

Imatges de l'escola, imatge de l'educació

Actes de les XXI Jornades d'Història de l'Educació
Palma, del 26 al 28 de novembre de 2014

Editors:

Francesca Comas Rubí

Sara González Gómez

Xavier Motilla Salas

Bernat Sureda Garcia

Palma, 2014

Jornades d'Història de l'Educació (21es: 2014 :Palma)

Imatges de l'escola, imatge de l'educació: XXI Jornades d'Història de l'Educació:

Palma, del 26 al 28 de novembre de 2014 / editors: Francesca Comas Rubí, Sara González Gómez, Xavier Motilla Salas i Bernat Sureda Garcia. – Palma: Universitat de les Illes Balears, 2014. – Xp.: il.; Xcm

ISBN:978-84-8384-294-2

DL: PM 1098-2014

1. Imatge – Escola – Educació – Congressos – I. Comas Rubí, Francesca, editora. II. González Gómez, Sara, editora. III. Motilla Salas, Xavier, editor. IV. Sureda Garcia, Bernat, editor. V. Universitat de les Illes Balears, ed. VI. Títol

© del text: els autors, 2014

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2014

Disseny de la coberta: nacatalinadeplassa@gmail.com

Primera edició: novembre de 2014

Tiratge: 300 exemplars

Edició: Edicions UIB. Cas Jai. Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07122 Palma (Illes Balears) <http://edicions.uib.es>

Impressió: Gràfiques Planisi. C/ del Gremi de Boneters, 28. Polígon Son Castelló. 07009 Palma

ISBN: 978-84-8384-294-2

Dipòsit legal:PM 1098-2014

Memorias filmadas: vigencia de una escuela cinematográfica en Víctor Erice

Filmed reminiscences: validating a cinematographic school on Víctor Erice's movies

Manuel A. Broullón Lozano

mbroullon@us.es

Universidad de Sevilla (Sevilla, Espanya)

RESUM

Les tecnologies del nou cinema digital fan possible una experiència unificada del temps, de la memòria i del cinema a través de l'autoconsciència del procés creatiu. És a dir, el cineasta es pregunta qui és i quin lloc ocupa en les moltes trames de la memòria visual. Si bé Víctor Erice sempre ha manifestat un gran interès pel paper de les pel·lícules en la forja de l'imaginari infantil (*El espíritu de la colmena*, 1973; *El Sur*, 1983), al segle XXI i en disposició de les noves eines i els nous fluxos de treball digitals, explora la seva pròpia memòria individual al migmetratge *La morte rouge* (2006). Aquesta indagació es proposa practicar una anàlisi fílmica d'aquesta pel·lícula i les seves relacions intertextuals amb altres obres del mateix autor que abordin, precisament, aquesta mateixa qüestió. En últim terme, es tracta d'extreure algunes conclusions més o menys provisionals, més o menys definitives, sobre el discurs cinematogràfic com a extensió ideològica, intel·lectual i afectiva en el procés de formació de l'artista audiovisual del segle XXI.

PARAULES CLAU: Víctor Erice, *La morte rouge*, *El espíritu de la colmena*, novel·la de formació d'artista, film de formació d'artista.

ABSTRACT

The new digital technologies offer a unified experience of time, memory and cinema through self-conscience of the creative process. Nowadays some filmmakers ask who they

are and which place do they take in the different plots of visual memory. As Víctor Erice's movies has been always focused on childrens growing-up and education (*El Espíritu de la Colmena*, 1973; *El Sur*, 1983), at the beginning the XXI century and taking the digital set of tools, he explores his own individual memories in the short film *La morte rouge* (2006). This essay analyzes this movie on its intertextual links with other works by the same author. Besides this essay proposes a new view of the cinematographic speech as an extension of the filmmaker on the creative process.

KEYWORDS: Víctor Erice, *La morte rouge*, *El Espíritu de la Colmena*, Künstlerroman, Künstlerroman on movies.

RESUMEN

Las tecnologías del nuevo cine digital hacen posible una experiencia unificada del tiempo, de la memoria y del cine a través de la autoconciencia del proceso creativo. Esto es: el cineasta se pregunta quién es y qué lugar ocupa en las muchas tramas de la memoria visual. Si bien Víctor Erice siempre ha manifestado un gran interés por el papel de las películas en la forja del imaginario infantil (*El espíritu de la colmena*, 1973; *El Sur*, 1983), en el siglo XXI y en disposición de las nuevas herramientas y flujos de trabajo digitales, explora su propia memoria individual en el medimetro *La morte rouge* (2006). Esta indagación se propone practicar un análisis fílmico de dicha película y sus relaciones intertextuales con otras obras del mismo autor que aborden, precisamente, esta misma cuestión. El último término se trata de extraer algunas conclusiones más o menos provisionales, más o menos definitivas, sobre el discurso cinematográfico como extensión ideológica, intelectual y afectiva en el proceso de formación del artista audiovisual del siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: Víctor Erice, *La morte rouge*, *El Espíritu de la Colmena*, Novela de formación de artista, Film de formación de artista.

1. INTRODUCCIÓN

«El cine para la gente de mi generación era el lugar de la revelación. Era una ventana abierta al mundo en una época en que España era un país siniestro y cerrado. Te permitía ser ciudadano de ese mundo en vez de súbdito de un caudillo. Era un lugar de evasión y aprendizaje, un país sin fronteras».¹

El estudio de las películas de Víctor Erice revela una serie lugares comunes, espacio textual en el que su filmografía adquiere pleno sentido. Estas isotopías son la

¹ ERICE, en: MARTÍ, Octavi. «Entrevista: Víctor Erice. Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales», *El País*, 25/09/2007. Disponible en línea (fecha de consulta: 03/04/2014): http://elpais.com/diario/2007/09/25/cultura/1190671206_850215.html

insistencia formal en la dialéctica espacio/tiempo y ciertas persistencias temáticas que subyacen a dicha forma. A saber: si bien el tempo lento del discurso establece un pacto narrativo caracterizado por la atención al detalle y a los fenómenos cambiantes de la naturaleza, en el plano del contenido existe un elemento que reaparece constantemente como *leitmotiv*: la revelación de algo nuevo.

Su ópera prima, *El espíritu de la colmena* (1973), narra la experiencia de Ana, una pequeña niña que en un pueblecito castellano entra en contacto con el cine a través de la película de 1931 *El Doctor Frankenstein*, de James Whale,² al mismo tiempo que descubre a un fugitivo republicano escondido en una granja en ruinas. La experiencia cinematográfica supone un punto de no retorno que no sólo propicia el conocimiento de la realidad y del mundo, sino que es incluso capaz de desvelar el más allá de las apariencias cuestionando así las leyes de lo lícito y de lo ilícito. A ojos de Ana los miedos y los traumas de la postguerra española se transfigurarán en el Frankenstein de la película, en aquel pobre monstruo incomprendido, despreciado y repudiado incluso por su propio creador.³ La siguiente película, *El Sur* (1983), está basada en un relato de Adelaida García Morales y continúa explorando el tema de la infancia. Pero en esta ocasión el argumento nos invita a dar un paso adelante. El cineasta vasco aborda la experiencia infantil de otra niña, Estrella, y la caída en el mundo que supone posteriormente la adolescencia, significada en el plano de la expresión por medio del motivo de la muerte del padre protector.⁴

El tercer largometraje, *El sol del membrillo* (1992), no contiene referencia alguna ni a la infancia ni a la formación intelectual y afectiva de un personaje. Sin embargo se despliega desde la misma isotopía: el surgimiento de algo nuevo a ojos de alguien que aguarda con atención. Este celebrado y formalmente atípico documental consiste en el encuentro entre Erice y el pintor Antonio López. Desde su punto de vista, el cineasta aguarda pacientemente a la revelación del cuadro de los membrillos en un sensual bodegón. No obstante conviene recordar que cuando los personajes de las películas de Erice (sean ficcionales o no) entran en contacto con la realidad se produce un conflicto. En este caso Antonio López repara en el hecho fenomenológico: dependiendo del punto de vista, de la atmósfera, de la incidencia y del color de la luz, y del momento del día, los membrillos revelan un aspecto completamente distinto ¿Cómo representarlos entonces en un lienzo pictórico? El taller al aire libre del pintor se convierte en una especie de escuela mayéutica en la que aprehendemos la mutabilidad de las cosas del mundo por medio de una experiencia cinematográfica que fija el devenir del tiempo y del espacio en el discurso fílmico.

Dando un salto hacia delante llegamos al siglo XXI, pues Erice es un cineasta muy reflexivo y poco prolífico en cuanto a número de obras, que no en cuanto a intensidad poética y densidad semántica. Como resultado del manejo de herramientas digitales produce cuatro obras: 1) las *Correspondencias* con Abbas Kiarostami (2004), que de nuevo abordan el tema de la infancia; 2) el cortometraje *Alumbra-*

² ERICE, Víctor. *El espíritu de la colmena*. Barcelona: Vértice, 2012 (00:17:47)

³ ERICE, Víctor. *El espíritu de la colmena*. Barcelona: Vértice, 2012 (01:25:45).

⁴ ERICE, Víctor. *El Sur*. Barcelona: Vértice, 2012 (01:23:52).

miento (2002), en donde expresa la solemnísimas indolencia de la naturaleza ante el nacimiento, el desarrollo y la muerte de la vida humana; 3) *La morte rouge* (2006), mediodimetrage que retoma la problemática de la primera experiencia cinematográfica infantil ya prefigurada en *El espíritu de la colmena*; y 4) la aportación al mediodimetrage *Centro histórico* (2013) con la pieza *Vidrios rotos*, donde la rememoración de las experiencias vitales de maduración de los trabajadores de una vieja fábrica portuguesa ante la hostilidad del deshumanizado mundo industrial provoca la manifestación de los fantasmas del pasado.

Salvo contadas referencias en los dos primeros films, la escuela como institución no es el espacio propio del cine de Víctor Erice. Sin embargo, y como hemos visto, el aprendizaje y el proceso de maduración son dos elementos centrales en su filmografía. Podría afirmarse que en la obra de Erice la formación del personaje a la que asistimos es una formación no reglada más unida a la experiencia vital que al cultivo de los ideales pedagógicos. Especialmente, en las películas en donde el protagonista es un niño, el cine y la experiencia cinematográfica se convierten en el sustituto de la institución educativa (que en este tipo de discursos formaría parte del *statu quo* contra el que reacciona la epifanía por medio de las artes) con efectos sorprendentes: la transfiguración del mundo. Las imágenes proyectadas, el discurso, conforman el velo sin el cual la experiencia del mundo generaría horror en el cándido infante. Estamos entonces ante la creación de un universo simbólico, de un imaginario que, lejos de alienar, representa, sostiene y acerca al sujeto hacia la realidad en toda su crudeza. Y aún hay más, puesto que existe un doble fondo en este objeto de estudio. Al mismo tiempo que representa la experiencia de una epifanía, en un ejercicio metalingüístico, estas películas privilegian la reflexión autoconsciente del creador sobre el medio cinematográfico y sus diversas tradiciones.

2. CONSIDERACIONES CONCEPTUALES A PROPÓSITO DEL ANÁLISIS DE *LA MORTE ROUGE*: LA SEMIOSFERA

«He descubierto que son bastantes los cineastas que lo que recuerdan de su primera experiencia cinematográfica son imágenes que le causaron miedo».⁵

El cine funciona como un espejo entre el mundo de los discursos (sean ficcionales o factuales)⁶ y el mundo de la vida. A través de este ir y venir entre el reflejo significativo de una película y la conciencia de un sujeto histórico las películas atemorizan a los protagonistas infantiles de *El espíritu de la colmena* y *La morte Rouge*. En estas dos obras, el miedo, como uno de los resultados posibles de la pulsión escópica que recorre todo el siglo XX, es el catalizador que impulsa el deseo de conocimiento. El discurso funciona entonces como un velo que permite al joven inmaduro descubrir

⁵ ERICE, en: MARTÍ, Octavi. «Entrevista: Víctor Erice. Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales», *El País*, 25/09/2007. Disponible en línea (fecha de consulta: 03/04/2014): http://elpais.com/diario/2007/09/25/cultura/1190671206_850215.html

⁶ Siguiendo a Genette entiendo que «ficcional» es todo enunciado en el que los criterios de verificación empírica no son pertinentes frente a los enunciados «factuales», en donde son requisito *sine qua non* para su funcionamiento semiótico. GENETTE, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.

la realidad de los años cuarenta del siglo XX, momento histórico en el que están ambientadas ambas películas. Se trata de un *emplazamiento* concreto, en donde emplazamiento quiere decir un espacio y un tiempo caracterizados por una serie de implicaciones de significado y de sentido inherentes a las coordenadas que representan. Así pues la formación del carácter del personaje sería una toma de conciencia de este emplazamiento en un proceso similar a la caída heideggeriana o «yección» del «ser-en-el-mundo», entendida como adaptación a un ecosistema de circunstancias sociales manifestadas en una serie de formas simbólicas: «Estamos en el mundo. Esados. Inter-esados. Es verdad que hemos caído. Que arrastramos la caída del origen. Y el origen de la caída es la multiplicidad en que el Ser se manifiesta, el velo de malla que encubre y fragmenta lo uno. El «esamiento» del Ser. La aparición del Ser como ente: como algo determinado por su circunstancia. Es esa caída la que traza la existencia».⁷

La realidad, también aquella de la que dan cuenta las expresiones artísticas como es la cinematográfica, no es más que un texto, un tejido en el cual la conciencia de un sujeto histórico «inter-esado» debe proyectarse para que tenga lugar la experiencia estética. Una de las fibras de ese velo de malla que nos plantea Erice en estas dos películas consiste en la memoria de la Guerra Civil. Esos recuerdos traumáticos son tan fuertes que incluso podría afirmarse que *La Morte Rouge* es una película de terror. Terror que se proyecta en la conciencia del niño-espectador, cuya inocencia superpone las imágenes de la película con el mundo de la vida. Así, en *La Morte Rouge*, la voz del personaje-narrador discurre en paralelo a varias fotografías e imágenes documentales de la Guerra Civil, de la Segunda Guerra Mundial y de saludos fascistas ante enormes y omnipresentes símbolos de Falange Española que hacen parecer diminutos los cuerpos humanos fotografiados: «En este caso el miedo se desplegaba más allá de la pantalla prolongando su eco sobre el ambiente de una sociedad devastada. De un lado por la sangría propia de una Guerra Civil. De otro por los efectos de una contienda mundial recién terminada. Mientras una población emocionalmente aterida buscaba refugio en el imaginario del cine, no había en el planeta un continente que hiciera en esos días el recuento de sus muertos y desaparecidos en los frentes de batalla, las ciudades bombardeadas o los campos de exterminio. Este dolor universal pesaba de algún modo en el corazón del niño que en compañía de su hermana —ella tenía siete años más— caminaba hacia la penumbra de un cine para ver la primera película de su vida».⁸

En este viaje iniciático hacia el conocimiento, las veladuras atenuantes del discurso cinematográfico proporcionan al joven infante una primera aproximación a la realidad en toda su crudeza a cambio del precio de su candidez. «Descubrir la

⁷ VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel. «Bases para una Teoría del Emplazamiento», VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel; ACOSTA ROMERO, Ángel (eds.). *Teoría del Emplazamiento: aplicaciones, implicaciones*. Sevilla: Alfar, 2003, p. 22.

⁸ ERICE, Víctor. *La morte rouge (soliloquio)*. Alumbamiento. Madrid: Rosebud Films, Fnac, 2009 (00:08:07 - 00:09:45).

brecha entra la pantalla y la sala ya es eso»,⁹ afirma Víctor Erice. Se trata sin duda de una experiencia dolorosa simbolizada en el terror que produce la inmensidad de un mundo que se abre ante la conciencia del niño, al igual que el telón del viejo cine Gran Kursaal de San Sebastián desvela un incierto y oscuro universo de luces y de sombras, una especie de «tragaluz del infinito» como definió al cinematógrafo Charles Baudelaire: «aquellos millares de ojos ávidos que se inclinaban sobre los huecos del estereoscopio como sobre los tragaluz del infinito».¹⁰ El primer concepto que aparece entonces en esta experiencia es el de *pacto*, la fina frontera que divide el mundo de las películas y el mundo de la vida. El personaje-narrador de *La Morte Rouge* describe su experiencia límite de este modo: «Durante la proyección, con una curiosidad por momentos superior a su miedo, buscando una explicación, no cesó de espiar los rostros de los espectadores. Atentos pero impenetrables parecía no afectarles las muertes que tenían lugar delante de sus ojos. No había en ellos indiferencia, lo que había era otra cosa... quizás aquello que había insinuado el bromista de Potts:¹¹ “algo”. Este hecho despertó en el niño una sospecha. La actitud unánime de los adultos debía ser la consecuencia de un pacto que todos habían aceptado, consistente en callar y seguir mirando. Porque todos ellos poseían un rasgo en común, sabían algo que él desconocía, un secreto que lo explicaba todo. Desvelarlo fue la aventura turbadora a la que se sintió arrastrado por una fuerza superior a su voluntad, la que le hizo percibir la otra cara de la ficción: *un agujero negro en la trama de la realidad*¹² por el que se había ido toda la inocencia del mundo».¹³

El mundo de la ficción produce un trauma en el pequeño, del mismo modo que, para el cineasta, «cada descubrimiento es una herida y cada herida es un paso en el acceso al conocimiento».¹⁴ Pero si aparece un trastorno es porque los signos, las películas, reactivan ciertos elementos que estaban ocultos en el subconsciente, en la memoria. El emblema del mal no es otro que el del cartero Potts, villano de *La garra escarlata*, transferido ahora al mundo de la vida: «La hermana no debió darse cuenta de la dimensión del tormento que le embargaba. Sólo percibió su miedo dedicándose a avivar en él su recuerdo de aquella figura uniformada del mal. Inici-

⁹ MARTÍ, Octavi. «Entrevista: Víctor Erice. Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales», *El País*, 25/09/2007. Disponible en línea (fecha de consulta: 03/04/2014): http://elpais.com/diario/2007/09/25/cultura/1190671206_850215.html

¹⁰ BURCH, Noel. *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 2011, p. 22.

¹¹ Se refiere a una escena de *La garra escarlata* citada de forma explícita en *La Morte Rouge* en la que los vecinos de aquella aldea imaginaria, asustados porque escuchan sonar la campana de la iglesia local durante la noche, especulan sobre la causa de aquel acontecimiento terrorífico. El cartero, el señor Potts, quien luego se descubrirá que es el asesino, provoca al sacerdote preguntando: «¿Quién toca la campana de la iglesia? A lo mejor no es nadie... Quizá es un algo, y ese algo es el que la toca». ERICE, Víctor. *La norte rouge (soliloquio)*. Alumbamiento. Madrid: Rosebud Films, Fnac, 2009 (00:12:51).

¹² La cursiva es mía.

¹³ ERICE, Víctor. *La norte rouge (soliloquio)*. Alumbamiento. Madrid: Rosebud Films, Fnac, 2009 (00:15:02 - 00:16:43).

¹⁴ MARTÍ, Octavi. «Entrevista: Víctor Erice. Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales», *El País*, 25/09/2007. Disponible en línea (fecha de consulta: 03/04/2014): http://elpais.com/diario/2007/09/25/cultura/1190671206_850215.html

ando un juego nuevo le repetía antes de acostarse: «que viene el cartero, ¡que viene el cartero!». Aunque quizás, en el fondo, ella no hiciera otra cosa que exorcizar su propio miedo... un miedo que venía de lejos, amasado en el Madrid sitiado de la Guerra Civil en sus días de niña sometida al horror de los bombardeos. «Qué viene el cartero, ¡que viene el cartero!».¹⁵

Ese «algo» también consiste en los elementos latentes que conforman el imaginario de una época. En paralelo a la narración con voz de Víctor Erice discurre una secuencia fotográfica de imágenes de Madrid durante la Guerra Civil, aviones, bombardeos, cadáveres de niños... esas imágenes conforman un estrato de la memoria, tal vez enterrado pretendidamente, que emerge en el momento en que se evoca la figura del mal. Este imaginario podemos estudiarlo como un ecosistema o «semiosfera» en donde todos los elementos están conectados de manera que unos remiten necesariamente a otros. Si bien la «semiosfera»¹⁶ es el espacio textual en el que sólo se pueden dar la significación y el sentido y «fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis», los niños de las películas de Erice habitan en un ecosistema simbólico marcado por su historicidad, en donde se aloja el conocimiento al que el infante tiene acceso durante su período de formación pero que también es un inconsciente colectivo en el que, silenciosos y latentes, están los elementos traumáticos de una cultura. Sólo en ese espacio textual multinivel puede darse la confusión entre discursos ficcionales y factuales que tiene lugar en la conciencia del niño sentado en el patio de butacas del cine Gran Kursaal.

Volvamos sobre la historicidad. Bien es sabido que durante la Guerra Civil¹⁷ el Departamento Nacional de Cinematografía del bando de los sublevados bajo la coordinación del falangista Manuel Augusto García Viñolas ordenó a todas las salas de cine españolas proyectar el «Noticiero Español» antes de las películas de cada programa. Tras la contienda fratricida, en 1943, pasa a llamarse «Noticiero Documental Español» (No-Do), cuya sintonía y omnipresencia como una pieza más de la puesta en escena social que es en sí la proyección cinematográfica configura parte de esa semiosfera de la que da cuenta Erice. Efectivamente, la evocación del personaje de *La Morte Rouge* recoge este ritual, de modo que las imágenes del No-Do 159B año IV¹⁸ y *La garra escarlata*¹⁹ aparecen en el mismo nivel de certezas como dos citas explícitas: «[...] de aquel No-Do se le quedaría grabada en el recuerdo la escena de un alto mandatario repartiendo por Navidad unas pesetas en las manos de hombres y mujeres pobres. Este testimonio documental era el sustrato de realidad sobre el que unos minutos después se asentaría la ficción. Pero esto, el niño, no lo sabía... para él ficción y realidad eran aún la misma cosa».²⁰

¹⁵ ERICE, Víctor. *La norte rouge (soliloquio). Alumbramiento*. Madrid: Rosebud Films, Fnac, 2009 (00:20:48 – 00:22:33).

¹⁶ LOTMAN, Yuri. *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Edición en tres volúmenes. Madrid: Cátedra, 2006, p. 24.

¹⁷ GUBERN, Roman [et. alt]. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2010.

¹⁸ ERICE, Víctor. *La norte rouge (soliloquio). Alumbramiento*. Madrid: Rosebud Films, Fnac, 2009 (00:10:37).

¹⁹ *Ibidem* (00:11:52 – 00:15:02).

²⁰ *Ibidem* (00:11:00).

De este modo el niño espectador es capaz de reavivar la experiencia traumática alojada en la memoria familiar y acceder al conocimiento de la finitud del tiempo y la vida en sociedad: «fue así, en medio de aquello que la mayoría de la gente consideraba un pasatiempo, como el niño descubrió que las personas morían... es más, que los hombres podían dar muerte a los otros hombres».²¹

3. LA MORTE ROUGE COMO FILM DE FORMACIÓN DE ARTISTA

Vistas estas consideraciones corresponde ahora comprobar cómo se articulan los signos en el discurso. Bien sabemos que existe todo un género literario que explora este tipo de argumentos por los que un joven entra en la edad adulta a través de una experiencia iniciática de conocimiento con el consiguiente impacto que ello implica sobre la conciencia.²² Ahora bien, sobre la estructura básica de la bildungsroman (novela de formación) aparece la künstlerroman como variante. Esta segunda, la novela de formación de artista, coloca a la experiencia estética en el ojo del huracán. Trataremos de exponer algunas claves intertextuales entre este género literario y las películas de Erice para proponer la idea de un film de formación y/o film de formación de artista, cauce formal que encontraría un nuevo desarrollo debido a las circunstancias coyunturales del fenómeno cinematográfico en el siglo XXI.

3.1. Un apunte sobre la técnica y la expresión en el siglo XXI: por un «cine menor»

Cuando Víctor Erice rodó *El espíritu de la colmena* tenía a cuarenta personas a su disposición. Sin embargo, más de treinta años después, en 2006, emprende el proceso de creación de *La Morte Rouge* prácticamente en solitario, animado por el crítico francés Alain Bergala tras el fracaso en la preproducción y financiación del guión para largometraje aun inédito *La promesa de Shangai* (1998). «Yo llevo la cámara, me ocupo de las luces, pongo la voz, hago los ruidos, me ocupo de ir a comprar el material que necesito para la decoración...»,²³ explica el cineasta. No es de extrañar que este mediometraje lleve por subtítulo *Soliloquio*, puesto que Erice cuenta con un equipo mínimo formado por él mismo, un ayudante, un sonidista y un editor. A pesar de que el cineasta se lamenta por no haber podido hacer todas las películas que hubiera deseado,²⁴ estamos ante el surgimiento nueva forma de trabajar que ofrece la tecnología digital. Tendría la forma de un «cine menor» semejante a aquel concepto de «literatura menor» enunciado por Deleuze y Guattari (1990) que

²¹ *Ibidem* (00:15:02).

²² RODRÍGUEZ FONTELA, M. de los Ángeles. *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*. Kassel: Reichenberger, 1996.

²³ MARTÍ, Octavi. «Entrevista: Víctor Erice. Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales», *El País*, 25/09/2007. Disponible en línea (fecha de consulta: 03/04/2014): http://elpais.com/diario/2007/09/25/cultura/1190671206_850215.html

²⁴ MARTÍNEZ MALAGELADA, Clara. «Tengo esa desgracia: sigo siendo el director de *El Espíritu de la colmena*», *Under Magazine*, 20/03/2013. Disponible en línea (fecha de consulta: 28/03/2014): <http://www.undermgzn.com/cine-tv/cine/tengo-esa-desgracia-sigo-siendo-el-director-de-el-espíritu-de-la-colmena-i/>

desestabiliza a las formas dominantes. Este cine menor propicia a través de la enunciación en primera persona un trabajo sobre la experiencia y la memoria, sean estas las del propio autor o las de un sujeto ideal conformado a partir de una semiosfera concreta. No hay que olvidar que el concepto de «literatura menor» se asienta sobre la noción de «rizoma», de estructura compleja, multidimensional, que privilegia las interconexiones y reenvíos, aparejada una concepción bergsoniana de la memoria como reelaboración poética en donde la infancia y las experiencias fundacionales constituyen el motor motivacional del acto enunciativo: «Actúa como bloque de infancia y no como recuerdo de infancia: levanta el deseo en vez de hundirlo, lo desplaza en el tiempo, lo desterritorializa, hace que proliferen sus conexiones, lo hace pasar a otras intensidades».²⁵

Desde la Teoría de la Literatura Manuel Alberca ha propuesto la noción de un «pacto ambiguo» (2007) en virtud del cual la novela autobiográfica se hunde en el voluptuoso vórtice de los recuerdos alojados tanto en la memoria personal como en el acervo social de conocimiento que es el imaginario. De forma análoga, en una confusión similar a la del niño espectador de *La Morte Rouge*, Marcel Proust, epítome de la novela de formación de artista, mezclará constantemente desde las primeras páginas de *À la recherche du temps perdu* el sueño con la vigilia, el deseo con los hechos, la atención al detalle con la panorámica, el realismo con el impresionismo, etcétera. En este nuevo espacio de ambigüedad la primera persona se convierte en garante de una lectura realista sin que por ello sea necesario eliminar las licencias de la ficción que permiten significar con una densidad semántica mayor y con un efecto poético más certero. Este desplazamiento, además, coincide con la elección de las formas propias de la novela lírica, a saber: presencia de un agente, narrador o personaje, en quien se opera la transformación del objeto percibido, nueva temporalidad marcada por lo fragmentario, nexos discontinuos, dilatación temporal, consagración al instante como unidad narrativa y privilegio de la espacialidad sobre la temporalidad (Gullón, 1984).²⁶

3.2. Construcción semiósica del recuerdo filmado

El cine, por su sustrato fotográfico, sólo puede trabajar con la evidencia fenoménica de las cosas del mundo empírico en la sucesión progresiva de un enunciado, de un sintagma. Sin embargo la dimensión rizomática propia de la prosa lírica permite poner en marcha ciertas estrategias de composición formal en las que la prueba física fotográfica, por medio de su articulación sintáctica, entra en un discurso complejo, multinivel, en donde apoya la reminiscencia como evidencia de un pacto de lectura realista. Veamos.

El personaje y narrador de *La Morte Rouge* evoca la primera película que recuerda haber visto: «un día, durante una visita a la ciudad, en los archivos de su biblioteca

²⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era SA, 1990, p. 13.

²⁶ GULLÓN, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984.

municipal, revisé minuciosamente los periódicos locales de la época». ²⁷ A esta declaración en primera persona la acompañan algunas fotografías del periódico *El diario Vasco* con fecha de 24 de enero de 1946, jueves. En su portada se leen las noticias de actualidad: «Felix Gouin, nuevo jefe del gobierno francés», «El Plus Ultra ha zarpado rumbo a las Filipinas», «No hay acuerdo sobre el candidato a Secretario General de las Naciones Unidas». Más adelante figura la lista de espectáculos locales, entre ellos la proyección de una película en el cine Gran Kursaal: «Sensacional estreno: *La garra escarlata* de Roy William Nelly (1946). Hoy, 5, 7.30 y 10.30». ²⁸

La historicidad entra a formar parte del discurso desde la evidencia de la prueba fotográfica, pero entonces se produce el desvío hacia la ambigüedad del recuerdo sedimentado en múltiples estratos en donde *La garra escarlata* no aparece recordada como una entrega más de «una serie inspirada en las aventuras del personaje de Sherlock Holmes» sino como «una película de miedo». ²⁹ Desde este punto de vista y como un rizoma con múltiples conexiones, Erice nos muestra en un cierto momento de la película que ³⁰ el miedo evocado por el personaje-narrador es un nexo de sentido entre 1) las imágenes del No-Do que muestran al mandatario falangista en una campaña de la beneficencia; 2) la imagen del cartero Potts desvelado como asesino de *La garra escarlata*; 3) la emergencia de un trauma latente en el gran texto de la cultura activado a) por la evocación del cartero y b) por la melancólica melodía de piano de un vecino; y 4) la experiencia onírica perturbada por la este recuerdo alojado en el subconsciente colectivo.

4. DISCUSIÓN Y PROPUESTA: ¿UN FILM DE FORMACIÓN DE ARTISTA?

«Yo pertenezco, además, a una generación de cineastas en donde el elemento de reflexión ha estado siempre presente. De hecho, cuando yo empecé a escribir sobre cine, para mí, en cierto modo, era como hacer ya una película. ¿Qué puede esto significar? Que el cine en mi experiencia ha sido y sigue siendo más que una profesión, una forma de destino. Y, por favor, que no se entienda esto de una forma pretenciosa o grandilocuente. ¿En qué medida una forma de destino? En la medida en que fue a través del cine, a través de la visión de una película, que tuve acceso a algunos de los primeros misterios de la vida. De ahí que para mí el cine se convirtiera inmediatamente en un medio de conocimiento. Y lo sigue siendo. ¿Conocimiento de qué? Del mundo, del prójimo, de mí mismo». ³¹

En ciertas manifestaciones estéticas de la modernidad la narración en primera persona tiene más implicaciones de las que en un principio podría parecer. De

²⁷ ERICE, Víctor. *La norte rouge (soliloquio)*. Alumbramiento. Madrid: Rosebud Films, Fnac, 2009. (00:06:43).

²⁸ *Ibidem* (00:07:06).

²⁹ *Ibidem* (00:08:16).

³⁰ *Ibidem* (00:25:52).

³¹ ERICE, en: MARTÍNEZ MALAGELADA, Clara. «Tengo esa desgracia: sigo siendo el director de *El Espíritu de la colmena*», *Under Magazine*, 20/03/2013. Disponible en línea (fecha de consulta: 28/03/2014): <http://www.undermgzn.com/cine-tv/cine/tengo-esa-desgracia-sigo-siendo-el-director-de-el-espiritu-de-la-colmena-i/>

hecho la diferencia entre *bildungsroman* y *künstlerroman* consiste en que en el segundo cauce formal a la autoidentificación (garantía de pacto de lectura realista) y el autoconocimiento (proceso de formación del personaje con el cual se produce la identificación por medio de la lectura) se añade una cierta «conciencia metalingüística». El conocimiento sólo es posible a través del lenguaje, a través del propio acto de enunciación. Por enunciación entiendo, naturalmente, una manifestación discursiva emplazada espacial y temporalmente aparejada a «un sistema de representación metalingüística, capaz de simular de manera explícita los mecanismos cognoscitivos de los sujetos enunciadorees accesibles a través de los textos». ³² Cuando el problema de la enunciación pasa al primer plano entonces el autoconocimiento y la reflexión metatextual se superponen. Volviendo sobre la filmografía de Erice, si el *bildungsroman* que es *El Sur* se vertebría narrativamente sobre el eje de la conflictividad yo-mundo (Estrella ante la quiebra del mito del padre, la superación del complejo de Electra manifestado en la escena del baile en la primera comunión) el *künstlerroman* o novela lírica de autoformación (*La Morte Rouge*) es una suerte de creación estética e imagen especular de un sujeto que asume el reto de la creación por medio de la confrontación con el lenguaje, en donde, de acuerdo con la semiótica de la cultura lotmaniana, todo lenguaje implica un código más su tradición. En el espacio textual del cine de autor al que se adscribe Erice diríamos que esta implicación autoconsciente es doble: hacia la propia filmografía, con la que pueden establecer reenvíos anafóricos, y hacia la Historia del Cine y la experiencia de la misma como sujeto histórico en relaciones intertextuales (cita explícita) e hipertextuales (en donde el hipertexto trasciende al hipotexto en significado y sentido). ³³

El propio cineasta ha confirmado la relación entre sus dos obras en las que el personaje accede al conocimiento mediante la experiencia cinematográfica, pero de un modo en que la relación entre ambas es asimétrica: «en *La Morte Rouge* revelo la trastienda de *El Espíritu de la colmena*». ³⁴ En *La Morte Rouge*, haciendo uso de la técnica digital y en virtud de la estructura rizomática que facilita la escritura en primera persona, hace todo un ejercicio de memoria individual y posicionamiento ante la materia prima de su lenguaje artístico. Simbólicamente, se atribuye así al cine una función mesiánica de forma netamente lírica. Después de la escena de la pesadilla, el personaje-narrador afirma: «[...] hasta que fue el propio cine quien vino en su ayuda. Si una película le había en cierto modo trastornado pronto hubo otras que poco a poco fueron poniendo un bálsamo en la herida. Este doble juego de dolor y consuelo, de pena y alegría, que le llegaba desde la pantalla, fundó su relación contradictoria con las imágenes en movimiento». ³⁵

³² GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje*. Tomo II. Madrid: Gredos, 1991, p. 87.

³³ Las definiciones de «intertexto» e «hipertexto» proceden de: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1988, p. 19.

³⁴ MARTÍ, Octavi. «Entrevista: Víctor Erice. Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales», *El País*, 25/09/2007. Disponible en línea (fecha de consulta: 03/04/2014): http://elpais.com/diario/2007/09/25/cultura/1190671206_850215.html

³⁵ ERICE, Víctor. *La norte rouge (soliloquio). Alumbramiento*. Madrid: Rosebud Films, Fnac, 2009 (00:28:27).

Esta es la última característica que aparece en *La Morte Rouge* como film de formación de artista. El cine digital, en su condición de cine menor y en tanto que el cineasta se ve forzado a trabajar en soledad, pasa necesariamente por una confrontación entre el cineasta y la sustancia de su expresión: la técnica cinematográfica. En consecuencia, el pacto ambiguo de lo que propongo denominar como «film de formación de artista» en la era digital exige un esfuerzo formalista en donde la obra cinematográfica ya no es sólo un relato cerrado sino que además contiene en sí misma la formulación de los fundamentos de poética que han dado lugar a dicha obra, del mismo modo que los poetas modernos en ocasiones escriben en paralelo un ensayo que explica y argumenta las argucias de su creación. En *La Morte Rouge* este esfuerzo formalista aparece de forma explícita en el propio subtítulo (*Soliloquio*): «Es importante esta definición que Erice inscribe en el arranque mismo de su obra. Es ese carácter de reflexión personal en la que el sujeto está en el mismo centro y origen de la obra. El yo; un yo que habla consigo mismo, en una obra destinada desde su misma concepción a ser expuesta y contemplada por otros».³⁶

Si los autores de la modernidad cinematográfica, con François Truffaut en *Les 400 coups* a la cabeza, narraron a través de personajes como Antoine Doinel la posibilidad de un conocimiento renovador a través de las películas en contra de la escuela como institución conservadora, en *La Morte Rouge*, a medio camino entre la ficción y el ensayo, la imagen de la escuela aparece desdibujada a lo largo de todo el discurso como film de formación de artista, en donde imaginario, acto enunciativo de memoria, conocimiento y vida aparecen como una epifanía que tiene lugar en el espacio, físico y textual, de lo cinematográfico: «[...] educar la mirada, eso ya es otra cuestión. La mirada se educa viviendo, realmente... a través de la experiencia humana. En este sentido le debo más, en la educación de la mirada, a mi madre, que a ninguna escuela de cine. Porque mi madre se sentaba a coser en el balcón, y yo muy niño me sentaba a su lado, como era un primer piso, la calle se divisaba perfectamente... Y ella cosía. Pero al mismo tiempo iba nombrando a todas las personas del barrio que circulaban por la calle. Y me decía, “mira, ahí está el carpintero, hoy viene tarde, habrá estado tomando vino en el bar...” , “mira, mira, mira, el abogado, va al despacho”... era una mujer del campo, que se había establecido por primera vez en la ciudad, y para ella la ciudad era un espectáculo. Yo pienso que hay algo en aquellas palabras de mi madre, que ha sido fundamental para mi en la educación de la mirada. ¿Cómo se puede enseñar esto en una escuela de cine? Yo no lo sé...».³⁷

³⁶ GONZÁLEZ CUESTA, Begoña. «El cine como forma que piensa: *La Morte Rouge* de Víctor Erice», *Oppidum* [Segovia], n. 2 (2006), p. 9.

³⁷ ERICE, en: MARTÍNEZ MALAGELADA, Clara. «Tengo esa desgracia: sigo siendo el director de *El Espíritu de la colmena*», *Under Magazine*, 20/03/2013. Disponible en línea (fecha de consulta: 28/03/2014): <http://www.undermgzn.com/cine-tv/cine/tengo-esa-desgracia-sigo-siendo-el-director-de-el-espiritu-de-la-colmena-i/>