco o nada musical. Pero a partir de aquí, los momentos que todo el mundo recuerda de *El sur* son en los que suena el pasodoble *En el mundo*; en *El sol del membrillo*, la copla *Ramito de mejorana* entonada por Antonio López y Enrique Gran junto al membrillero; de *Alumbramiento*, la nana *Agora non* que inunda el pueblo norteño y parece rescatar, milagrosamente, al recién nacido de la muerte; en *La Morte Rouge*, la terrorífica visión, en las pesadillas del niño Erice, de la sombra imposible de una garra escarlata que se transforma en rima cinematográfica en la mano de un pianista que percute al piano los acordes de la *Música callada* de Federico Mompou; en *Cristales rotos*, las miradas desde una fotografía de otro tiempo de esos obreros a los que las notas de un acordeón, que interpreta frente a ellos *Trova do vento que passa*, parece insuflar vida y hacernos conectar definitivamente a través de esa memoria casi perdida. Las películas de Erice están hondamente marcadas por sus momentos musicales, pero no parecen tener música. Nuestra teoría reduciría esta impresión general a la idea de que la imbricación fílmica que Erice ha logrado desarrollar en las músicas ha hecho desaparecer el rastro, no solo de todo uso convencional en su aplicación, sino del concepto mismo de aplicación. Esas músicas ya no son apreciadas como tales por el espectador, el crítico y el estudioso. Todos ellos ya han sido arrastrados, en la configuración escénica y narrativa del director, hacia el único lenguaje de lo puramente cinematográfico. Y ahí es donde viven esas músicas que no parecen músicas porque, más que música, ya son cine.

Esta compleja idea, conformada a lo largo de todo este estudio, enclava sus argumentos fundamentales en las siguientes ideas recogidas a lo largo de esta investigación:

1.- La obra de Erice, enclavado dentro del cine denominado de autor, ha de ser leída como un contínuum. Dentro de esa lógica que, al imbricarse con el componente autobiográfico y, sobre todo, la constatación de ser una carrera cinematográfica marcada por una recurrente búsqueda de la revelación de la realidad, del conocimiento, su filmografía puede ser entendida como una sola narración de esa búsqueda. En ese periplo, la música, su papel en las películas, define y puntúa el relato de la obra del autor, entendida en estas coordenadas. Cuando afirmamos que *El sur* se

constituye como momento epicentral para esta lectura, lo hacemos, como ya hemos descrito, en base a numerosos criterios, a saber: para empezar, la interrupción del rodaje de esta película, que tenía prevista la composición y grabación de una partitura musical original ex profeso para ser aplicada de manera extradiegética en la narración, constituye un definitivo punto de inflexión en la trayectoria profesional del director. A partir de ese momento no volverá a rodar nunca más un largometraje de ficción, ni ninguna película bajo las condiciones de producción habituales y estandarizadas en la industria en la que se formó y comenzó su carrera. Ciñéndonos a los datos estrictamente cronológicos, este filme se sitúa prácticamente en la mitad de los aproximadamente cincuenta años de carrera del director. También se sitúa en un lugar central, tanto si tomamos en cuenta sus tres largometrajes realizados, como si lo establecemos dentro del marco de los tres largometrajes de ficción -incluyendo *La promesa de Shangai*- que forman parte del objeto de estudio. El diseño narrativo y expresivo de *El sur* alrededor de la música responde asimismo al único modelo que, tras el prolijo análisis de los modos de praxis del autor, aparece como un patrón constante de retorno, ya sea a la propia estructura narrativa global alrededor de una canción popular, como respecto a los recursos y procesos de significación en ella constituidos a partir o a través de la música, especialmente en el caso de *La promesa de Shangai*. Más allá de lo puramente cronológico, también consideramos crucial este filme por cómo constituye un momento en el que todos los elementos biográficos y fílmicos estudiados alcanzan su madurez en cuanto a la búsqueda que Erice despliega en su profesión de cineasta, la de esa revelación que ya a estas alturas ha experimentado a nivel personal y profesional, y que incluso ha sido capaz de invocar, técnicamente, desde la praxis de su oficio. Esta circunstancia es capital en nuestra aproximación, ya que hemos podido comprobar cómo, a partir de este momento y este filme, el cineasta toma de manera muy clara la iniciativa para generar estrategias narrativas y de puesta en escena donde la revelación llegue a aparecer provocada por los dispositivos diseñados por el propio director con tal fin. Hasta ahora había todavía un palpable grado de expectativa, de falta de una premeditación estratégica como la que va a desplegar a partir de *El sur*. También entendemos que es aquí donde más lejos ha llegado el cineasta en cuanto a la complejidad de la construcción de la escena (los amplios y complejos movimientos de cámara puestos en marcha en las secuencias

del pasodoble son buena muestra de ello) en la búsqueda de la revelación a través de lo fílmico, y en este caso, además, con la música como elemento capital. A lo largo, tanto del epígrafe “III.2.2. El periodo Querejeta”, como, en especial, del epígrafe “III.4.2. La revelación construida”, hemos desarrollado el análisis y la deconstrucción de esta estrategia creativa y sus resultados.

Si *El sur* se revela en nuestra observación como el punto central sobre el que bascula el proceso que venimos describiendo, hay otros filmes dentro del macro texto que entendemos como la obra global del autor, que se constituyen a su vez en hitos notablemente significativos de la propuesta evolutiva que estamos describiendo. De esta manera, *El sol del membrillo*, en su arriesgado origen de película sin guión, financiación ni infraestructura de producción propiamente dicha según los cánones del sector, no solo acaba por configurarse en una película inclasificable, rompedora, que rendirá a la crítica de medio mundo, sino que constituye una ruptura definitiva, por parte del director, en cuanto a las metodologías y rutinas de producción, pero también en cuanto a las fronteras entre los cines documental y de ficción y, también a la hora de superar todos los prejuicios frente a la operación musical. En este filme conviven de manera absolutamente coherente y elocuente, lo usos más convencionales de una partitura extradiegética, funcional, original para el filme, con las experimentaciones diegéticas a través de la canción, la música popular y la puesta en escena documental.

*Alumbramiento*, por su parte, constituye en el recorrido observado una suerte de clímax total de la presencia de la música como elemento revelador en el cine de Víctor Erice. Un clímax que, además es diseñado, narrativamente, en clave de relato mítico, y alrededor del mito obsesionante para Erice, el de los orígenes de la vida, enfatizando, como sabemos, además, el componente autobiográfico en la narración. La canción devuelve a ese niño, nacido en junio de 1940, al tiempo de los humanos y al dolor del mundo.

*La Morte Rouge* es la evidente confesión, en clave expresionista en la imagen y minimalista en el sonido y la música, de todo lo que ha empujado, a lo largo de una vida y una filmografía, los pasos del cineasta. En la revelación explícita en primera persona de “la trastienda de *El espíritu de la colmena*”, el directo firma una película sobre un país llamado cine en la que se hace fotografiar sentado ante un piano, desvelando, esta vez de manera más sutil, los orígenes de su propia persona (las clases

de solfeo a la edad con la que asistió a la proyección de *La garra escarlata*) y de su propio personaje (el director de cine en busca de una nueva revelación).

Como hito final, *Cristales rotos*, la, a fecha de este escrito, última película de Víctor Erice, se constituye como un sencillo y contundente punto de llegada en todas las experimentaciones y caminos de ida y vuelta en cuanto a su relación con la música. La “prueba de acordeonista” que cierra las “pruebas para una película en Portugal” reúne, a todos los niveles -estratégico, narrativo, dramático, político, emocional, minimalista, fotográfico y, por supuesto, musical- la aceptación por parte del cineasta y de su obra, del papel absolutamente protagonista y, sobre todo, revelador, de la música.

2.- La canción se manifiesta, a lo largo de todo el proceso observado, como el formato musical predilecto del director, así como el más útil y apropiado para, desde las coordenadas descritas, contribuir al objetivo expresivo de revelación del cineasta. La música popular, puesta en escena fundamentalmente de manera diegética y a través de esta forma, hace conectar al director su propuesta de relato en clave más poética o metafórica, con las raíces culturales de la tierra donde se adscribe la narración, y que conecta sus inquietudes biográficas personales, con las de la memoria colectiva, la posición política del filme y le emergencia del sentido dramático de las peripecias de los personajes en pantalla.

En esta clave de lectura, es destacable, en este análisis evolutivo, la constatación de cómo el director, desde sus inicios profesionales, y muy marcado por una cinefilia intensa, activa y militante, pretende construir sus estrategias narrativas hacia la revelación insertando películas dentro de sus películas. Combinaciones de referentes concretos, reales, ficticios, de género (*Frankenstein*, *Flor en sombra*, *La gran ilusión*, *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, *La garra escarlata...*), sobre cuya inserción en los filmes de Erice acaba jugando un papel crucial la música de esas películas, que se revela en muchos casos marcadamente popular, incluso en aquellos en los que el referente es ficticio y diseñado por el propio Erice, como es el caso de *Flor en sombra* en *El sur*, donde la canción *Blue moon*, en este caso proveniente de otro tipo de género popular y estadounidense -si bien ya global- sitúa a los personajes de Erice de nuevo al borde de la catarsis reveladora.



Otro aspecto crucial que tiene que ver con el papel necesario que acaba por jugar la música popular tradicional en el cine de Erice es la perspectiva documental. Las músicas arraizadas en las vidas, las rutinas, la memoria y los sustratos culturales de los protagonistas de *El sol del membrillo* o de *Cristales rotos*, pertenecen, y desde ahí actúan como disparadores de realidad y de verdad -según la distinción del propio Erice-, al terreno de las canciones y de la música popular.

3.- Como hemos descrito prolijamente en este trabajo, la música también les ha aportado a los filmes de Erice la dimensión narrativa necesaria que siempre ha venido buscando para insuflar a sus historias, ya no solo de un aliento, un halo o una poética cercanos a los del relato mítico, sino su propia capacidad necesaria de desdoblamiento temporal en la estrategia narrativa. Desde, por ejemplo, las variaciones instrumentales y armónicas de *Vamos a contar mentiras* en *El espíritu de la colmena*, hasta, de manera muy marcada, la nana de *Alumbramiento*, ya fuera a través de la instauración de dispositivos musicales dobles, o a través de la dicotomía entre ausencia y presencia del elemento musical, la música ha permitido al director hacer efectiva su necesidad expresiva a través del relato mítico.

#### 4. Conclusiones secundarias

El criterio principal con el que establecemos esta división entre conclusiones principales y secundarias se refiere, además de a aquellas que pueden situarse distanciadas del ámbito de relación directa con la hipótesis principal de nuestra investigación, aquellas otras cuestiones que consideramos aportaciones de relevancia, pero cuya naturaleza o implicaciones no guardan una relación directa con el componente musical, si bien es cierto que todas ellas muestran implicaciones que tocan de manera más que tangente procesos de creación en los que el componente musical está finalmente presente de alguna manera.

1.- Encontramos, en el estudio en sentido amplio de la evolución del proceso creativo de Víctor Erice a lo largo de su trayectoria profesional, una notable evolución desde los métodos y concepciones creativas relativas al ámbito del cine de ficción, que van derivando progresivamente hacia los más propios del cine documental. Esta tendencia general, muy fácilmente apreciable en el periodo 1961-1992, supera a partir de esas fechas la división dicotómica reinante en el espectro cinematográfico global - tanto entre los profesionales como entre los teóricos-, y alcanza un punto de fusión total entre ambos estilos, que terminan por conformar, aprovechándose de las virtudes instrumentales de las técnicas y dispositivos propios de ambos ámbitos, en un singular estilo propio y personal con el que el director viene experimentando ampliamente en los últimos treinta o treinta y cinco años de su carrera. Como ya se ha mencionado, *El sol del membrillo*, película en la que son observables dos partes muy diferenciadas conceptual y estéticamente, la primera de ellas concebida desde una óptica marcadamente documental, y la segunda, desde una óptica muy cercana a la ficción, supone ese punto de giro capital en esta evolución.

2.- Más allá de la división ficción/documental, *El sol del membrillo* también constituye una nueva forma de relacionarse con su propio trabajo para el director. La ausencia de guión, de preproducción, de financiación, incluso de empresa productora en un principio, suponen el descubrimiento de lo que, a partir de entonces, y en algún grado también de manera retrospectiva, se constituirá para Erice como la forma

estratégica primaria con la que enfrentarse al emprendimiento de una película: un viaje en busca de algo que está por revelarse. Esta noción, esta idea conceptual de la tarea profesional del cineasta, así planteada, condiciona, evidentemente, todos y cada uno de los procesos y rutinas metodológicas a poner en práctica para la elaboración del filme. El cierto grado retrospectivo, al que hacíamos mención, se hace aquí más visible al comprender desde esta mirada hacia atrás, la lógica final que determinadas decisiones del director tenían en sus películas anteriores a *El sol del membrillo*, concebidas en principio, sobre los cauces más estandarizados de los procesos de producción. Decisiones como el rodaje en orden cronológico, la elección de actores no profesionales, o la formulación de conceptos de trabajo sobre guión como “unidades poéticas” o “imágenes primordiales”, se revelan desde este enfoque como precursores coherentes y pertinentes en la generación de los métodos del cineasta. De todo ello se infiere la instauración de una relación original y propia de los procesos creativos del director frente a los procesos de producción habituales, y tradicionalmente entendidos como inevitables e innegociables, en el sector cinematográfico español. Hemos de señalar también aquí que esta caracterización, tan diferenciadora de los métodos del cineasta frente a los corrientes en la industria, podría ser leída como una actitud potencialmente generadora de conflictos en el entorno profesional. Sin embargo, hemos de remarcar que, de toda la investigación llevada a cabo, no se desprenden datos que puedan poner en relación esta característica con los consabidos problemas del director para finalizar o llevar a cabo determinados proyectos fílmicos, ya que Erice siempre ha contado con el respaldo inicial de sus productores para tomar este tipo de decisiones.

3.- A lo largo de un periplo tan extendido en el tiempo pero, sobre todo, tan trufado de todo tipo de inconvenientes, limitaciones y experimentaciones como ha sido la carrera profesional de nuestro director, el azar se revela, en una primera instancia, como un factor necesario para la completa descripción de los procesos observados, pero enseguida, en segunda instancia, como una parte consciente del método de trabajo del cineasta. En este segundo estadio, al que el director va llegando de manera primero intuitiva y después sistemática, el componente azaroso pasa de situarse en la capacidad del cineasta para amoldar su trabajo a los imprevistos y saber

sacar provecho de los obligados replanteamientos creativos que las circunstancias provocan durante los procesos de producción, a constituirse como un aliado al que el director ya va dejando espacios previamente, desde su diseño estratégico de creación fílmica, para que actúe y se manifieste, de manera más o menos esperada y/o controlada. Esta actitud se relaciona perfectamente con aquella idea de la película como un viaje en busca de algo que está por revelarse a la que se había adscrito el director. Como afirmaba Abbas Kiarostami, y citábamos en estas páginas con anterioridad, en ocasiones -refiriéndose al capítulo de la lluvia en la video-carta 2 de las *Correspondencias*- el azar acaba por hacer regalos al artista. Erice acaba por entender que el artista encarrilado en los modos de producción “de hierro”, instaurados desde los años diez en los estudios de Hollywood y expandidos por todo el mundo como estándar global en la manufacturación de películas, que no deja hueco ni espacio alguno para el azar, anula la posibilidad de que llegue regalo alguno.

4.- En este punto, dentro del apartado referido a conclusiones que quizá no se encuentran estrictamente relacionadas con lo musical, abordaremos la cuestión observada teniendo en cuenta que, en esa observación, hemos detectado el mismo fenómeno tanto para las cuestiones creativas y metodológicas que se relacionan con la música, como para las que no lo hacen. Nos referiremos a la constatación de la existencia de un cierto grado de inconsciencia por parte del cineasta en cuanto a la naturaleza o las capacidades de ciertos elementos a la hora de ponerlos en relación con otros para mover metodológicamente el proceso de creación fílmica. Como decimos, esta circunstancia se da tanto en procesos donde opera lo musical como en otros que no lo hace. Respecto a aquellos donde opera lo musical, el director ha encontrado este componente a la hora de ser interrogado o puesto ante el análisis de sus propios métodos. A lo largo de este estudio nos hemos hecho eco de sus sensaciones de estar “cantando por dentro” durante el rodaje de *Alumbramiento*, o de su calificación de “musical” sobre su actitud en general frente a la mesa de montaje. En la larga entrevista sostenida con Erice con el fin de recabar todo tipo de informaciones sobre su obra, trayectoria y pensamiento, también tuvimos ocasión de enfrentar al propio director con algunas de nuestras hipótesis e ideas sobre el papel de la música en su cine y su manera de realizarlo. El director, tras sopesar cada una de nuestras

propuestas, manifestó abiertamente su acuerdo con la posibilidad de que determinados procesos entre los que estábamos repasando hubieran sido, en buen grado, tratados por él mismo, de manera inconsciente, sobre bases creativas y conceptuales de tipo musical.

5.- Finalmente, creemos pertinente añadir en este apartado la observación, con las derivaciones significativas que de ello emanan respecto al proceso creativo, de una recurrente preocupación por parte del cineasta en estudio por lo que en este trabajo hemos denominado como la problematización del aparato fílmico. Tomada como un lugar de revelación, de comunión, de madurez, la experiencia fílmica, más allá de sus recreaciones poéticas que surcan la obra del cineasta desde *El espíritu de la colmena*, se transforma, con el avance en la carrera de Erice, en un campo de experimentación narrativa desde una perspectiva que, desde el momento que introduce la vertiente técnica, más allá de la cultural, del concepto “aparato”, comienza a imbricar, en busca de formas de significación y, por supuesto, de revelación, los interiores del aparato reproductivo con los interiores dramáticos de las películas. Así se hace explícito para el espectador en *El sol del membrillo*, película que reflexiona en su tramo final, muy explícitamente, sobre el papel del cine frente a la vida, de manera menos obvia en los métodos de rodaje que hemos descrito para *Alumbramiento o La Morte Rouge*, y muy significativamente en esas “Pruebas para una película en Portugal” que es *Cristales rotos*, donde, a diferencia de otros cines y productos audiovisuales posmodernos, donde el desaforado escénico del equipo de rodaje, o temporal de la toma, mostrando las claquetas y las anotaciones vocales del equipo técnico, se han transformado en claves meramente estéticas o, lo que es peor, sospechosos empeños en forzados naturalismos exculpatorios, la propuesta creativa de un discurso sobre la memoria colectiva se imbuye formalmente del ejercicio de reconstrucción colectiva que es la propia elaboración, a base de pruebas, de la película de Erice.

6.- La obra de Víctor Erice, a día de hoy, es una obra que sigue, como en sus orígenes, marcada por la retroalimentación del Erice cinéfilo y espectador de los cines que a él le revelaron profundas nociones sobre aquello en lo que consisten la vida y la realidad de la existencia. Dentro de esas influencias, Erice sigue siendo un espectador

del siglo XX, y los cines que ejercen más poder sobre su pensamiento siguen siendo los del siglo pasado. Convencido de que ese cine que él vivió y en el que se formó como espectador y como director ha pasado a la historia, en el nuevo paradigma, donde -según Erice- el cine actual es una rama de un gran magma que podemos denominar “el audiovisual”, el cineasta sigue apelando a los cines “antiguos”, especialmente a sus autores predilectos del periodo mudo (Chaplin, Murnau, Renoir...), pero en cambio no ha condicionado sus formas de hacer cine a esta visión. El cine clásico se basaba en una verdad que el cineasta conoce antes del rodaje, y su función es la de reflejarla. El cine moderno, en cambio, tratará de buscar y mostrar una verdad que no se conoce, y su misión es ir al encuentro de lo desconocido. En los años sesenta, cuando Erice arrancaba su carrera, este era el rasgo fundamental del cine denominado moderno, entonces en ebullición, al que Erice se adscribió, y que no ha abandonado hasta hoy. Completamente adaptado a todo tipo de formatos posmodernos, a las tecnologías digitales y a los circuitos de exhibición alternativos y marginales, su cine del siglo XXI se encuadra en una modernidad que ha superado incluso a ciertas ideas de posmodernidad, siendo reclamado por iniciativas alejadas a los circuitos comerciales o propios de la industria cinematográfica, como museos (*La Morte Rouge* y *Correspondencias*), oficinas culturales conmemorativas (*Cristales rotos*), proyectos independientes solidarios (*Ana, tres minutos*), etc. Dentro de estos encargos, sus trabajos se han constituido en precursores de formatos cuya estela luego han seguido los cineastas más jóvenes y considerados como innovadores. Este es el caso manifiesto de las correspondencias fílmicas. Más allá del nuevo paradigma, dentro de sus filmes, Erice, en el siglo XXI ha llevado a cabo las citadas correspondencias, pruebas para películas, soliloquios, monólogos multipantalla, películas en blanco y negro, películas donde es imposible distinguir documental de ficción..., es decir, continuas experimentaciones creativas, narrativas, con las que seguir, eso sí, buscando la revelación. El proceso, por tanto, de retroalimentación entre el cineasta y los cines que le rodean, ya sean los del siglo pasado, que siguen siendo sus referencias principales, o ya sean contemporáneos (su mutua admiración con Abbas Kiarostami vino a provocar el tándem propuesto para las *Correspondencias*) es, a día de hoy, un proceso constante, infinito y vivo. Erice es un cineasta formado en el tiempo de los cines de la modernidad, que ha ido traspasando desde entonces, desde cierto lugar en la sombra

de la historiografía cinematográfica, las distintas etapas, proclamas de defunción, renacimiento y reformulaciones del cine, siempre desde un camino absolutamente singular y establecido sobre unas coordenadas propias, y cuyo norte no se ha desplazado en su brújula a pesar de los cataclismos y terremotos del entorno profesional general y particular. La idea sigue siendo la misma. El cine como una forma de destino en el que el cineasta persigue una verdad desconocida.

## 5. Conclusiones hacia el futuro

Finalmente, de este estudio nacen, lógicamente, líneas de investigación meramente esbozadas que escapan al enfoque de nuestro interés principal, pero que consideramos que abren caminos de gran interés, no solo alrededor de la música o de la figura de Víctor Erice. Prácticamente todos los apartados recogidos en el epígrafe “II.3. Claves metodológicas en la praxis fílmica de Víctor Erice” se erigen como campos de investigación teórica que, al comprender y sustentarse sobre el terreno de la praxis fílmica, se embullen de un neto interés para nuestras posibles futuras investigaciones fílmicas, más allá de la figura de Víctor Erice.

Así mismo, y también con la mirada y la intuición más allá del estudio de caso presente, muchos de los apartados comprendidos en el epígrafe “III.3. Elementos formales musicales en la obra de Víctor Erice” (iconográficos, estilísticos, propiamente musicales) pueden suponer, sobre la base de este trabajo, un reto apasionante para futuras investigaciones para las que, así lo esperamos, se constituyan como vías de entrada hacia nuevas generaciones de conocimiento sobre la música y el cine.

A pesar de aparecer en último lugar, y ser enunciadas como una proyección hacia lo ulterior, parte de estas conclusiones amparan la parte inicial de este estudio, en la que, una vez detectadas una serie de notables brechas en los estudios relativos, por un lado, al cine y la música en general, y por otro, al papel de la música en la obra de Víctor Erice en particular, hemos pretendido contribuir, desde el rigor pero también con un espíritu creativo, a la generación de ideas, enfoques y análisis que contribuyan al enriquecimiento de los estudios alrededor de estas cuestiones.

Sobre la primera de las aproximaciones, creemos haber aportado, con la incorporación del presente trabajo al cuerpo teórico de los estudios cinematográficos alrededor de las relaciones entre música y cine, un caso que, precisamente debido a sus marcadas particularidades, puede aportar datos de utilidad que acaben por servir para la constitución de nuevos ejemplos donde se haga visible, no solo la necesidad de replantear desde los estudios el enfoque sobre la música en el cine, sino claras directrices sobre las que contribuir a la generación de nuevos puntos de vista en la aproximación académica a la cuestión. Dentro de esas posibles vías en las que creemos



estar en condiciones de aportar una nueva y necesaria vía de aproximación, señalamos como principales tres ideas respecto los enfoques a tener en cuenta: en primer lugar, la necesidad de considerar al director cinematográfico como la figura central del tratamiento musical de las películas. En segundo lugar, la necesidad de entender la música presente en las películas como sustancia puramente fílmica, antes que musical. En tercer lugar, la necesidad de entender al músico de cine como cineasta, con las derivaciones y consecuencias, especialmente en cuanto a la formación, que esta necesita conlleva. A partir de estas consideraciones, deberían derribarse en la medida de lo posible, las barreras que la semiótica y la musicología han representado hasta ahora para la comprensión adecuada, desde el punto de vista de los estudios cinematográficos, de la música en el cine.

Como ya señalábamos en el inicio de esta investigación y ahora reivindicamos, nuestra aproximación se adscribe a la visión de unos pocos autores según la cual la música de las películas es, ontológicamente, y una vez cristalizados los procesos de creación fílmica, más cine que música. Las derivaciones de esta idea, estimamos, deben ser leídas, por tanto, bajo una óptica estrictamente cinematográfica y con el director de cine como figura necesaria y principal en cuanto a la autoría y la responsabilidad de las operaciones que la música está jugando en cada filme en cuestión. Sobre estas premisas teóricas, consideramos que el profundo estudio de las relaciones entre Víctor Erice y la música a través de su obra fílmica arroja una serie de constataciones, basadas en los procesos de creación fílmica del director vizcaíno, que pueden contribuir notablemente a comprender, en primera instancia, y a desarrollar después, el enfoque teórico general que proponemos.

En cuanto a la aproximación particular, aquella referida a las relaciones entre la música y la obra de Víctor Erice, debemos reconocer un sentimiento de amplia satisfacción en cuanto a la contribución que el presente trabajo puede aportar al respecto al corpus teórico sobre la cuestión. Creemos haber recorrido, a través de toda la obra del director, la inmensa mayoría de las formas en las que la música, ya sea a través de piezas musicales o de cualquier otra noción relacionada con lo musical, aparece y se manifiesta, de manera más o menos evidente, tanto en la obra como en los procesos de trabajo del cineasta. Consideramos ampliamente argumentada nuestra reivindicación sobre el papel de la música en la obra de un cineasta de tanta relevancia

en el espectro cinematográfico no solo español, sino internacional, y asimismo entendemos que nuestro trabajo puede resultar de franca utilidad para cualquier futura aproximación a este aspecto concreto de la obra de Víctor Erice, y, gracias al exhaustivo análisis que de sus métodos de trabajo y creativos hemos llevado a cabo, también desde otras aproximaciones a la figura del director.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS SOBRE VÍCTOR ERICE

#### OBRA FÍLMICA

- *Y al final de la fiesta subieron a la terraza*. Cortometraje, 4'32"; copia de trabajo sin sonido, 16mm, normal 1:1'37, ByN. España, 1961. Archivo Filmoteca Española.
- *Entre las vías*. Cortometraje, 9'; copia de trabajo sin sonido, 16mm, normal 1:1'37, ByN. España, 1962. Archivo Filmoteca Española.
- *Páginas de un diario perdido*. Cortometraje, 12'; copia de trabajo sin sonido, 35mm, normal 1:1'37, ByN. España, 1962. Archivo Filmoteca Española.
- *Los días perdidos*. Cortometraje, 39'; copia estándar, 35mm, panorámico 1:1'66, Sonora, ByN. España, 1963. Archivo Filmoteca Española.
- *Los desafíos*. Episodio 3. Codirectores: C. Guerín y J. L. Egea) Elías Querejeta PC (102'), 1968.
- *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta PC/ Jacel Desposito (97'), 1973. DVD Vértice Cine S.L.U. Edición remasterizada 2011. Formato: 1:1,78, color. Audio: Estéreo.
- *El sur*. Elías Querejeta PC/ Chlöe Productions/ TVE (94'), 1983. DVD Vértice Cine S.L.U. Edición remasterizada 2011. Formato: 1:1,66, color. Audio: estéreo.
- *El sol del membrillo*. María Moreno PC (135') 1992. DVD Rosebud Edición coleccionista 2004. Formato: 1:1,33, color. Dolby SR.
- *Alumbramiento*. (Episodio de *Ten Minutes Older: The Trumpet*. Road Movies Film Produktion y otras) Nautilus Films/ El Ruedo PC (11') 2002. DVD *La Morte Rouge* Rosebud 2009. Formato: 1:1,85. Blanco y negro.
- *Apuntes (1990-2003; 29 min.)*, Disco 2 (Extras) en: "El sol del membrillo". Edición coleccionista; Camm Cinco/ Rosebud, 2004.
- *Erice- Kiarostami: Correspondencias*. 10 cartas video. La Casa Encendida/ CCCB (98') 2005-07. Proyecciones muestra La Casa Encendida 2010.
- *La Morte Rouge*. Nautilus films (34') 2006. DVD Rosebud 2006. Formato: 1:1,33. Color y blanco y negro.
- *3.11 A sense of Home Films*. Festival Internacional de Cine de Nara (75'). 2011. Capítulo "Ana, tres minutos". Ciclo de Cine 11.3 Japón, en el camino de la superación. Proyección Salón de actos de vicepresidencia y consejería de cultura y deporte de la Comunidad de Madrid, 7 de marzo 2012.
- *Vidrios partidos (Cristales rotos)*. Episodio de *Centro histórico*. Fundação Cidade de Guimarães, Sputnik Oy, Optec, Nautilus Films, AA Produções, 2012. 58ª SEMINCI Valladolid, 22 octubre 2013.

## OBRA ESCRITA

- Erice, Víctor. *La promesa de Shanghai*. (Guión cinematográfico) Plaza & Janés, Madrid, 2001.
- Erice, Víctor. "Itinerario de Kenzi Mizoguchi", *Nuestro Cine*, nº 37, 1965, pp. 15-28.
- Erice, Víctor. "Al cine, in memoriam", *Archipiélago*, nº 22, 1995, pp. 48-51.
- Erice, Víctor. *Poesía en el campus 33*, Universidad de Zaragoza, 1996.
- Erice, Víctor. "Cómo surgió *El sol del membrillo*". *Nickel Odeon*, nº 7, verano de 1997, pp. 162-164.
- Erice, Víctor et alii. *El sol del membrillo*, libreto (36 p.) DVD Edición coleccionista, Rosebud 2004.
- Erice, Víctor y Fernández Santos, Ángel. *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta Ediciones, Madrid 1976.
- Erice, Víctor y Fernández Santos, Ángel. *El sur* (guión cinematográfico). Manuscrito. 1982. Fondo Biblioteca Nacional.
- Erice, Víctor y Oliver, Jos. *Nicholas Ray y su tiempo*. Filmoteca Española, 1986.

## NÚMEROS DE NUESTRO CINE DONDE VÍCTOR ERICE HA SIDO CITADO

- *Nuestro Cine*, nº 4, 1961
- *Nuestro Cine*, nº 6 y 7, 1961.
- *Nuestro Cine*, Nº 11, 1962.
- *Nuestro Cine*, nº 15, 1962.
- *Nuestro Cine*, nº 16, 1963.
- *Nuestro Cine*, nº 17, 1963.
- *Nuestro Cine*, nº 23, 1963.
- *Nuestro cine*, nº 25, 1964.
- *Nuestro Cine*, nº 28, 1965.
- *Nuestro Cine*, nº 29, 1965.
- *Nuestro cine*, nº 34, 1965.
- *Nuestro Cine*, nº 37, 1965.
- *Nuestro Cine*, nº 58, 1967.
- *Nuestro Cine*, nº 87, 1969.

## OTRAS FUENTES ESCRITAS

- "Conversación con Víctor Erice y Julia Peña", publicado por José María Palá en *Film Ideal*, 214/215, 1969.
- Entrevista con Víctor Erice. *Fotogramas*, nº 1792, 1992, pp. 48-49.
- *Víctor Erice intervistato da Il Quotidiano Italiano, a Bari per la rassegna Registi fuori dagli Schermi*. Publicado el 03/06/2013. <http://bari.ilquotidianoitaliano.it/c...> Consultado el 23/08/2013.

## FUENTES AUDIOVISUALES

### Documentales

- Bergala, Alain. *Víctor Erice. Paris-Madrid Allers-Retours*. Amip 2009/2010. 73´.
- Morais, Alberto. *Un lugar en el cine*. Alokatu SL /Producciones Malvarrosa Media, 2008. DVD.
- Rodríguez, Carlos. *Huellas de un espíritu*. Canal + España, 1998.
- *El sur. La Arcadia de Víctor Erice* (partes 1 y 2). Jorge B. Montañés y Daniel Izeddin. El Mundo TV. 2010

### Programas TV

- *Versión española*, TVE, La 2, 07/01/2011. Reportaje de Félix Piñuela y Ana Belén Ferrandis.
- *Versión española*, 11/07/2008.
- *Entrevista Víctor Erice y Antonio López*. Versión Española *El sol del membrillo*, TVE 1999.

## OTRAS FUENTES AUDIOVISUALES

- *En el rodaje*. Material adicional de *Alumbramiento en: La Morte Rouge*. Nautilus films/ Rosebud. DVD. 2009.
- *Conversación entre Víctor Erice y Manuel Asín*. Material adicional en *La Morte Rouge*. Nautilus films/ Rosebud. DVD. 2009.
- *Interview with Víctor Erice. Café Oriental 2000*. Hideyuki Midaoka, 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=dDknOv90EqE> y <https://www.youtube.com/watch?v=jtWFG6Aq2oU>. Consultado el 25 de mayo de 2012.
- *La frontera de los géneros: duetos*. Debate con Víctor Erice y José Luis Guerín. Congr s Internacional de Cinema Europeu Contemporani 2005. Auditorio CCCB. Barcelona, 31 de mayo de 2005. <http://www.youtube.com/watch?v=e7CCJxk2gjA>. Consultado el 13 de septiembre de 2013.
- *Oteiza y el Cine*. Conferencia Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Madrid, 21 de octubre 2011. <http://www.youtube.com/watch?v=skRXoXkryK8>. Consultado el 26 de mayo de 2012.
- Presentación *El sur* por Víctor Erice en la Cinemateca Portuguesa-Museo de Cinema. Lisboa, 13 de septiembre de 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=fBXDAXftQL4> (Visitado el 26 de septiembre de 2013)
- *Conversación con Miguel Marías*. 67  Festival del Film Locarno 13 de agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=Vr9HDt4xhCU>. Consultado el 16 de agosto de 2014.

- Conferencia Filmoteca País Vasco. San Sebastián, 14 de mayo de 2013.
- Encuentro de realizadores, I Encuentro Internacional Escuelas de Cine. IBAFF, Murcia, 4 de marzo 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=Yez2bHmtWF0>. Consultado el 5 de marzo de 2013.
- *El arte de observar*. Diálogo entre Víctor Erice y Antonio López. Fundación Canal de Isabel II, 8 de abril de 2014. Asistido en *streaming* el 8 de abril de 2014.
- *El despertar de la mirada*. Víctor Erice y José Luis Guerín. Nuevo Foro "Enciende la Tierra". Fundación Caja Canarias. 7 de mayo de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=iAGIBVvApy4>. Consultado el 8 de marzo de 2016.
- Conferencia- presentación sobre *El espíritu de la colmena*. Pacific Film Archives, Berkeley, 1 de agosto de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=oc4UsOVvC6A>. Consultado el 22 de marzo de 2016.
- Presentación Estoril Film Festival 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=20S8PRL6ev4>. Consultado el 22 de marzo de 2016.

#### FUENTES PRESENCIALES

- Entrevista con José Ángel Lázaro. Madrid, 26 de marzo de 2014.
- Rueda de prensa presentación *Centro histórico* en SEMINCI de Valladolid, octubre 2013. 58ª SEMINCI Valladolid, 22 octubre 2013.
- *Diálogos de cine: Víctor Erice y Pedro Costa*. Filmoteca Vasca. Centro Cultural Tabakalera. San Sebastián, 14 de noviembre de 2015.
- Seminario *Documental y Ficción*. Víctor Erice. Rosebud Talleres de Cine. Madrid, 19, 20, 21 y 22 de enero de 2015.
- Seminario *Cine y Pintura*. Víctor Erice. Rosebud Talleres de Cine. Madrid, 25, 26 y 27 de mayo de 2015.
- Conferencia Master *Documental y Nuevos Formatos*. Universidad Rey Juan Carlos (URJC) de Madrid. 19 de enero de 2014.

## BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES CITADAS

### LIBROS CITADOS

- Adorno, Theodor. W. *Composición para el cine. El fiel correpetidor*. Akal, Madrid 2007.
- Adorno, Theodor. W. y Eisler, Hans. *El cine y la música*. Fundamentos, Madrid 1981.
- Aidelman, Nuria y de Lucas, Gonzalo (Eds.). *Jean- Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Intermedio, Barcelona 2010.
- Altman, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press. Bloomington (Indiana), 1987.
- Andrés, Ramón. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Acantilado, Barcelona, 2012.
- Angulo, Jesús, Heredero, Carlos F., y Rebordinos, José Luis. Elías Querejeta. *La producción como discurso*. Filmoteca vasca – Euskadiko Filmategia/ Fundación Caja Vital Kutxa – Caja Vital Kutxa Fundazioa. Donosita y Gasteiz, 1996.
- Arcos, María de. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica, Madrid 2006.
- Aristóteles. *Poética*. Gredos, Madrid, 1974.
- Arocena, Carmen. *Víctor Erice*. Cátedra, Madrid, 1996.
- Auserón, Santiago. *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*. Península, Barcelona, 2012.
- Azcona, Rafael. *Los desafíos* (guión cinematográfico). Fondo Filmoteca Española.
- Barrera, J. L. et alli. *Guía para analizar El espíritu de la colmena*. Nau llibres (Valencia)/ Octaedro (BCN).
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, 2004.
- Bergala, Alain y Balló, Jordi (Dir.). *Erice- Kiarostami: correspondencias*. CCCB y La Casa Encendida, Barcelona 2006.
- Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. Ardora, Madrid, 2007.
- Burch, Noel. *Praxis del cine*. Fundamentos, Madrid 1985.
- Candé, Roland de. *Nuevo Diccionario de la música (I) Términos musicales*. Robinbook, Barcelona, 2002.
- Castrillón, J. L. y Martín Jiménez, Ignacio. *El cine de Víctor Erice*. Caja España, Madrid 2000.
- Castro de Paz, José Luís. *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia*. Vía Láctea, A Coruña 2004.
- Cerrato, Rafael. *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Ed. JC, Madrid 2006.
- Cerrato, Rafael. *Víctor Erice y el Cine Poético*. Createspace Independent Publishing Platform. 2015.
- Chion, Michel. *El cine y sus oficios*. Cátedra, Madrid, 2009.
- Chion, Michel. *El sonido. Música, cine, literatura...* Paidós, BCN, 1999.
- Chion, Michel. *La audiovisión*. Paidós, BCN, 1993.
- Chion, Michel. *La música en el cine*. Paidós, BCN, 1997.

- Comellas, José Luis. *Historia sencilla de la música*. Rialp, Madrid, 2010.
- Cook, Nicholas. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza, Madrid, 2006.
- Cousins, Mark. *Historia del Cine*. Blume, Barcelona. 2005.
- Cruces, Francisco et ali (Eds.). *Las culturas musicales*. Trotta, Madrid, 2001.
- Cueto, Roberto. *El lenguaje invisible. Entrevistas don compositors del cine español*. Festival de cine de Alcalá de Henares- Comunidad de Madrid. Madrid, 2003.
- Deleuze, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*. Paidós. Barcelona, 1987.
- *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 1999.
- Dickinson, Kay (Ed.). *Movie music, the film reader*. Routledge, London, 2003.
- D'Lugo, M. and Smith, P. J. (2012) *Auteurism and the Construction of the Canon*, in *A Companion to Spanish Cinema* (eds J. Labanyi and T. Pavlović), Blackwell Publishing Ltd, Oxford. doi: 10.1002/9781118322765.ch5.
- Domínguez, Vicente (Ed.) *El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*. Festival internacional de cine de Gijón. Gijón, 2006.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Lumen, Barcelona, 2004.
- Ehrlich, Linda C. *The cinema of Víctor Erice. An open window*. Scarecrow Press Inc., Lanza (Maryland), 2007.
- Fernández-Santos, Ángel. *La Mirada encendida. Escritos sobre cine*. Debate, BCN, 2007.
- Feuer, Jane. *El musical de Hollywood*. Verdoux, Madrid, 1992.
- Fraile Prieto, Teresa. *Música y cine en España. Señas de identidad en la banda sonora contemporánea*. Diputación provincial de Badajoz/ Festival Ibérico. Badajoz 2010.
- Franco, Jesús. *Memorias del tío Jess*. Aguilar. Madrid, 2004.
- Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2004.
- García Lorca, "Conferencias". Granada, Patronato municipal Huerta de San Vicente, 2001.
- García Morales, Adelaida. *El sur*, Anagrama, Barcelona, 1985.
- Gértrudix Barrio, Manuel. *Música y narración en los medios audiovisuales*. Ediciones del laberinto, Madrid 2003.
- Fitzgibbon, J. P. *Cancionero Infantil Español*. J. P. Fitzgibbon. Servicio Nacional de Lectura. Madrid, 1955.
- Gombrich, E. H. *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Richard Woodfield (Ed.) Debate, Random House Mondadori, Barcelona, 1997.
- Grabner, Hermann. *Teoría general de la música*. Akal, Madrid, 2001.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982.
- Gubern, Román et ali. *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid 1995.
- Gubern Román (Coord.) *Un siglo de cine español*. Cuadernos de la academia, nº 1, octubre 1997. Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España. Madrid 1998.
- Harris, Enriqueta. *Velázquez*. Akal, Madrid, 2003.



- Hernández Ruiz, Javier y Pérez Rubio, Pablo. *Antón García Abril, el cine y la televisión*. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza 2002.
- Hormigos, Jaime. *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Autor. Madrid, 2008.
- Inglis, Ian. (Ed.) *Popular music and film*. Wallflower Press, London 2003.
- Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Cátedra, Madrid 2000.
- Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Alpha Decay, Barcelona, 2005.
- Jonson, Tom. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Minerva, París, 1992, p. 91.
- Katz, Steven D. *Shot by shot. Film Directing. Visualizing from concept to screen*. Michael Wiese Productions, Studio city, CA, 1991.
- Kennedy, Michael. *The Oxford dictionary of music*. Oxford University Press. Oxford, 2006.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Paidós, Barcelona, 2001.
- Labanyi, Jo y Pavlovic, Tatjana (eds.). *A companion of the Spanish Cinema*. Blackwell Publishing. West Sussex, 2013.
- Lack, Russell. *La música en el cine*. Cátedra, Madrid 1999.
- Latorre, Jorge. *Tres décadas de El espíritu de la colmena (Víctor Erice)*. Ediciones Internacionales Universitarias. Madrid, 2006.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. Paidós. Barcelona, 1995.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito y significado*. Alianza. Madrid, 1987.
- Maikovski, Vladímir V. *Escritos sobre cine*. Nevsky Prospects. Madrid, 2013.
- Mechthild, Albert (Ed.) *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*. Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 2005.
- Metz, Christian. *El significante imaginario*. Paidós, Barcelona, 2001.
- Michael Rander, Don (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Alianza, Madrid, 2009.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Siglo XXI, Madrid 2002.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Siglo XXI, Madrid 2002.
- Muñoz Otero, Elena (coord.). *Cancionero infantil y juvenil*. Marova. Madrid, 2002.
- Naharro-Calderón, José María. "En el balcón vacío de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*", *Archivos de la Filmoteca* 33, octubre 1999.
- Navarro Arriola, Heriberto y Navarro Arriola, Sergio. *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2003.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós, Barcelona, 2001.
- Nieremberg, Juan Eusebio. *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*. Acanalado, Barcelona, 2004.
- Noya, J., Del Val F. y Martín Pérez Colman (Coords.), *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, Biblioteca nueva, Madrid, 2010.
- Nieto, José. *Música para la imagen. La influencia secreta*. Iberoator/ SGAE, Madrid 2003.
- Pardo, José Luis. *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*. Círculo de lectores/ Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2007.

- Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric. *Cine de poesía contra cine de prosa*. (traducción y comentarios de Joaquín Jordá). Anagrama. Barcelona, 1970.
- Pena, Jaime. *El espíritu de la colmena*. Paidós, Barcelona 2004.
- Pérez Perucha, Julio (Ed.) *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Cátedra/ Filmoteca española, Madrid 1997.
- Pérez Perucha, Julio (Ed.) *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Ediciones de la Filmoteca. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay. Valencia 2005.
- Polo, Magda. *La estética de la música*. UOC, BNC, 2008.
- Polo, Magda. *Música pura y música programática en el Romanticismo*. L'auditori, 2011.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. Alianza Editorial, Madrid 2002.
- Quintana, Ángel. *Fábulas De lo visible. El cine como creador de realidades*. Acantilado. Barcelona, 2003.
- Radigales, Jaume. *La música en el cine*. UOC, Barcelona, 2008.
- Randel, Don (ed.). *Diccionario Harvard de música*. Alianza, Madrid, 2009.
- Ricart Matas, J. *Diccionario biográfico de música*. Iberia. Barcelona, 1986.
- Robertson, Robert. *Eisenstein on the audiovisual. The montage of music, image and sound in cinema*. Tauris Academic Studies, New York 2009.
- Rodríguez Fraile, Javier. *Ennio Morricone. Música, cine e historia*. Diputación de Badajoz, Badajoz 2001.
- Romaguera, Joaquim y Alsina Homero (Eds.). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra, Madrid, 1989.
- Saborit, José. *Guía para analizar El sol del membrillo*. Nau llibres (Valencia)/ Octaedro (BCN) 2003.
- Said, Edgard W. *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre música clásica*. Random House Mondadori. Barcelona, 2007.
- Sánchez, Bernardo. *Rafael Azcona: hablar el guión*, Cátedra, Madrid, 2006.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, Barcelona, 2000.
- Santos, Antonio. *Yasujiro Ozu*. Cátedra. Madrid, 2005.
- Sarris, Andrew. *Entrevistas con directores de cine*. Andrew Sarris, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1969.
- Sedeño Valdellós, Ana María. *La música contemporánea en el cine*. Universidad de Málaga. Málaga, 2005.
- Simsolo, Noël. *Kenji Mizoguchi*. Cahiers du cinema/Prisa innova. París. 2008.
- Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (Eds.) *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Cátedra, Madrid, 2007.
- Tarkovsky, Andrei. *Esculpir el tiempo*. Rialp, Madrid, 2002.
- Téllez, José Luis. *Paisajes imaginarios. Escritos sobre música y cine*. Cátedra, Madrid, 2013.
- Thoret, Jean-Baptiste. *Sergio Leone*. Traducción de Pilar Peña. Prisa Innova/Cahiers du cinéma ediciones. Colección *Grandes directores*. Madrid, 2008
- Torres Hortelano, Lorenzo J. *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: Cine clásico y poética zen*. Caja España 2006.

- Vázquez Montalbán, Manuel. *Cien años de canción y Music Hall*. Nortésur. Barcelona, 2004.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Lumen, Barcelona, 1971.
- Vericat Turá, David. *Silencio, se habla. El cine según sus directores*. T&B Ediciones, Madrid, 2003.
- Xalabarder, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en Red, 2006.
- Zunzunegui, Santos. *Modes of representation in spanish cinema*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- Zunzunegui, Santos. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra, Madrid, 1994.

## ARTÍCULOS y ENTREVISTAS CITADAS

- Cagiga, Nacho. *El fondo de la muerte es rojo (Un diálogo entre La Morte Rouge y La pantalla diabólica)*. Shangai-La. Derivas y Ficciones Aparte, nº 2. enero-Abril 2007.
- Camino, Jaime. *Música de cine*. Artículo en *Nuestro Cine*, nº 17, 1963, pp. 52-54.
- Cassadó, Gerard A. "Los rostros de la otra Roma" *Caimán, Cuadernos de cine*, Julio-agosto 2013, pp. 56-57.
- Darke, Chris. "Les Enfants et les Cinéphiles": *The moment of Epiphany in The Spirit of the Beehive*. *Cinema Journal* 49, No. 2, Winter 2010.
- Díaz Martín, Marcos. "El sur: convergencias y divergencias entre novela y adaptación cinematográfica" *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 4, 2012, pp. 140-162.
- Eisenstein, S. M. En *Nuestro Cine*, nº 29, 1964.
- Erlich, Linda C. y Martínez García, Celia. *Las canciones de Erice. La naturaleza como música/ La música como naturaleza*. *Secuencias*, 31 (p.01-29). Maquetación 1. 2010.
- Fernández Santos, Ángel. "33 preguntas eruditas sobre *El sur*". *Casablanca*, vol. 31/32, 1983, pp. 55-58.
- Fernández Santos, A. *El País*, 16 de noviembre de 1990
- Galán, Diego. "*El sur*, segundo largometraje de Víctor Erice". *El País*, 3 de junio de 2004.
- Galán, Diego y Lara, Fernando. "Victor Erice. Una experiencia totalizadora". *Triunfo*. Nº 576. Octubre de 1973, pp. 58-61.
- Gille, Bernard. *La musique au seuil du silence*. Université de Paris IV-Sorbone. Centre d'Études et de Recherches Hispaniques de XXe Siècle. Université de Bourgogne. Collection "Critiques et Documents". (Texte remanié pour la publication d'une communication faite au "Colloque sur *El Espíritu de la colmena*", Dijon, 16/11/1989.) Voir et lire Víctor Erice. *L'Éspirit dela ruche*.
- Gimferrer, Pere. "Con Víctor Erice", *El cultural*, mayo de 2002.
- Liebman, Stuart. "Espacio, velocidad, revelación y tiempo: las primeras teorías de Jean Epstein", *Archivos de la Fílmoteca*, nº 63, Valencia, 2009, pp. 16-35,164.
- Martín Garzo, Gustavo. "El péndulo y la noche", *El País*, 9 noviembre 2013.

- Miles, Robert J. "V́ctor Erice as Fugitive", *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIV, Number 1, 2007.
- Monterde, J. E. "Erice, diez años después". *Dirigido por*, mayo 1983, nº 104.
- Montero Glez. 4'33''. 1.064 *Babelia*, El Pa's 14 de abril de 2012.
- Naharro-Calderón, José María. *En el balcón vac'io de la memoria y la memoria de En el balcón vac'io*. Archivos de la Fílmoteca, nº 33, octubre 1999.
- Oliver, Jos. *El pintor, la ciudad y el árbol*. N'ickel Odeon, nº 7, Verano 1997.
- Palacio, Manuel. "Estudios culturales y cine en Espa'ña". *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicaci'ón y educaci'ón*, ISSN 1134-3478, Nº 29, 2007, págs. 69-73.
- Pardo Garc'ía, Pedro Javier. "Cine, literatura y mito. Don Quijote en el cine, m'as all'á de la adaptaci'ón". En *Arbor ciencia, pensamiento y cultura*. Vol. 187-748. Marzo-abril 2011, pp. 237-246.
- Perlado, José Julio. Entrevista a Robert Bresson. *Esp'culo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, nº 22, 2002.
- Poyato, Pedro en *Del hipotexto literario al hipertexto f'ilmico: El sur (Adelaida Garc'ía Morales y V'ctor Erice)*. Universidad de C'ordoba. Comunicaci'ón. En *Texto literario y texto f'ilmico*, comunicaci'ón le'ida en la IV Reuni'ón Cient'fica Internacional "Claves y par'ámetros de la narrativa en la Espa'ña posmoderna (1975-2000)", C'ordoba, 4 al 6 de noviembre de 2002.
- Prendergast, Roy M. *Film Music. A Neglected Art*. Norton. Nueva York, 1992.
- Quintana, Ángel. *Alumbramiento que viene*. Culturas, nº 47. La Vanguardia, 19 noviembre 2003.
- S'ánchez Mellado, Luz. "El viaje de Iciar". *El Pa's*, 15 de enero de 2012.
- Sarris, Andrew. "Notes on the auteur theory". *Braudy, Leo y Cohen, Marshall (eds.). Film Theory and Criticism*. Oxford University Press, Nueva York, 2009, pp. 561-564.
- Zunzunegui, Santos. *Las vetas creativas del cine espa'ol en Historias de Espa'ña. De qu' hablamos cuando hablamos de cine espa'ol*, Valencia, Ediciones de la Fílmoteca, 2002, pp. 11-24.
- Zunzunegui, Santos. *Escribir el cine: La pasi'ón cinef'lica en la obra de V'ctor Erice*. L'atalante, nº 18, pp. 52-59.

#### **OTRAS FUENTES ESCRITAS CITADAS**

- Arranz Esteban, V'ctor. *Nueva concepci'ón del sonido audiovisual y los efectos expresivos en el cine contempor'neo*. Tesis doctoral. Madrid, 2010.
- Galera, Albert. Libreto DVD *El esp'ritu de la colmena y El sur*, Ediciones remasterizadas, Vértice Cine 2011.
- Gancedo, Eva et alii. Ponencias 5º *encuentro de cine y m'usica de la Comunidad de Madrid*. Madrid 2010.
- Quintana, Ángel et alii. Documentos contenidos extra DVD *La Morte Rouge* (sobre *La Morte Rouge* y *Alumbramiento*), Rosebud, 2009.
- T'éllez, Enrique et alii. Ponencias *Escuela de m'usica en la comunicaci'ón audiovisual*. Escuelas de verano de Aranjuez, Fundaci'ón General de la UCM, Aranjuez 2001.

- Used, Clara. *La formación de profesionales en el ámbito cinematográfico. Víctor Erice en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) / Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.)*. Trabajo de investigación. I Master Universitario Estudios de Cine Español. URJC, 2011.
- Viota, Paulino. *La herencia de Víctor Erice*. Comunicación. CEEC, 2005.

#### OTRAS FUENTES AUDIOVISUALES CITADAS

- *Correspondencias: Erice- Kiarostami*. Reportaje. <https://www.youtube.com/watch?v=aOLDndkYD9U> y <https://www.youtube.com/watch?v=lf6GomW8D7s>. Consultado el 5 de enero de 2016.
- *El séptimo vicio*. Radio 3, RNE, 16 de diciembre de 2014.
- *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962). Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC) (Ed.), Madrid, 2012.
- *Francisco Sánchez: Paco de Lucía* (De Diego, Jesús y Hernández, Daniel, 2002) Largometraje documental.
- *Howard Goodalls Twentieth Century Greats. Bernard Herrmann*. <https://www.youtube.com/watch?v=Q6kv9gVBWDo>. Consultado el 18 de febrero de 2014.
- *Luis de Pablo. A contratiempo*. Largometraje documental. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC)/Círculo de Bellas Artes (CBA) <https://www.youtube.com/watch?v=wSH9dKXoJiU>

#### OTRAS FUENTES PRIMARIAS PRESENCIALES CITADAS

- Christopher Doyle *Master Class*. La Casa Encendida, Madrid, 2008.
- Nieto, José. *El sonido como elemento de la estructura narrativa. El concepto de montaje audiovisual*. Master Class. Simposio Internacional *La creación musical en la banda sonora*. Madrid, 23 de abril de 2014
- José Luis Guerin. Conferencia *Los límites de la realidad*. Casa de América, 2007.
- Conferencia Inaugural Cursos de Verano Universidad Internacional de Andalucía (UNIA). Baeza. Sede Antonio Machado. Baeza, 19 de agosto de 2013.

#### OTRAS FUENTES ELECTRÓNICAS

##### Recursos de consulta habituales

- <http://www.imdb.com/>
- <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

##### Recursos de consulta puntuales

- <http://www.rtve.es/radio/20100920/musica-significado/355304.shtml>. Consultado el 20 de mayo de 2012.
- [http://www.huffingtonpost.es/txema-rodriguez/antonio-lopez-y-el-ramito\\_b\\_2022620.html](http://www.huffingtonpost.es/txema-rodriguez/antonio-lopez-y-el-ramito_b_2022620.html). Consultado el 5 de junio de 2015.
- [www.mundobso.com](http://www.mundobso.com). Consultado el 11 de enero de 2012.
- <http://www.elpais.com/todo-sobre/persona/Victor/Erice/30/>. Consultado el 13 de febrero de 2012.
- <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/rbresson.html>. Consultado el 1 de julio de 2013.
- <http://www.manuelalegre.com/301000/1/003028,000014/index.htm>. Consultado el 23 de marzo de 2016.
- [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-81042001000200020&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200020&lng=es&tlng=es). Consultado el 24 de marzo de 2016.
- <http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e142/dtlkomtvzghvubjvcgxbcfcpaltqekgm/V%C3%ADctorS%C3%A1nchezRiegoysuhimnoenlapol%C3%ADticasimb%C3%B3liconacionaldelalRep%C3%BAblica.pdf>. Consultado el 6 de marzo de 2016.
- [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/gijon10/gijon10\\_11.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/gijon10/gijon10_11.php). Consultado el 5 de marzo de 2013.
- [http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/33834/Victor\\_Erice](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/33834/Victor_Erice). Consultado el 2/01/2014.
- <http://www.tijeretazos.net/Cuadernos/Erice/Erice000.htm>. Consultado el 23 de julio de 2014.
- <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarPeliculas.do;jsessionid=FDE07D70475E21F6832541E61D6CBE57>. Consultado el 5 de febrero de 2016.
- <http://www.poetryloverspage.com/poets/stevenson/requiem.html>. Consultado el 3 de febrero de 2016.
- [http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras\\_culturales/en\\_er\\_mundo.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_culturales/en_er_mundo.html). Consultado el 19 de febrero de 2016.