

***La Morte Rouge (soliloquio)* de Víctor Erice. Del trauma a la fraternidad: el intersticio entre realidad y ficción.**

Lourdes Monterrubio Ibáñez

Introducción

Tras el estreno de *El sur* (1984), Víctor Erice declaraba sobre sus próximos proyectos: «A menudo he tenido la tentación de derivar hacia una estructuración cinematográfica fragmentaria, el diario íntimo, el ensayo, la reflexión, quizá con un toque de ficción» (Molina Foix, 1984: 51). Dos décadas después, en la presentación de la exposición *Correspondencias Erice – Kiarostami*, el cineasta utilizaba entonces el concepto «fraternidad entre lo real y la ficción»¹ para describir su manera de entender la experiencia cinematográfica. Si bien *El sol del membrillo* (1992) es precursor de un nuevo cine contemporáneo basado en esa fraternidad (Monterrubio, 2018b), la reflexión ensayística se convierte en forma fílmica en esta correspondencia entre los cineastas y, muy especialmente, en *La Morte Rouge (soliloquio)* (2006). La tentación que confesaba Erice se convierte aquí en *tentativa*, generando las dos polaridades teorizadas por Alain Ménil en relación al film-ensayo, tentación-tentativa y objetividad-subjetividad:

No hay ensayo que no sea, de alguna manera, la experiencia de su propia aventura, que no sea al mismo tiempo que una búsqueda, una investigación o una indagación *a propósito de* o *con motivo de*, motivo de una invención, invención de su propio método y de su propio proceso. (Ménil, 2004: 101)

La obra responde a la definición más exigente de esta forma fílmica, la que materializaría el proceso de pensamiento y la autorreflexión de una subjetividad o subjetividades mediante la hibridación de ficción, no ficción y cine experimental. Por

¹ Expresión utilizada por Víctor Erice en la entrevista de *El Cultural* del 15 de mayo de 2002: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Victor-Erice/4789> Concepto igualmente expuesto por el cineasta en la mesa redonda de la presentación de la exposición *Erice – Kiarostami. Correspondencias* en La casa Encendida de Madrid el 5 de julio de 2006.

tanto, la «presencia del yo del autor, del *ensayista*» y «la revelación de un pensamiento en acto» (Moure, 2004: 37) son condiciones necesarias que determinan la enunciación de la obra. Pensamiento en acto definido también por Josep Maria Català: «... una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión» (2005a: 133), donde «el autor está siempre ligado a este proceso [de pensamiento] y no es posible huir de esa presencia, puesto que la obra en sí no es otra cosa que la constatación de esta» (Català, 2014: 143).

Dispositivo de enunciación: el soliloquio

La obra de Erice se inscribe en la prolongación de las prácticas del film-ensayo de la modernidad. La voz *off* –siguiendo la nomenclatura y definición de Michel Chion (1985)– del autor-ensayista (o de su *intérprete*, como en el caso de Chris Marker) genera la enunciación fílmica mediante dispositivos fuertemente codificados que denominamos *formas intermediales* (la carta, el diario, el autorretrato, etc.), en muchas ocasiones presentes ya en su título. En la filmografía francesa encontramos una evidente constatación de este fenómeno, del que exponemos algunos relevantes ejemplos:

- La carta²: *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957), *Letter to Jane* (Jean-Luc Godard, 1972), *News from Home* (Chantal Akerman, 1977), *Lettre à Freddy Buache* (Jean-Luc Godard, 1981), *Sans soleil* (Chris Marker, 1983), *Le Tombeau d'Alexandre* (Chris Marker, 1993).
- El diario: *Lettres d'amour en Somalie* (Frédéric Mitterrand, 1982), *Level 5* (Chris Marker, 1997).
- El (auto)-retrato: *Jane B par Agnès V.* (Agnès Varda, 1988), *JLG/JLG Autoportrait de décembre* (Jean-Luc Godard, 1994).
- El guion: *Scénario de Sauve qui peut la vie* (Jean-Luc Godard, 1979), *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982).

Frente a estos dispositivos, Erice elige el *soliloquio*, definido por la RAE como «reflexión interior o en voz alta y a solas», para convertirlo en «herramienta de indagación en la propia memoria cinematográfica del director» (Balló, 2012: 14). Y no

² Monterrubio, L. (2018). *De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*, Shangrila Ediciones, Santander. Se realiza un estudio sobre el uso de la carta como forma intermedial del film-ensayo.

sólo de la cinematográfica, sino también de la infantil y la histórica, permitiendo al cineasta «fundir, en único gesto, la memoria más íntima y personal con la densidad y el peso de la Historia» (Zunzunegui, 2014: 57). El soliloquio es el dispositivo idóneo para crear un «laboratorio de operaciones de la memoria» (Berthet, 2011: 86), entendiendo ésta última como una «una práctica y un proceso semiótico-discursivo», «un proceso cognitivo dinámico que involucra la construcción simbólica de sentido, la semiosis» (Ricaurte, 2014: 48, 53). De este modo, la articulación de la memoria creativa, la emocional, la histórica y la colectiva posibilitan el pensamiento filmico: «Concepción, por tanto, de la memoria [...] como algo vivo y orgánico que se alcanza desde el presente y que se reconfigura desde él [...] renunciar al documento para acceder a la experiencia y a la verdad, a la mirada estética sobre la propia vida» (González, 2006: 200).

El soliloquio permite al autor generar un *pensamiento paratáxico* (Català, 2014: 206) que responde igualmente a la noción de *sintaxis paratáxica* expuesta por Jacques Rancière (2011: 65) y al concepto de frase-imagen en relación a su esencia audio-visual: «La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible. Frase-imagen es para mí la unión de dos funciones que deben ser definidas estéticamente, es decir, a partir del modo en que deshacen el vínculo representativo del texto a la imagen» (64). Esta frase-imagen transitará entre los polos dialéctico y simbólico: «... entre el choque que opera un desdoblamiento de los sistemas de medida y la analogía que da forma a la gran comunidad, entre la imagen que separa y la frase que tiende hacia el fraseo continuo» (2011: 74). Ambos procedimientos pueden entremezclarse hasta alcanzar «el límite de lo indiscernible» (76).

La memoria creativa del autor viaja entonces a su niñez para reflexionar en torno a su primera experiencia cinematográfica, la proyección del film *La garra escarlata* (The Scarlet Claw, Roy William Neill, 1944) en el casino/cine Kursaal de San Sebastián el 24 de enero de 1946, a la edad de cinco años. La reflexión se construye mediante la alternancia diferentes materiales visuales:

- las imágenes presentes en vídeo y color, con las que se inicia y concluye la obra;
- las imágenes de archivo de la época, fotográficas y filmicas, en B/N;
- las fotografías personales del cineasta;
- la recreación ficcional en B/N de la vivencia infantil;
- las imágenes del film *La garra escarlata* y otros, fijas y en movimiento.

La experiencia ensayística de Erice materializa por tanto el *montaje de proposiciones*: «volver a mirar la imagen, desnaturalizar su función originaria (narrativa, observacional) y verla en cuanto representación, no leer sólo lo que representa» (Weinrichter, 2007: 28). Como indica Català respecto de la imagen compleja, ésta «rompe el vínculo mimético que la imagen mantenía tradicionalmente con la realidad y lo sustituye por un vínculo hermenéutico: en lugar de una epistemología del reflejo, se propone una epistemología de la indagación» (2005b: 642).

La voz del cineasta, presente junto a todos los materiales visuales y los diferentes sonidos –incluida la música de Arvo Pärt y la composición de piano, *Música callada*, de Federico Mompou–, organiza y transita los diferentes materiales provocando su transformación y permitiendo la revelación. La interpretación vocal del cineasta recorre igualmente diferentes espacios mentales: la reflexión ensayística de la edad adulta, el ámbito poético del recuerdo íntimo y el territorio emocional de la experiencia infantil.

Pensamiento intersticial

Retomando los postulados de Gilles Deleuze (1986) sobre el *intersticio*, y su condición de germen del pensamiento cinematográfico (Monterrubio, 2018a), coincidimos con la propuesta de Laura Rascaroli: «el film-ensayo, como cine pensante, piensa intersticialmente [...] para entender cómo funciona el film-ensayo, debemos observar cómo genera huecos, cómo crea disyunciones» (2017: 11). El pensamiento cinematográfico del *La Morte Rouge* se genera a partir de cuatro disyunciones. La primera, de carácter temporal, enfrenta el presente del año 2006 con el pasado de 1946. La segunda, de carácter identitaria, fractura el *yo* entre la identidad adulta presente en primera persona y la pasada, situando al niño de cinco años en una tercera persona que lo objetiviza, sometiendo la autobiografía íntima al escrutinio analítico y convirtiéndola, también, en relato, en reconstrucción ficcional de las vivencias infantiles. La tercera, la existente entre la realidad del niño y la ficción cinematográfica, se convierte, paradójicamente, en indiscernible para la experiencia infantil, provocando el trauma que sólo podrá ser revertido a través de la experiencia artística. Finalmente, se materializa una última disyunción entre ficción y ensayo, entre la obra ausente y la presente, entre la ficción de *El espíritu de la colmena* (1973) y la reflexión de *La Morte Rouge*, configurando ambas obras como un díptico. Como indicaba Jean-Louis Leutrat, (2004), esta estructura díptica es un mecanismo idóneo para el pensamiento fílmico, como

confirma la experiencia godardiana en algunos de los títulos anteriormente expuestos (Monterrubio, 2017). La obra se construye a través de la articulación de estas cuatro disyunciones en los tres niveles de la reflexión ya citados: intimidad, cine e Historia. Analizamos a continuación los procedimientos audiovisuales, los elementos retóricos, que generan este «pensamiento intersticial» (Rascaroli, 2017: 190).

Del trauma a la fraternidad

La introducción del soliloquio nos presenta la temática del mismo y los elementos retóricos a través de los cuales va a desarrollarse la obra: el fundido encadenado, el movimiento panorámico dentro de la imagen fija y el fundido a negro y de negro. La disyunción temporal se transita a través de un fundido encadenado en su funcionalidad clásica, la que informa del paso del tiempo en la que se produce la transformación del Casino Gran Kursaal en cine. El movimiento panorámico, por su parte, introduce la investigación, la búsqueda que permite la generación de hipótesis. Finalmente, el fundido a negro y de negro materializa pausas reflexivas en torno a los diferentes intersticios abordados.

La realidad del cine Gran Kursaal se desliza hacia la ficción que surgirá de su interior, la de la proyección de *La garra escarlata*, a través de una primera frase-imagen simbolista: la de la ruleta girando. Ésta es la única imagen ficcional en torno al pasado del Kursaal, y tomará pleno sentido a posteriori, materializando un *décalage* igualmente definitorio del *pensamiento en acto* del film-ensayo. Erice convierte la dialéctica entre ficción y realidad, a través del proceso semiótico discursivo de la memoria, en una estructura circular, sin principio ni fin, que tiene en la ruleta de casino su metáfora perfecta. El movimiento de ésta hace que su imagen se disuelva, al igual que el fundido encadenado entrelaza los diferentes materiales filmicos, como materialización del procedimiento de la memoria. Surge así «un territorio en el que la historia y la imaginación ajustan sus cuentas de manera incesante en diálogo permanente» (Zunzunegui, 2014: 57). El inicial diálogo, las diversas resonancias surgidas entre los diferentes materiales, se convierte durante la reflexión en la fusión de ficción y realidad que se produce en la percepción infantil. La desaparición del intersticio entre ficción y realidad, la indiscernibilidad entre ambos espacios, provoca el trauma infantil en torno a la experiencia cinematográfica sobre el que tanto escribiera Alain Philippon: «... entre el niño y el cine sucede algo que es del orden del trauma, con mayor motivo –aunque no necesariamente– cuando las imágenes en cuestión son imágenes de miedo» (1999: 17).

El propio Erice escribe tras la muerte del crítico francés:

Para él, el trauma, asociado siempre a la visión temprana, infantil, de una película, era el lugar del origen, aquél desde el cual la historia arranca para desplegar su ficción. No sólo el sitio de donde se viene, sino también el destino hacia el cual, sin saberlo, uno se encamina. (Erice, 1999: 16)

El trauma infantil, por tanto, desplegará su ficción en *El espíritu de la colmena* y también situará su destino en el film-ensayo *La Morte Rouge*, «desvelando las claves biográficas escondidas en el interior de *El espíritu de la colmena* (1973), adquiriendo el aire de confesión íntima en torno al espacio de los orígenes» (Quintana, 2008: 100). Esta estructura díptica se configura así como clave interpretativa de la trayectoria filmica de Erice.

Tras el segundo fundido a negro surge el retrato infantil. El trauma objeto del soliloquio, que se expone a continuación, se enuncia en torno a una tercera persona gramatical que aleja la identificación con el ensayista: «Tenía aquel niño entonces cinco años. Durante mucho tiempo, evité poner fecha a esa experiencia crucial, que permaneció así en un punto indefinido del territorio salvaje de la primera infancia». Esta disyunción identitaria va acompañada, no obstante, de la identificación entre este personaje infantil real y su encarnación ficcional, la pequeña Ana de *El espíritu de la colmena*. En el film, Ana aparece por primera vez en imagen, también acompañada de su hermana, durante la experiencia cinematográfica de *El doctor Frankenstein* (Frankenstein, James Whale, 1931). Frente al trauma causado por la indiscernibilidad entre ficción y realidad, la ausencia de intersticio, la creación filmica de una ficción persigue gestionarlo.

A continuación, la presentación de *La garra escarlata* va acompañada de imágenes fijas que se asocian al film y que, sin embargo, en diferentes ocasiones, pertenecen a otras películas de la serie: *Las aventuras de Sherlock Holmes* (The Adventures of Sherlock Holmes, Alfred Werker, 1939), *La perla maldita* (The Pearl of Death, Roy William Neill, 1944). De este modo, la imagen-símbolo del miedo ficcional, que se repetirá en los momentos claves de la reflexión, resulta ser un fotograma de *Vestida para matar* (Dressed to Kill, Roy William Neill, 1946): «... fragmento de espejo roto de un momento de nuestra vida, fragmento del puzle de nuestro Imaginario» (Philippon, 2002: 18-19). Como ocurrirá en diferentes ocasiones, la concepción realista

que se materializa en la obra de ficción desaparece en el ensayo fílmico, donde el trabajo de la memoria creativa, su proceso semiótico-discursivo, y la labor de investigación de la imagen compleja, abandona el paradigma realista en favor de esa epistemología de la indagación.

En este momento, el fundido encadenado se convierte en el primer elemento retórico de este proceso de indiscernibilidad. Materializa el desplazamiento del miedo de la ficción al de la realidad histórica, la de la posguerra española y la Segunda Guerra Mundial: «... para el público *La garra escarlata* era, sobre todo, una película de miedo. Salvo que en este caso el miedo se desplegaba más allá de la pantalla, prolongando su eco en el ambiente de una sociedad devastada». De nuevo, la imagen documental del film-ensayo evoca e invoca la creación ficcional de *El espíritu de la colmena*. Lo que para el individuo adulto es una actividad lúdica a través de la cual gestionar el miedo que impone la realidad, para el niño, ajeno todavía a la diferenciación entre ficción y realidad, se convierte en trauma. El fundido encadenado utilizado entre los fotogramas anteriores se ralentiza ahora para provocar la sobreimpresión, y producir una frase-imagen simbolista del mismo: sobreimpresión entre el horror del nazismo y el terror de la ficción [Imagen 1] y sobreimpresión de ese mismo miedo ficcional sobre el rostro del niño que no será capaz de diferenciarlos [Imagen 2]: «Este dolor universal, ¿pesaba de algún modo en el corazón del niño de cinco años 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? Es difícil saberlo».



Imagen 1. Sobreimpresión entre realidad histórica y ficción.
Imagen 2. Sobreimpresión entre ficción y experiencia infantil.
La Morte Rouge (Victor Erice, 2006). Nautilus Films.

A continuación, la narración de aquella experiencia fundacional se materializa mediante una recreación ficcional que se aleja de la emoción infantil mostrada en *El espíritu de la colmena*. El haz de luz del proyector de esta recreación en B/N da paso a las imágenes del NO-DO, sobre las cuales el ensayista adulto expone la realidad infantil sobre la que se genera el trauma: «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». Como indica Frédérique Berthet:

El miedo presente de un acontecimiento imaginario (los carteros mensajeros de la muerte para el niño) y el miedo vinculado a un hecho pasado (haber rozado la muerte bajo las bombas nacionales para la hermana) se habían activado, por tanto, la una a la otra, en la oscuridad de una sala de cine y mediante el haz luminoso de un film hollywoodiense. (2011: 87)

Sobre la misma pantalla de la recreación ficcional del Kursaal surge ahora el film en movimiento. Las imágenes de la primera escena de *La garra escarlata* saltan a la pantalla primera de la reflexión ensayística. De nuevo, la resonancia de *El espíritu de la colmena* es inevitable. El realismo ficcional hizo que las imágenes de *El doctor Frankenstein* nunca se instalaran en esa primera pantalla, sino que permaneciesen encuadradas en la pared del cine del pueblo. Además, frente a la emoción de Ana y el realismo del visionado en la ficción cinematográfica, Erice elige para la reflexión ensayística cierta asepsia representacional. Las imágenes de archivo de *La Morte Rouge* guardan entonces una perfecta sintonía con la representación creada en *El espíritu de la colmena*, mientras que la recreación ensayística abandona la emoción infantil materializada en el film de ficción. Es decir, mientras la creación ficcional en torno al trauma se genera desde los postulados del realismo de la representación, la reflexión ensayística, una vez más, abandona ese espacio para materializarse desde la libertad de la hibridación y la experimentación.

La experiencia infantil cinematográfica protagonizará, también, la segunda misiva de Erice a Kiarostami, en la que los niños de un colegio de Arroyo de la Luz, en Cáceres, visionan, ante la pequeña cámara del cineasta, el film de Kiarostami, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye dust kodjast?*, 1987), para comentarla a continuación con su profesor. Ajenos al trauma de aquella primera experiencia

cinematográfica de la infancia en la década de los cuarenta, sesenta años después los niños de Arroyo de la Luz se identifican con los niños iraníes protagonistas, de igual manera que le ocurría a Ana con la pequeña Maria de *El doctor Frankenstein*. Erice centra su atención entonces en la otra cara de la experiencia infantil, la de la identificación, que hace del cine una magnífica experiencia de conocimiento, como expone en la conclusión de su misiva: «Hay una verdad que los adultos olvidamos con frecuencia: que los niños no saben de fronteras, que el mundo entero es su casa». Sobre esta verdad se genera el trauma del Víctor niño, que Erice recrea mediante la ficción de *El espíritu de la colmena*. La Morte Rouge y Goldstadt también son la casa de Víctor y Ana respectivamente. Una vez más la estructura díptica proporciona el intersticio necesario para la reflexión, entre la representación realista y el análisis epistemológico. Mientras la ficción recrea la experiencia infantil íntima y subjetiva, modificando el comportamiento de la protagonista frente al trauma, quien lo enfrenta en vez de sucumbir ante él, el film-ensayo reflexiona sobre el mismo, poniéndolo en relación con diversos elementos (históricos, sociológicos, filosóficos, cinematográficos).

El niño descubre entonces la muerte, y el asesinato, a través de la ficción: «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 otros hombres». Sobre los rostros recreados de aquellos espectadores, ahora carentes de emoción, el ensayista expone la doble vertiente del trauma: el descubrimiento de la muerte y el pacto de silencio en torno a la misma, el secreto:

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, un sumidero por el que se había ido toda la inocencia del mundo.

Así, Erice revela cómo aquella traumática experiencia infantil y el secreto impuesto desencadenaría su vocación artística. Una experiencia del secreto que desarrolla igualmente en *El espíritu de la colmena*, generando la fractura en la relación entre padre e hija como consecuencia de la relación que Ana establece con el maquis

finalmente asesinado.

Provocado el trauma en la sala cinematográfica, éste acompañará al niño a su salida de la proyección. El terror se ha filtrado en su experiencia real, que ahora el autor adulto elabora mediante dos nuevas sobreimpresiones: dos fotografías familiares junto a su hermana con el discurrir nocturno del agua del río. En la primera ambos permanecen juntos al lado izquierdo del haz de luz que, reflejado sobre el agua, divide la pantalla. En la segunda, este reflejo –símbolo del haz de luz cinematográfico– los separa irremediabilmente [Imagen 3], como lo ha hecho la experiencia cinematográfica, convirtiendo a la hermana en verdugo: «Él la miró a los ojos como si fuera una extraña, los labios apretados, sin decir nada». De nuevo a través de la sobreimpresión, Erice genera una nueva frase-imagen simbolista, presenciamos el pensamiento en acto. Las campanas de la ficción resuenan ahora en el recuerdo de aquella realidad infantil. Esta misma dualidad se materializa en *El espíritu de la colmena* tras el visionado de *El doctor Frankenstein*, cuando Isabel le muestra a Ana la residencia del espíritu y finge más tarde su propia muerte para asustarla [Imagen 4]. La relación fraternal real queda transformada por el trauma. La ficción recrea esa transformación y el film-ensayo la analiza, ofreciendo una imagen capaz de sintetizarla.



Imagen 3. Frase-imagen simbolista de *La Morte Rouge* (Victor Erice, 2006).
Nautilus Films.

Imagen 4. Recreación ficcional de *El espíritu de la colmena* (V́ctor Erice, 1973).
Elías Querejeta Producciones Cinematográficas.

El actor-cartero-asesino de la ficción se traslada a la realidad. La recreación del terror cinematográfico como espectador se completa ahora con la recreación del terror real y cotidiano. Si antes era la imagen-terror de Holmes y Watson la que se fundía con la foto del niño, es ahora la imagen de la recreación ficcional del cartero la que ocupa ese lugar [Imagen 5]: «Al escucharlo, el niño corría a refugiarse en un rincón». El niño,

por tanto, no enfrenta el miedo, no supera el trauma. El cineasta adulto en el que se convierte lo gestiona mediante una ficción donde Ana, su *alter ego*, no se esconde del espíritu (Frankenstein-Potts) ni de su transposición en la realidad (el maquis-el cartero), sino que sale en su busca para encontrar al maquis en la casa del pozo [Imagen 6] y a Frankenstein en su propia imaginación.



Imagen 5. Sobreimpresión entre la imagen real del niño y la recreación ficcional del cartero en *La Morte Rouge* (Victor Erice, 2006). Nautilus Films.

Imagen 6. Encuentro entre Ana y el maquis en *El espíritu de la colmena* (V́ctor Erice, 1973). Elías Querejeta Producciones Cinematográficas.

A continuación, por primera y única vez en la obra, la pantalla permanece en negro (36 segundos) mientras Erice continúa su reflexión acerca del miedo experimentado. La ausencia de imagen materializa la parálisis que este provoca, la imposibilidad de acción y también de reflexión, asociada a las palabras que generan el tormento: «Que viene el cartero». Es la reflexión adulta la que posibilita retomar el pensamiento y, por tanto, la imagen. El miedo infligido por la hermana sería una forma de exorcizar el horror impuesto por la realidad, el evidenciado en las imágenes de archivo: «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». Se produce entonces un zoom sobre la imagen de una niña que recuerda a la hermana del cineasta, y cuyo miedo, perceptible en su rostro, mostraría el experimentado por aquella.

El adulto actual es capaz de dar sentido, a través de la reflexión fílmica, al comportamiento de la hermana en la infancia. En *El espíritu de la colmena* escuchamos también esa expresión en una conversación nocturna de las hermanas en torno al espíritu, pero en este caso referida a la autoridad paterna: «Que viene papá, que viene papá», símbolo de la autoridad y también del inconfesable secreto. Sin embargo, el comportamiento de Isabel no se explica más allá de su naturaleza infantil, no se revela

en relación a la realidad histórica, como lo hace la experiencia ensayística.

La recreación de la experiencia infantil se centra entonces en la vivencia nocturna del traumatizado niño. Los sucesivos fundidos de planos fijos de las estancias de la casa transmiten la percepción infantil donde a la indiscernibilidad entre ficción realidad se suma ahora la imaginación y el espacio onírico, donde resuenan nuevamente las campanas. La realidad de la música de piano interpretada en el piso de arriba se convierte en la percepción infantil en una nueva trasposición de la ficción a la realidad, de la garra escarlata a la mano del pianista: «Hacerse el muerto era quizás la única manera de que la muerte no reparara en él, como si se tratara de una víctima ya cobrada, y así pasara de largo, en busca de otros cuerpos dormidos. Durante semanas, el niño vivió a fondo esta pesadilla». La sobreimpresión se sirve ahora de la analogía para materializar la fusión entre realidad y ficción que se produce en la percepción infantil [Imagen 7]. Si Erice analiza aquí la importancia de esa garra en el trauma, treinta años antes el cineasta la instrumentalizaba de forma simbólica en el espacio ficcional. En *El espíritu de la colmena* la pesadilla se convierte en una ensoñación en la que Ana se enfrenta, temblando, al espíritu. Y, en ella, aparece igualmente la amenazadora garra del monstruo en la parte inferior derecha del encuadre [Imagen 8]. Por tanto, esta imagen de la ficción se reinterpreta gracias a la reflexión ensayística que posibilita el díptico, convirtiendo el trauma entre realidad y ficción en su fraternidad. La imagen de la garra acercándose a Ana se erige entonces como frase-imagen simbolista de la catarsis del trauma que logra la creación ficcional.



Imagen 7. Transformación de la garra en la mano del pianista en *La Morte Rouge*. (Victor Erice, 2006). Nautilus Films.

Imagen 8. Ensoñación de Ana del encuentro con el espíritu, donde aparece esa misma garra amenazante. *El espíritu de la colmena*. (Victor Erice, 1973). Elías Querejeta Producciones Cinematográficas.

Una secuencia de montaje con imágenes de *La garra escarlata* convierte al espectador niño en el cineasta adulto que manipula el montaje original, presentando una explicación en imágenes de lo que expresará a continuación su voz sobre la imagen del niño:

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.

El film-ensayo ofrece finalmente una imagen síntesis de la reflexión realizada: la luz del proyector cinematográfico traspasa la imagen del niño de cinco años que se convertirá en gran exponente de la cinematografía española [Imagen 9]. El trauma infantil de los orígenes, la indiscernibilidad traumática entre ficción y realidad, se resuelve mediante una trayectoria fílmica que primero se sirve de la ficción a fin lograr la catarsis del trauma, para más tarde transformarlo en fraternidad, en un trabajo progresivo de hibridación que llega a su destino mediante el film-ensayo en *La Morte Rouge*.

La edición portuguesa en DVD del film da a conocer una secuencia descartada, que se insertaría en mitad de la enunciación expuesta (tras "... un bálsamo en la herida") mediante un fundido encadenado desde esa imagen del niño atravesado por la luz del proyector. De ella surge una nueva frase-imagen simbolista: sobre el haz de luz del proyector van desfilando los carteles de las películas vistas por aquel niño a lo largo de los años, mostrando el sustrato de ficción sobre el que se construirá la obra fílmica de Erice. Entre ellas, la tercera película que surge del haz de luz es *El doctor Frankenstein* [Imagen 10]. La identificación entre los niños Víctor y Ana es irremediable. Se sintetiza así, por última vez, la fraternidad entre realidad y ficción que genera el díptico ficcional-ensayístico.



Imagen 9. El haz de luz cinematográfico atraviesa la foto del niño Víctor.
 Imagen 10. De ese haz surgen las películas que siguieron al visionado de *La garra escarlata*, entre las que se encuentran *El doctor Frankenstein*.
La Morte Rouge (Victor Erice, 2006). Nautilus Films.

La ausencia de esta escena en el montaje final se justifica así en el texto que la precede:

Montaje descartado de la una escena de *La Morte Rouge* por motivos de estilo. También, en alguna medida, por el temor de abundar en la imaginaria de una determinada cinefilia contemporánea. Aunque más de un título ha sido incluido por disponer de su programa de mano, todos ellos dan una idea de lo que el cine de la época representó como arte popular.

Un temor infundado, en nuestra opinión, ya que la secuencia proporciona, además, una noción esencial para la reflexión que concluye, para entender la otra cara del trauma infantil, la del «bálsamo», el «consuelo», la «alegría». Una magnífica conclusión en el mismo territorio de la infancia, y que hace ensoñar la paulatina construcción del imaginario de Víctor Erice. Es esa fraternidad la que logra «desvelar lo que puede haber detrás de esos agujeros que la acción del tiempo va abriendo tanto en la memoria personal como en las actas de la Historia. En definitiva, poner en evidencia la otra cara de aquello que se nos vende como realidad; o lo que es igual, mostrar la otra escena» (Erice, 2006: 86).

Conclusiones

«El ensayista busca conocerse a sí mismo, mantener un discurso sobre lo contemporáneo volviendo a atravesar la Historia: en ese sentido, el ensayo es la vía por la cual el individuo permanece solo frente al tiempo» (Thirion, 2015: 444). Mediante la

soledad del soliloquio, en *La Morte Rouge* Erice atraviesa la Historia, y su memoria íntima, a fin de analizar su primera y traumática experiencia cinematográfica. La reflexión sobre el trauma en torno a la indiscernibilidad entre realidad y ficción de la percepción infantil se materializa mediante diferentes frases-imágenes de carácter simbolista cuyos elementos retóricos principales son el fundido encadenando y la sobreimpresión. El análisis ensayístico de esta traumática ausencia de intersticio entre realidad y ficción interpela irremediabilmente a *El espíritu de la colmena*, en la que el cineasta generó una recreación ficcional de ese mismo trauma infantil. Se configura entonces un díptico ficcional-ensayístico en cuyo intersticio el trauma entre realidad y ficción se convierte en fraternidad. Si la representación ficcional realista del trauma lograba la catarsis y su reflexión ensayística materializa un análisis histórico, memorístico, fílmico e íntimo en torno al mismo, el intersticio entre ambas revela los vínculos que comunican ambos espacios, realidad y ficción, transformando el trauma en fraternidad. El díptico ofrece así una experiencia cinematográfica que va de la recreación al análisis, de la identificación a la reflexión, del canon realista a la libertad ensayística, configurando una oscilación en la que cada obra, imagen actual, se convierte además en imagen virtual de la otra, siguiendo el análisis propuesto por Deleuze y Parnet: «... oscilación, intercambio perpetuo entre el objeto actual y su imagen virtual [...] Lo actual y lo virtual coexisten y entran en un estrecho circuito que nos lleva constantemente del uno al otro» (1996: 183-184). Finalmente, el díptico explica también la trayectoria cinematográfica de Erice; desde la Modernidad al Cine Contemporáneo; desde la ficción al film-ensayo; desde la industria cinematográfica a la experiencia museística; desde el trauma a la fraternidad.

BIBLIOGRAFIA

Balló, J. (2012). «L'estratègia del desplaçament», en *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, Vol. 29 (1), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, págs. 9-23.

DOI: 10.2436/20.3008.01.91

<https://www.raco.cat/index.php/Comunicacio/article/view/264284/351937>

Berthet, F. (2011). «Rêver l'histoire : l'enfant de *La Morte rouge (Solliloquio)*», en Blümlinger, C.; Lagny, M.; Lindeperg, S.; Niney, F. y Rollet. S. (dir.), *Théâtres de la mémoire. Mouvement des images*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, págs. 83-89.

Catalá, J. M. (2005a). «Film-ensayo y vanguardia», en Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, págs. 109-158.

____ (2005b). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

____ (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montagne a Godard*, Universidad de Valencia, Valencia,

Chion, M. (1985). *Le son au cinéma*, Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile, París.

Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo*, Paidós Ibérica, Barcelona.

Deleuze, G. y Parnet C. (1996). *Dialogues*, Flammarion, París.

Erice. V. (1999). «En la muerte de Alain Philippon», en *Banda aparte*, 13, Ediciones de la Mirada, Valencia, pág. 16.

____ (2006). «Al encuentro de los fantasmas. Pórtico a *La Morte Rouge*», en Balló, J. y Bergala, A. (dir.), *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, CCCB, Barcelona, pág. 86.

González, B. (2006). «El cine como forma que piensa: *La Morte Rouge* de Víctor Erice», en *Oppidum*, 2, IE Universidad, Segovia, págs.187-214.

Leutrat, J.-L. (2004). «D'un essai transformé», en Liandrat-Guigues, S. y Gagnebin, M. (dirs.). *L'essai et le cinéma*, Éditions Champ Vallon, París, págs. 237-249.

Ménil, A. (2004). «Quelques remarques à propos de la notion d'essai», en Liandrat-Guigues, S. y Gagnebin, M. (dirs.). *L'essai et le cinéma*, Éditions Champ Vallon, París, págs. 87-126.

Molina Foix, V. (1984). «Entretien avec Victor Erice», en *Positif*, 278, Institut Lumière / Actes Sud, Lyon / Arles, págs. 47-51.

Monterrubio, L. (2017). «Del *cinéma militant* al *film-essai*. *Letter to Jane* de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin», en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, Universidad de Valencia, Valencia, págs. 55-66.

<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=332&path%5B%5D=339>

____ (2018a). *De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*, Shangrila Ediciones, Santander.

____ (2018b). «Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica», en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, Universidad de Valencia, Valencia, págs. 165-180.

<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=441&path%5B%5D=477>

Moure, J. (2004). «Essai de définition de l'essai au cinéma», en Liandrat-Guigues, S. y Gagnebin, M. (dirs.), *L'essai et le cinema*, Éditions Champ Vallon, París, págs. 25-39.

Philippon, A. (1999). «El blanco de los orígenes», en *Banda Aparte*, 13, Ediciones de la Mirada, Valencia, pág. 17.

____ (2002). *Le blanc des origines*, Yellow Now, Paris.

Quintana, À. (2008). «Mas allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería», en *Secuencias. Revista de historia del cine*, 27, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 90-104.

Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*, Politopías S.L., Pontevedra.

Rascaroli, L. (2017). *How the essay film thinks*, Oxford University Press, Oxford.

Ricaurte, P. (2014). «Hacia una semiótica de la memoria», en *En-claves del pensamiento*, 16, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, págs. 31-54.

Thirion, A. (2015). «Réformer le passé», en Bacqué, B., Neyrat, C., Schulmann, C. y Terrier Hermann (dir.), *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporains transforment l'essai*, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginebra, págs. 443-454.

Weinrichter, A. (2007). «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo», en Weinrichter, A. (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Pamplona, págs. 18-48.

Zunzunegui, S. (2014). «Escribir el cine. La pasión cinefílica en la obra de Víctor Erice», en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, Universidad de Valencia, Valencia, págs. 52-59.