

ESCRIBIR EL CINE. LA PASIÓN CINEFÍLICA EN LA OBRA DE VÍCTOR ERICE*

Escribir el cine... Es así, a través de la escritura como un día comencé a pensar el cine, descubriendo una manera de prolongar su visión, de realizarlo también. Era el verano de 1959, tras haber visto *Los cuatrocientos golpes*. Salí del cine emocionado. Y sentí esa noche la necesidad de poner por escrito las ideas y los sentimientos que habían despertado en mí las imágenes de François Truffaut. Era la primera vez que me sucedía algo parecido. Desde entonces han pasado los años y aunque he conseguido rodar algunos films, continúo todavía escribiendo de vez en cuando. O, lo que es lo mismo: a través de un film, prolongo por escrito el diálogo con ese interlocutor secreto que todos llevamos dentro.

Estas palabras de Víctor Erice (1995: 57) tienden, de manera obvia, una línea de continuidad entre dos prácticas que a menudo suelen presentarse como antagónicas: la escritura crítica y la realización de films. Como en el caso de Jean-Luc Godard, que ha insistido repetidas veces sobre la inexistencia de una muralla china entre su inicial carrera de crítico y la posterior de cineasta¹, la obra de Víctor Erice está atravesada por una línea general que desarrolla una

continuidad esencial, de tal manera que su trabajo de cineasta puede verse, en buena medida, como una trasposición de sus elecciones críticas y cinefílicas.

Señalado lo anterior, es lícito preguntarse por el interés de un trabajo de este tipo. ¿Nos encontramos ante una más de esas operaciones destinadas a reconstruir una especie de genealogía más o menos secreta, mediante la identificación en el pasado remoto de un autor de claves para la interpretación de sus obras posteriores? Nada de eso. Simplemente se trata de la posibilidad de tratar sin prejuicios toda la obra de un autor como un único texto, recorrido por determinadas isotopías formales, de tal manera que idéntico contenido puede encarnarse en materias expresivas muy diferentes. Por tanto, no se trata de encontrar en los films huellas de los textos críticos anteriores, sino de sustituir la tradicional hipótesis genética por otra de corte morfológico, renunciando a posiciones evolutivas en provecho de mostrar las conexiones formales existentes entre los hechos. Con la finalidad de producir lo que Ludwig Wittgenstein (1992: 66-68; 1988: 128-129) denominó una

«representación sinóptica» (*Übersichtlichen Dartellung*), capaz de reasumir los datos en una imagen general que no tenga la forma de una hipótesis sobre el desarrollo cronológico.

El concepto de representación perspicua es de una importancia fundamental. Designa nuestra manera de representar (*Darstellung-form*), la manera según la cual vemos las cosas. (Una especie de *Weltanschauung* como parece ser típico de nuestro tiempo. Spengler). Esta representación perspicua es el medio para la comprensión consistente en *ver las conexiones*. De ahí la importancia de encontrar cadenas intermedias (*Zwischengliedren*). No obstante, una cadena hipotética intermedia lo único que hará, en este caso, es llamar la atención sobre las semejanzas, sobre el nexo entre los *hechos*. De la misma manera en que se ilustraba una relación entre el círculo y la elipse en cuanto que una elipse se transformaba progresivamente en un círculo; *pero no para afirmar que una determinada elipse, de hecho, históricamente, se ha desarrollado desde un círculo* (hipótesis evolutiva), sino solo para agudizar nuestra mirada ante una relación formal. Pero también puedo ver la hipótesis evolutiva nada más que como el ropaje de una relación formal (WITTGENSTEIN, 1992: 66-68).

En otras palabras, si los textos críticos señalan un futuro, la obra cinematográfica posterior los ilumina, retrospectivamente, haciendo surgir y activando conexiones implícitas, aspectos aparentemente secundarios, que solo focalizados de esta manera muestran su auténtica dimensión. Siguiendo este hilo conductor creo que la trayectoria crítica de Erice está marcada por los sucesivos encuentros con Luchino Visconti, Kenji Mizoguchi y Josef von Sternberg. En los textos que consagra a estudiar ciertas obras de estos cineastas, Erice comienza a construir las bases de una estética que encontrará su plasmación artística definitiva años después, en su trabajo cinematográfico.

Con motivo del estreno en España del film de Visconti *El gattopardo* (Il gattopardo, 1963), Erice publicará en la revista *Nuestro Cine* dos largos artículos

No se trata de encontrar en los films huellas de los textos críticos anteriores, sino de sustituir la tradicional hipótesis genética por otra de corte morfológico, renunciando a posiciones evolutivas en provecho de mostrar las conexiones formales existentes entre los hechos

(1964a y 1964b) dedicados a desentrañar las lecciones que pueden detectarse en la obra del artista milanés. Tomando partido contra determinado sector de la crítica italiana que reprochaba a Visconti que en este film la *identificación sentimental* del cineasta con el mundo mostrado acababa decantando la película del lado de un *arte decadente*, Erice no se limitaba a destacar que, en su opinión, Visconti era el autor cinematográfico que mejor había asimilado las virtudes de la literatura del siglo XIX y principios del XX, sino que en el origen de la crítica que se le hacía se encontraba una visión roma de la compleja noción de *realismo*. En palabras de Erice, «el realismo no es uno e indivisible, sino que se define en relación a una época histórica, a la experiencia sentimental y cultural de un autor, a los problemas sociales de un país y una industria» (1964a: 20). Sucede que en el cine de Visconti el *realismo* alcanzado (su validez en tanto categoría, a un tiempo, crítica y estética) proviene de una compleja síntesis entre la evocación de un mundo de ideas y sentimientos llamados a desaparecer y los elementos que crearán un futuro

del que el cineasta se ve imposibilitado de participar. Esta dualidad central, que atraviesa todo el cine viscontiano, encuentra su formulación más clara en el significativo título del artículo (*Entre la historia y el sueño*) en el que se expresa la ambivalencia en la que se mueve una obra cinematográfica donde los motivos histórico-ideológicos aparecen inextricablemente enlazados con los psicológicos y existenciales. Por eso, Erice destacará la manera en la que, al final del film, su protagonista, el Príncipe Salina, aceptará «la resignada despedida del protagonista con una juventud y una felicidad pasadas. La historia y el sueño, la nostalgia y la superación del pasado, la presencia de la muerte y el recuerdo de una felicidad perdida, [que] se entremezclan en ese baile plagado de contundentes ejemplos de la decadencia de un presente y de falsas esperanzas sobre el éxito del futuro» (1964a: 23-24).

De la misma manera, en el segundo artículo dedicado al film, Erice puntualizará aún con más claridad sus posiciones que le conducen en dirección (en la estela de Bertolt Brecht) de una noción no restringida de *realismo*:

Si pretendemos elaborar una estética, y sobre todo si se trata de una estética realista, no se puede confundir al individuo con la sociedad ni eliminar de repente las contradicciones que hay entre estos dos núcleos. En el marco de la sociedad burguesa estas contradicciones existen verdaderamente y afectan, de una u otra forma, a muchos autores realistas (1964b: 25).

Así, propugnando un *realismo* de amplios vuelos, no cortocircuitado por restricciones apriorísticas, Erice comenzará a edificar el edificio conceptual que encontrará una formulación precisa en un film como *El espíritu de la colmena* (1973) en el que, de manera muy precisa, se trata de acordar los niveles de la *historia* y del *sueño*, en una síntesis de extraordinaria novedad en la que se funden el riguroso levantamiento de acta de la España sumergida en la parálisis franquista con el espesor mítico que va a conferir al film su manipulación de lo que podríamos deno-

minar *imágenes primordiales*². Podríamos decir que la gran lección que Erice retendrá del estudio de la obra de Visconti tiene que ver con que el *realismo crítico* no solo no excluye la perspectiva de una sociedad distinta y nueva, sino que incluye, además, la necesidad de proceder a incardinar el trabajo estético del cineasta en una doble tradición artística y política.

En 1965 Erice asiste en la entonces denominada Filmoteca Nacional a la exhibición de un limitado ciclo de películas de la parte final de la carrera de Kenji Mizoguchi. Sus reflexiones en torno a estas obras aparecieron recogidas en un largo y documentado artículo (1965: 15-28) titulado *Itinerario de Kenji Mizoguchi*. Si nos detenemos por un momento en él, no nos resultará difícil identificar, al lado de la información sobre el contexto socio-histórico que enmarca el cine del autor

estudiado, los puntos nodales que el joven crítico detecta en el cineasta nipón. La atención del analista se centrará en la idea del impacto liberador que conmociona a los héroes de Mizoguchi, en los que, a la manera de la experiencia innombrable del sujeto de la revelación zen, «un relámpago iluminará la noche del alma», produciendo un «choque espiritual, una emoción que libera al alma de las convenciones mundanas» (1965: 23). No menos significativa aparece la selección, a la hora de escrutarlos de manera privilegiada, de tres filmes ejemplares: *La vida de O'Haru, mujer galante* (Saikaku ichidai onna, 1952), *Los cuentos de la luna pálida* (Ugetsu monogatari, 1953) y *El intendente Sansho* (Sansho Dayu, 1954). Del primero tomará nota del hecho de que su protagonista es una *elegida*, una mujer rebelde que infringe las costumbres morales de su época, «una especie de *iluminada* que parece haber encontrado, a través del sufrimiento y de la humil-

dad, el orden primero y natural de las cosas» (1965: 23)³, mientras que del segundo destacará la escena famosa del reencuentro del alfarero Genjuro y su esposa Miyagi, asesinada previamente por los piratas. Si me parece que no hace falta insistir en la primera de estas referencias y en su vinculación con la temática de *El espíritu de la colmena*⁴, no menos evidentes son los lazos que anudan la escena citada de *Los cuentos*

La gran lección que Erice retendrá del estudio de la obra de Visconti tiene que ver con que el *realismo crítico* no solo no excluye la perspectiva de una sociedad distinta y nueva, sino que incluye, además, la necesidad de proceder a incardinar el trabajo estético del cineasta en una doble tradición artística y política

de la luna pálida con ese momento privilegiado del primer largometraje de Erice en el que Ana se encuentra con el monstruo de Frankenstein al borde del río. En ambas escenas imaginación y realidad se funden, mostrando la inexistencia de límites entre verdad y falsedad, entre fantasía y realidad.

Por su parte a la hora de abordar *El intendente Sansho*, Erice lo hará para subrayar el rol esencial que juega, en la durísima historia relatada, la joven Anju, que pagará con su vida la voluntad, animada por un *fuego inextinguible*, de reencontrarse con su madre. Señalado lo anterior haríamos mal echando en saco roto, por lo que tienen de reflexiones de corte ético, las ideas que Erice pone sobre la mesa a la hora de evaluar el tratamiento que la literatura crítica francesa (responsable en buena medida del éxito crítico del cineasta japonés en Europa) dispensó a Mizoguchi. Erice le reprochará que su evaluación del cineasta se hace muchas veces separando su estilo

de «las raíces religiosas, sociales y estéticas que lo vivificaron». Levantándose contra una interpretación que tiende a constituir una «aristocracia del pensamiento cinematográfico compuesta de una serie de autores *diferenciados*» (1965: 27), Erice reclamará una lectura del cine de Mizoguchi atenta al «preciso contexto histórico» en el que se produjo, en la medida en que «el significado ideológico de sus films —inclusive sus implicaciones de signo religioso— no está dictado desde lo *inmanente* sino a través de una disección lírica del cotidiano transcurrir, de una inmersión continua en la realidad» (1965: 28).

Apenas dos años después, el encuentro con la obra de Josef von Sternberg dará lugar al que es el último texto crítico de importancia publicado por Erice (1967: 16-28) antes de pasar a la realización cinematográfica. En los filmes del gran cineasta vienes, notará la permanente presencia de personajes que, faltos de pasado, llevan oculto en su interior lo que los distingue de los demás mortales, y subrayará que el mecanismo de transformación de la realidad que estos héroes singulares utilizan no es otro que la pasión romántica. Pero sobre todo, Sternberg ofrece a Erice la doble lección de una puesta en escena volcada hacia la «sacralización de lo imaginario» y del descubrimiento, realizado a partir de los filmes 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.

Esa doble lección no será olvidada fácilmente como veremos. Basta considerar las imágenes de ese *film en el film* que es *Flor en la sombra* —incluido en *El sur* (1983)— para demostrar que la filiación sternbergiana es parte importante del patrimonio fílmico de Erice. No es improbable que Erice aprendiera

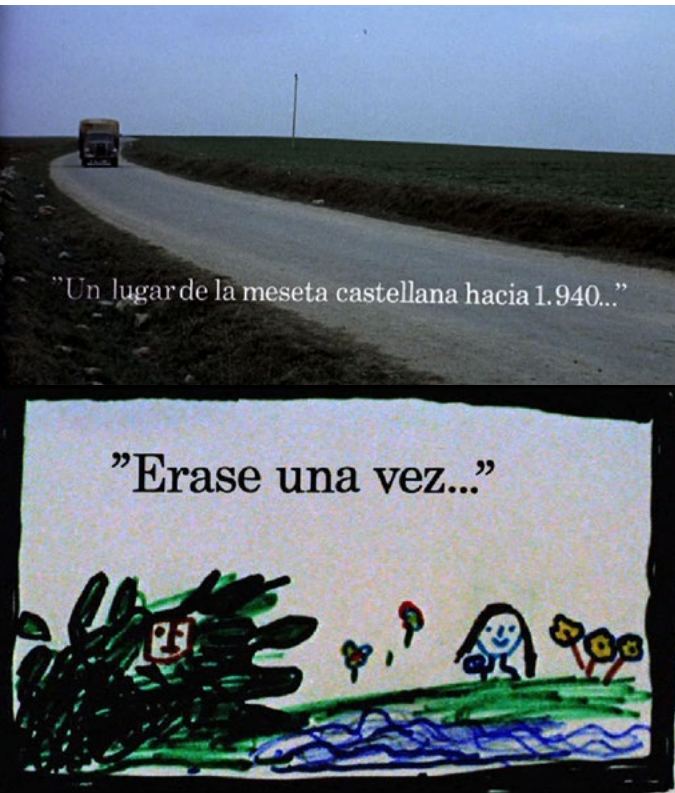


Figura 1 (arriba). El cine que viene
Figura 2 (abajo). El poder del relato

de las imágenes del cineasta vienés lo que va a ser una de las marcas mayores tanto de sus largometrajes de ficción como de su trabajo de documentalista —*El sol del membrillo* (1992)—: la capacidad de combinar, de un lado, la ficción y por otro la historicidad de unas imágenes marcadas a fuego por su voluntad de levantar acta de la realidad de la España en la que se mueven sus personajes, como testimonio de manera cervantina el cartel que se inscribe sobre la que es, de hecho, la primera imagen realista de *El espíritu de la colmena*: «Un lugar de la meseta castellana hacia 1940»; imagen que es precedida por

otra que muestra un dibujo infantil de una pantalla cinematográfica sobre la que aparecerá un texto que es, a un tiempo, promesa y programa: «Érase una vez...».

Que estamos ante uno de los estilemas claves del cineasta lo demuestra la manera en que la misma síntesis entre historia y ficción será una de las claves de esa pieza de orfebrería cinematográfica titulada *Alumbramiento* con la que Erice contribuirá al film colectivo *Ten Minutes Older: The Trumpet* (2002) y que se presenta como una reflexión acerca del tiempo en la que se vincula lo individual y lo colectivo y se anuda el discurrir de lo cotidiano con el fondo inquietante de la historia.

Idéntica tensión reconocerá Erice en las imágenes de *The Saga of Anathan* (1953), film que estaba llamado a poner un punto final en la carrera de Sternberg y donde el mito (esa mujer perdida en una isla abandonada y que acabará convirtiéndose en «la única mujer de la tierra») y la historia (ese grupo de soldados japoneses que se niegan a admitir el fin de la guerra y la capitulación de su país) se darán la mano. Años después, mediada la década de los años noventa, el cine de Sternberg volverá a habitar los sueños de Erice al trabajar en la adaptación, finalmente fallida, de la novela de Juan Marsé titulada *El Embrujo de Shanghai* y que, como señalaba el propio cineasta (1994: 22-23), situaba

el film de Sternberg que se tituló *The Shanghai Gesture* (1941) «en el centro de la ficción». Afortunadamente, las huellas de este trabajo perviven en un admirable guion que se publicó en 2001 con el título de *La promesa de Shanghai* (Areté, 2001) y que constituye, pese a la inexistencia de imágenes, el más bello film español de la década.

Aunque es verdad que a partir de su incorporación, siempre precaria, a la industria cinematográfica española, la escritura de Erice se volverá más selectiva, nunca desaparecerá del todo. Será, precisamente, la singularidad de sus trabajos la que señalará que, en todos los casos, estamos ante reflexiones privilegiadas mediante las que el cineasta piensa el cine, su cine y el de sus artistas de predilección. Desde este punto de vista no debería sorprendernos en absoluto que Erice, en colaboración con Jos Oliver, se hiciera cargo de la publicación del volumen que Filmoteca Española dedicó a Nicholas Ray en 1986 (ERICE, OLIVER, 1986). En la obra «de encrucijada, de inspiración esencialmente lírica» y atravesada por la experiencia del exilio y la autodestrucción de este cineasta (1986: 13), Erice reconocerá a un artista que, como él, ponía en escena a «extranjeros», a «niños heridos por la vida, adolescentes que han sobrevivido a duras penas a la quiebra de sus hogares» (1986: 35) —de *Los amantes de la noche* (They Live by Night, 1948) hasta *Más poderoso que la vida* (Bigger Than Life, 1956), pasando por *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, 1955)— mediante la conciencia de la fatalidad que dominaba sus vidas, tal y como da cuenta ese admirable texto

Figura 2 (izquierda). La herida individual. Figura 2 (derecha). La herida colectiva





Figura 5. Espectadores de las Misiones Pedagógicas



Figura 6. Ana, espectadora

dedicado al primer largometraje de Ray bajo el título *Como en un espejo* (ERICE, 1986: 17-21)⁵.

Pocos años después Erice (1995b: 106-117) se veía obligado a hacer cuentas con uno de los cineastas más importantes de la historia del cine español: José Val del Omar. Para reconocer en su obra una antinomia a la que el cineasta es especialmente sensible:

No es extraño en definitiva que desde su condición de poeta y visionario —la que mejor le define— Val del Omar estuviera predestinado a chocar frontalmente con la realidad. Como tampoco puede sorprender el hecho de que, en ocasiones, hechizado por el resplandor de su propia visión los términos —no exentos a veces de una cierta confusión— en los que planteó alguna de sus ideas suscitaran incluso entre las gentes que estaban mejor preparadas para comprenderle, más de una reserva. [...] Porque es justamente en este punto dónde, a mi parecer, se abre dentro de su obra una grieta entre expresión poética pura y formulación teórica, a través de la cual podemos llegar a percibir el eco de *esa contradicción moderna, socialmente establecida, entre historia y poesía* (ERICE, 1995b: 108; la cursiva es mía).

Imposible no reconocer la recurrencia de las preocupaciones que no se modifican de la escritura a los films, de los films a la escritura. De la misma

manera, el Val del Omar *misionero*, embarcado en las Misiones Pedagógicas de la II República, enseñó, mediante sus fotografías, que capturaban el impacto del cinematógrafo sobre un público inocente, al joven cineasta a valorar el hecho de que

El cine se convertirá en el *arte supremo de la experiencia*. Para él, nunca habrá una prueba mejor de semejante certidumbre que las imágenes de esos campesinos *criaturas vírgenes* alejadas de la cultura de las letras y el saber intelectual,

su percepción sensible del mundo (ERICE, 1995b: 109).

¿Existe mejor descripción crítica de uno de los momentos centrales de *El espíritu de la colmena*? Ese instante en el que Ana descubre en el mundo de sombras que se agitan en la pantalla la existencia de una realidad diferente a la de su monótona cotidianidad.

A esta misma experiencia primordial se referirá Erice cuando con motivo de una conferencia sobre el film de Charles Chaplin, *Luces de la ciudad* (City Lights, 1931), justifique su intervención recordando que:

en cualquier caso, que haya reaccionado situándome en el papel de espectador no es nada raro. Al fin y al cabo, ir al cine es lo que he venido haciendo, casi sin interrupción, desde el día que asistí a la que recuerdo como primera película de mi vida. [...] Mi experiencia como espectador posee un carácter constante, es el eje de mi relación con el cine.

Experiencia, pues, fundamental, común a otras muchas personas, en la que es posible aislar una serie de secuencias, de momentos privilegiados capaces de sintetizar lo mejor de las películas que la componen, y que una vez descubrimos con la impresión de atravesar un umbral, sintiendo que sus imágenes nos revelaban la verdad múltiple de la vida (ERICE, 1989: 6-7).

Sternberg ofrece a Erice la doble lección de una puesta en escena volcada hacia la «sacralización de lo imaginario» y del descubrimiento [...] 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

capaces de reflejar sin inhibiciones de ningún tipo una emoción trascendental. Ello constituirá el paradigma del espectador ideal arrebatado por una visión, en el cual es posible percibir todavía el latido de *la cultura de la sangre*, la mirada primigenia de la infancia del hombre (“para mí todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario”), aquella que debió proyectar en la aurora de

Cerrando el círculo de referencias con lógica implacable, Erice realizaría en 2006, en el marco de la exposición *Correspondencias*, que le reunió con Abbas Kiarostami en una experiencia que entraría dentro de lo que se conoce como cine expandido, un vídeo de treinta y cuatro minutos de duración titulado *La Morte Rouge* donde el cineasta abordaba el relato de la escena primordial, la narración del primer encuentro del sujeto con las imágenes cinematográficas. Viaje, en sus propias palabras, «al encuentro de los fantasmas», concebido con el «carácter inevitable de esbozo», «más o menos condenado, por su propia naturaleza, a fracasar en la recuperación documental de los hechos». Pero sabiendo, al mismo tiempo, que ese soliloquio, pues este es el género al que pertenece esta obra, le va a permitir fundir, en un único gesto, la memoria más íntima y personal con la densidad y el peso de la Historia.

La *voice over* del film (realizada por el propio Erice) aclarará su título: «La Morte Rouge... Sí, ese era el nombre del lugar: un pueblo rodeado de pantanos, situado en el Canadá francés, en los alrededores de Quebec. Nunca he logrado encontrarlo en los mapas, seguramente porque solo existió en la imaginación de los guionistas de *La garra escarlata*, la primera película que recuerdo haber visto jamás». Se trataba de *La garra escarlata* (*The Scarlet Claw*, 1944), realizada por Roy William Neil y protagonizada por Basil Rathbone y Nigel Bruce, en los roles respectivos de Sherlock Holmes y el Dr. Watson, film que forma parte de una serie de películas producidas por la Universal en las que Hollywood puso en escena, en las más variopintas situaciones y escenarios a lo largo de los años cuarenta del siglo pasado, a los célebres personajes creados por Conan Doyle.

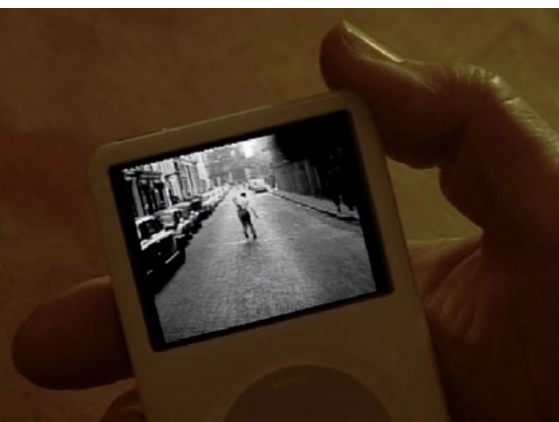
Conjuro de antiguos fantasmas, exorcismo de la Historia, *terra incognita* donde se mezcla la quimera de la ficción y el peso ardiente del pasado individual y colectivo. Por eso en esta obra se anudan, sin solución de continuidad, los recuerdos de un San Se-

bastían habitado por los espectros del cinematógrafo con las imágenes brutalmente reales de una guerra civil y una posguerra desolada que teñía de dolor y tristeza el ambiente. De esta manera «la primera película que recuerdo haber visto jamás» (en las propias palabras de Erice), sirve al cineasta como auténtico crisol de sueños dando cuerpo cinematográfico a una experiencia única e irreplicable. En ella se pone en escena ese punto de no retorno que marca el definitivo ingreso del sujeto en un mundo mágico del que ya no podrá salir nunca. Si en alguna obra maestra del cinematógrafo clásico se había señalado esta dimensión espectral de la experiencia filmica, bien representada por el célebre intertítulo del *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau («Y los fantasmas vinieron a su encuentro») que venía a indicar el cruce por parte del protagonista de una línea de no retorno que señalaba los límites de una realidad alternativa, algo similar podemos señalar del papel que juega en el film de Erice la mole, varada junto a la orilla de un mar que bate incesante la costa, de esa estructura, mezcla de casino y sala cinematográfica (el Kursaal donostiarra), en cuyo interior todo puede suceder y dónde podemos cambiar la calderilla de una triste realidad por el oro fascinante de todas las fantasmagorías. Diálogo, pues, con la escena originaria, esa que nos marca a fuego de cara al futuro. Pero también establecimiento de un territorio en el que la historia y la imaginación ajustan sus cuentas de manera incesante en diálogo permanente.

¿Debemos extrañarnos de que el *work in progress* al que Erice ha dedicado buena parte de sus últimos años adopte la forma de una serie de claro carácter ensayístico en la que el cineasta revisita los lugares en los que crecieron los films que le constituyeron como tal? ¿O de que esa serie, donde se pone en escena la historia de alguien



De arriba a abajo:
 Figura 7. El cine y sus poderes
 Figura 8. La garra asesina
 Figura 9. La memoria personal
 Figura 10. El peso de la historia



que responde al perfil del que Serge Daney (1994) denominó *ciné-fils*, lleve un título tan explícito como *Memoria y sueño*? Cuando el cineasta vuelve a hollar los lugares que antes recorrieron autores como Godard, Truffaut, Bresson, Rossellini o Malraux no debemos ver en este gesto un autismo cinefílico, sino una forma específica de volver visible una historia de filiación, de elección de una línea general en la que inscribir un trabajo.

Esto es lo que muestran las imágenes del documental que Alain Bergala (2009) ha dedicado al maestro español: el hecho de que el cine, su historia, es, antes que nada, un problema de continuidades y de afinidades electivas. De una imagen a otra, lo que se hace visible es el difícil acuerdo entre historia y memoria, entre poesía y sueño. En el fondo este es el tema predilecto de la escritura crítica y cinematográfica de Víctor Erice. En esta dirección apunta cuando señala que, más allá del mero registro de los sucesos al que el audiovisual aparece abocado «mediante el uso y el abuso de las nuevas tecnologías», la tarea del cineasta tiene que ver, sobre todo, con «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»⁶. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición).

1 «Todos en *Cahiers* nos considerábamos futuros directores. [...] Escribir ya era hacer cine puesto que, entre escribir y rodar, existe una diferencia cuantitativa, no cualitativa. [...] En tanto que crítico ya me consideraba cineasta. [...] Para mi existe una gran continuidad entre los distintos medios de expresión. Todo forma un bloque. La cuestión está en saber abordar ese bloque por el lado que más nos convenga». Declaraciones de Jean-Luc Godard realizadas en 1968 y recogidas en Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas (eds.) (2010: 16).

2 Sobre este aspecto puede verse Zunzunegui (1994: 42-70).

3 En una breve alusión al film de Mizoguchi *La llama de mi amor* (Waga koi wa moenu, 1948), Erice pondrá el acento en que el film relata la historia de una «joven bienintencionada que abandona el orden y la tranquilidad familiar y se traslada a la ciudad participando en la actividad política, [y] no conoce más que el fracaso y el desengaño».

4 Quisiera traer a colación las palabras con las que Fernando Savater (1976: 25) describía en un texto memorable, a la nueva Ana que resurgía «pura y silenciosa» tras su muerte simbólica a manos del «monstruo»: «Capaz de invocar definitivamente al espíritu, que ya está en ella, cuyo disfraz es ahora ella misma. Lista para cualquier futuro, quién sabe, para lo más atroz: cárcel, manicomio o amor».

5 Existe una versión ampliada aparecida en francés con el título «Un film de la nuit. Quelques notes sur *They Live by Night*» de Nicholas Ray, en *Traffic*, 15, 1995, pp. 57-65.

6 Palabras de Víctor Erice recogidas en el folleto que acompaña la edición en DVD de *La Morte Rouge* (Rosebud / FNAC, 2009).

De arriba a abajo:
 Figura 11. *A bout de souffle*
 Figura 12. Sin aliento
 Figura 13. Nada habrá tenido lugar...
 Figura 14. ...sino el lugar

Bibliografía

- AIDELMAN, Nuria y DE LUCAS, Gonzalo (eds.) (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- BERGALA, Alain (2009). *Victor Erice: Paris-Madrid, Allers-Retours*. Programa *Cinéastes de notre temps* (AMLPAudiovisual Multimedia International Productions)
- DANEY, Serge (1994) *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*. París: P.O.L.
- ERICE, Víctor (1964a) Entre la historia y el sueño (Visconti y *El gatopardo*). *Nuestro Cine*, 26, 13-26.
- (1964b) Realismo y coexistencia. *Nuestro Cine*, 27, 21-25.
- (1965) Itinerario de Kenji Mizoguchi. *Nuestro Cine*, 37, 15-28.
- (1967) La aventura secreta de Josef von Sternberg. *Nuestro Cine*, 58, 16-28.
- (1989) ¿Puedes ver ahora? Comentario por menorizado de una secuencia de *Lucas de la ciudad*. *El País* (Temas de nuestra época), 13/04/1989, 6-7.
- (1994) Todos los caminos llevan a Shanghai. *El País* (Babelia), 16/04/1994, 22-23.
- (1995a) Un film de la Nuit. Quelques notes sur *They Live by Night* de Nicholas Ray. *Traffic*, 15, 57-65.
- (1995b) El llanto de las máquinas. En VV. AA., *Ínsula Val del Omar* (pp. 106-117). Madrid: CSIC.
- (2001) *La promesa de Shanghai*. Barcelona: Areté.
- ERICE, Víctor y OLIVER, Jos (eds.) (1986). *Nicholas Ray y su tiempo*. Madrid: Filmoteca Española.
- SAVATER, Fernando (1976). Riesgos de la iniciación al espíritu. En A. FERNÁNDEZ SANTOS y V. ERICE. *El espíritu de la colmena* (pp. 7-26). Madrid: Elías Querejeta Ediciones.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1988) *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- (1992) *Observaciones a la Rama Dorada de Frazer*. Madrid: Tecnos.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994). Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la colmena* (pp. 42-70). En *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Santos Zunzunegui (Bilbao, 1947) es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Universidad del País Vasco), semiólogo y analista e historiador cinematográfico. Ha sido profesor invitado en las universidades de Girona, Sorbonne Nouvelle (París III), École Normale Supérieure (París), Buenos Aires (Argentina), Louis Lumière-Lyon 2, Université de Genève (Suiza) y University of Idaho (USA). Forma parte del Consejo Editorial de la revista *Caimán. Cuadernos de cine* (antes *Cahiers du Cinéma España*). Entre sus principales libros se cuentan: *El cine del País Vasco* (1985); *Pensar la imagen* (1989); *Robert Bresson* (2001); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003); *Orson Welles* (2005); *La mirada plural* (2008), ganadora del premio internacional de ensayo Francisco Ayala, y el reciente *Lo viejo y lo nuevo* (2012).