

La necesidad de los sueños: estética y ética en la obra de Víctor Erice

Domingo Sánchez Ruiz

Resumen

En este artículo se revisa el papel de los sueños en la filmografía de Víctor Erice. Su enorme presencia probablemente se deba a que acompañan perfecta y funcionalmente la búsqueda poética de la memoria y de los límites entre realidad y ficción, tan presente en la obra del director español. La decisión de mostrarlos profusamente no fue tomada solo con una finalidad puramente estética, sino sobre todo como alegato ético para transmitir la necesidad humana de mantener vivo el recuerdo y la imaginación de algunos de los tiempos más difíciles de nuestra historia.

Palabras clave: Cine. Víctor Erice. Memoria. Sueños. Historia.

Abstract

The role of dreams in the Víctor Erice filmography is reviewed in this paper. Their huge presence could probably be explained by their key and functional use to search not only memory in a poetic way, but also the limits between reality and fiction, features very present in the works of the Spanish filmmaker. The decision made by the director for dreams to come up so often in his work is not only and purely aesthetic, but also and specially ethical as a means to show the human need for keeping alive memory and imagination during some of the darkest moments in our history. (Kranion. 2014;11:113-22)

Corresponding autor: Domingo Sánchez Ruiz, domingosan81@hotmail.com

Key words: Cinema. Víctor Erice. Memory. Dreams. History.

INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ TANTOS SUEÑOS EN TAN POCAS PELÍCULAS?

(...) pasé todo el verano de 1990 acompañando al pintor Antonio López, mientras pintaba paisajes urbanos y al final de cada jornada, charlábamos. Un tema era el de los sueños recurrentes y Antonio me confesó que el que más se repetía era el de un árbol membrillero y me contó qué pasaba en él. Llegó el otoño y cuando nos despedimos le pregunté al pintor qué iba a hacer a partir de ahora: cuando empieza el otoño me quedó en mi jardín y pinto siempre un árbol que he plantado. Le pregunté: ¿Qué árbol es? Un árbol membrillero. Entonces recordé el sueño y sentí que ahí había un misterio, un secreto, por el cual el pintor necesita pintar ese árbol como una especie de renovación. Hice esa película (El sol del membrillo) para descubrir el significado posible de ese sueño y lo que descubrí (el cine es un medio de conocimiento) después de realizar la película es que el membrillero era el árbol de su infancia (Fig. 1).

Conferencia de Víctor Erice en el Festival de Locarno, agosto de 2014.

En el año 2007, el director de cine Víctor Erice (Carranza, 1944) anunció un proyecto de una serie de 10 documentales llamado *Memoria y sueño* sobre las películas que más habrían influido en su vida,

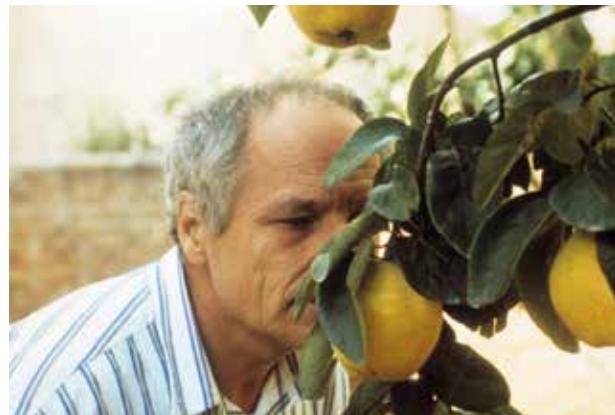


FIGURA 1. Antonio López en su jardín.

bajo un criterio no de calidad cinematográfica, sino de «trascendencia»¹. Hasta la fecha está inconcluso, como otros proyectos de un cineasta que ha cultivado una obra extremadamente reducida en número pero de gran coherencia visual, narrativa y temática, en la que ha explorado los difusos límites entre el cine documental y el de ficción.

Las imágenes de sueños, en particular, y de gente que duerme, despierta o a punto de quedarse dormida, en general, se repiten hasta la saciedad en sus largometrajes, en tanto en cuanto le han valido como herramienta para transmitir esa sensación de frontera o, mejor aún, *continuum* entre lo real y lo ficcional. En menor medida también se observan reminiscencias de enfermedades del sueño, como insomnio, mala higiene del sueño, alucinaciones, pesadillas, sonambulismo o síndrome de retraso de fase, entre otras, así como recursos relacionados con el sueño: gran frecuencia e importancia de planos de conversaciones en la cama, antes de dormirse o tras despertar; identidad del sueño con el cine; hipnosis (péndulos), etc.

Como el propio director confiesa, el cine para él no es un mero empeño profesional, sino fundamentalmente existencial², con el cual se da sentido a vivir. La razón que impide trazar con tiralíneas una línea divisoria entre lo real y lo ficticio es la naturaleza misma de la memoria, en tanto que se construye por vivencias. La memoria individual y colectiva se modela con hechos objetivos, pero también se impregna con mitos, cine, literatura, que nos dejan huella y dependen de los usos de cada tiempo histórico. A la misión de diseccionar los mecanismos selectivos de la memoria, sociológicos e históricos pero también psicológicos e intrahistóricos, ha dedicado Erice buena parte de su labor profesional, y es la razón por la que le gusta denominar a sus propias películas como «poemas históricos»³. Estos mecanismos explicarían cómo las niñas, la generación del futuro –como Ana en *El espíritu de la colmena* y Estrella en *El Sur*–, fascinadas por el descubrimiento de nuevas experiencias y la admiración hacia sus padres, colisionan con la lógica adulta, anclada en la necesidad de una doble supervivencia: la física, por la carestía del día a día en la inmediata posguerra, y la de la memoria, emparedada entre el imperativo oficial de olvidar el pasado reciente (la Guerra Civil) y el ético de recordarlo. Si en algo coinciden ambas generaciones es en la necesidad, consciente o no, de evadirse de una realidad cotidiana gris y apabullante, y es aquí donde el cine y los sueños adquieren carta de naturaleza en el cine de Erice. Son escapismos a la vez que formas de aprendizaje que conforman la identidad. Y no podía ser sino

un sueño, el del pintor Antonio López, otro niño de la posguerra, el que explicara su necesidad imperiosa de capturar un momento pictórico en *El sol del membrillo*. Estos encuentros y desencuentros generacionales se plasman preferentemente en un único o pocos tiempos narrativos, evocando más que explicando, porque el pasado se puede hacer presente a través de los objetos y de los seres del presente siempre y cuando estén suficientemente «cargados biográficamente».

Si se tratara de filmar solo en el sentido de retransmitir lo inmediato, sería imposible animar estos objetos poliédricos, llenos de historias pretéritas, a menudo trágicas, pero que a primera vista solo muestran su cara presente⁴. ¿Cómo consigue Erice entonces que tantos elementos recurrentes en sus películas, como ciertos utensilios de cálculo (relojes de péndulo, pesas de un zahorí, guías de un lienzo...), ciertos personajes (niñeras solteras, padres ensimismados en la contemplación de fotos sepia o la correspondencia con antiguos amantes, mujeres encerradas en sus labores...), ciertos pasajes sonoros (bastonazos, pasos amenazantes, silbidos dópler de tren...) o musicales (piezas de cuerda experimentales, pasodobles tradicionales...), obren el prodigo de parecernos cada vez nuevos –vitales– y a su vez atados al pasado?

Lo logra con la fe del que busca trascender lo físico, investigando con una cámara lo preexistente en la escena, visible o no⁴. La misión del plano no es meramente comunicativa, sino también de conocimiento², de descubrir aquello que está latente dentro y a través del encuadre, lo que el

propio cineasta define como «flecha y herida» simultáneas¹: *Una flecha capaz de atravesar el velo de la realidad, una herida que alcanza nuestros corazones porque nos muestra lo que no se ve a primera vista, pero de lo que hemos capturado un destello de unos tiempos como en un sueño perdido, nuestra vida anterior (momentos de epifanía, retorno a las raíces, revelación).*

El *metteur en scène* debe acercarse con calma, curiosidad y apertura de miras a las experiencias inesperadas que aparecen en el set de rodaje y estar dispuesto a incluirlas en la película para que el espectador pueda reproducir esa misma forma de acercamiento. El guión es solo una llave al recibidor que da acceso a estancias de conocimiento, a veces trascendentales, a partir de las materiales, y estas se pueden encontrar en cualquier fase creativa, incluido el proceso de grabación. El cineasta aspiraría a investigar con pedazos de materia filmica (luz, sonido, texto) para devenir demiurgo de criaturas nacidas con la virtud de emocionar en tanto que dotadas de vitalidad humana (la obra cinematográfica) y que son siempre mucho más que lo que su autor tenía plasmado en el guión. En un momento se convierten en seres autónomos.

Dr. Waldman (W): Hay que vigilar a ese ser que usted ha creado. Hágame caso. Puede ser peligroso (...)

Dr. Frankenstein (F): ¿Peligroso? (...) ¿Acaso no ha deseado hacer nunca nada peligroso? ¿Qué pasaría si no fuéramos más allá de lo descubierto? ¿No ha ambicionado mirar más allá de las nubes y las estrellas? (...) Pero

hablando así le llaman a uno loco (...)
Ahora que si yo pudiera descubrir alguna de estas cuestiones (...), qué es la eternidad, por ejemplo, no me importaría nada que me llamaran loco.

W: Es usted joven, le ha aturrido su éxito; despierte y vea la realidad. Un demonio cuyo cerebro...

F: Hay que dar tiempo para que se desarrolle. Es un cerebro perfecto. Procede de su laboratorio.

W: El cerebro robado de mi laboratorio procede de un criminal.

Fragmento diegético proyectado en un cine rural en *El espíritu de la colmena* del film *Frankenstein* (Whale, 1931)

La producción audiovisual de masas exige un cine de lectura inmediato, con rodajes extremadamente planificados que ejecuten el guión sin fisuras ni margen para la reflexión, toda vez que el tiempo de rodaje es el principal factor de sobrecoste de una producción. A cambio de esa limitación, se concede que la parte realmente creativa se lleve a cabo en la fase anterior de guión y planificación visual y en la ulterior de montaje, más económicas. Esta lógica industrial ha relegado al director vasco a la marginalidad del artesano⁵. Como alquimista que anhela el arcano de que las imágenes y los sonidos trasciendan lo que muestran, ha de contar necesariamente con tiempo para probar pacientemente durante el rodaje la interacción entre sus reactivos:

– Los elementos de escena y *atrezzo* con los personajes que muestran su lado menos visible, cobrando vida o significado

merced a la biografía de sus propietarios y que a su vez marcarán a quienes los poseen.

- Los gestos y miradas «mágicos» por inesperados que surgen de la interacción de los actores con el espacio y el equipo humano.
- La venida de un tipo de luz natural o de un fenómeno meteorológico imponente que consigue un determinado efecto plástico y, llegado a este punto, emocional.

El efecto en el espectador es de cierto estatismo, porque ni la cámara ni los personajes se mueven nerviosamente, ni siguen apabullantemente la lógica narrativa de causa-efecto. Podemos ver con frecuencia cómo sus personajes aguardan, duermen, realizan actividades del quehacer diario, probablemente no tan «cinematográficas» –en el sentido de habituales– en el *cine de las carteleras* como «biográficas» en el sentido del *cine de la memoria*. Es en este último contexto³ donde los sueños alcanzan plena vigencia. Para una generación de españoles crecida en la inmediata posguerra, el refugio de la imaginación e inocencia fue doble: los sueños y el cine. Por motivos de espacio, mostraremos, ciñéndonos solo a sus largometrajes, cómo funciona ese matrimonio de conveniencia en la obra de Erice.

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (1973): SOÑAR CON LOS ESPÍRITUS

(Fig. 2). Ana (Ana Torrent) se ha perdido en su huida, es noche cerrada en el paraje

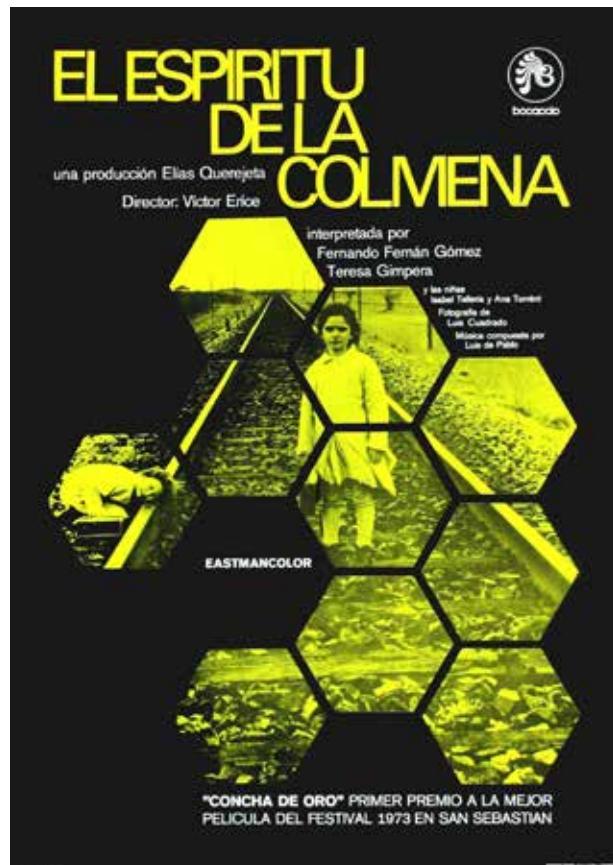


FIGURA 2. Cartel de la película *El espíritu de la colmena* (1973).

castellano, está aterida y tiene miedo; ante sus ojos, aparece como una pesadilla o alucinación la criatura de Frankenstein (Fig. 3). Tras ser encontrada por la cuadrilla que peina el lugar en un estado de parálisis, se mantiene postrada en la cama los siguientes días, como refiere su madre, Teresa (Teresa Gimpera): *Es que apenas duerme, no come, no habla, la luz le molesta, a veces nos mira, pero parece no reconocer a nadie, como si no existiéramos...* Su fantasía ha sido espoleada por la película que acaba de ver en el cine ambulante que llega a su aldea, frecuente y adecuadamente sugestionada antes de dormir por su hermana mayor, Isabel (Isabel Tellería), quien



FIGURA 3. Escena de niña y monstruo: Whale frente a Erice. Arriba: Whale (1931). Centro y abajo: Erice (1973).

le hace creer que la criatura realmente existe: *Y además yo lo he visto a él vivo, cerca del pueblo (...): es un espíritu, si eres su amigo puedes hablar con él cuando quieras, cierra los ojos y lo llamas: soy Ana, soy Ana...*

La pequeña Ana comienza a aprehender la peligrosa cercanía de la muerte en los fotogramas de Frankenstein, en la arrebatadora velocidad del tren de mercancías, en el mortífero veneno de algunas setas..., pero especialmente cuando Isabel finge estar en un sueño profundo, para simular su muerte y acabar de azuzar la ya inflamada imaginación de Ana⁶.

En el plano final, Ana se despierta en medio de la noche, se levanta de la cama donde convalece de *una impresión muy fuerte* y se acerca a la ventana, en una suerte de sonambulismo o deambulación hipnótica, abre los ventanales al balcón, cierra los ojos e invoca a su amigo invisible: *Soy Ana, soy Ana...*

Los padres también parecen padecer insomnio: Fernando (Fernando Fernán Gómez) tiene una muy mala higiene del sueño, se prepara bebidas estimulantes por la noche, mientras lee y escucha música en su despacho, a deshora cede al sueño, siempre dando las primeras cabezadas en su escritorio. A altas horas de la noche se despierta y solo entonces arriba a su cama. En ella, yace su esposa, Teresa, quien finge dormir; ella, a su vez, padece probablemente insomnio, pues, a pesar de irse a la cama cuando corresponde y sin psicoestimulantes, tampoco pega ojo por culpa de pensamientos obsesivos (insomnio de conciliación) y cuando al fin lo consigue, hay algo que le quita el sueño fácilmente en medio de la noche (insomnio de mantenimiento): en una carta a un amigo (¿amante?) deja traslucir que desde el final de la guerra ya no es feliz y la vida se le escapa. Fernando es un intelectual liberal, probablemente represaliado (hecho sutilmente sugerido por una foto con Unamuno y Marañón), sin empleo en un pueblo perdido en medio de ninguna parte. En ese lugar de exilio voluntario parece levantarse tarde y lleva unos horarios descontrolados, como le advierte la criada Remedios, si bien no muestra signos de somnolencia ni decaimiento en su rendimiento global. Pasa sus días entre actividades físicas, como

la apicultura y la recogida de setas, e intelectuales, como la lectura y la escritura. Tales características apuntan a que, más que insomnio, Fernando padece un síndrome de retraso de fase.

EL SUR (1983): SOÑAR PARA MODELAR EL RECUERDO

Aquel amanecer, cuando encontré su péndulo debajo de la almohada, sentí que todo era diferente, que él nunca volvería a casa.

(Fig. 4). La luctuosa marcha del padre ocurre durante el sueño de Estrella (Icíar Bollaín y Sonsoles Aranguren), pues ese, el definitivo, y los intentos baldíos previos siempre se ampararon en la oscuridad de la noche. El plano del descubrimiento del péndulo por la Estrella quinceañera se opone, mediante un cambio de luz natural, a otro del mismo espacio físico (Fig. 5) con una niña a la que Agustín (Omero Antonutti), el padre, alecciona sobre el manejo del péndulo, dando lugar a una escena con reminiscencias de hipnosis. *Agustín: Cierra los ojos y no pienses en nada. Estrella: ¡Papa, el péndulo da vueltas!* El péndulo olvidado voluntariamente la convence de que esta vez no habrá retorno posible. A partir de entonces, la figura del padre se convierte en un sueño para Estrella, alguien cuya identidad se ha perdido en la nebulosa del pasado. Si a una edad más temprana lo había idealizado, ya quinceañera decide investigar en su biografía. Ese es el resorte del viaje al sur, en busca de las raíces del padre, junto



FIGURA 4. Cartel de la película *El sur* (1983).

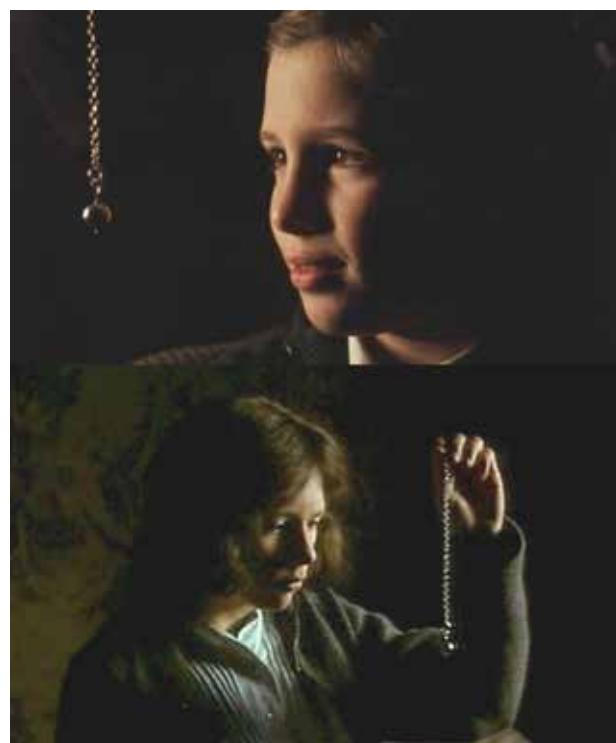


FIGURA 5. Estrella descubre... y redescubre el péndulo paterno.

con un cambio de aires recomendado por una misteriosa «dolencia de melancolía», probablemente psicógena, que mantiene a Estrella en cama tras la muerte del padre.

Varias escenas alusivas al amor filial, así como de disputa o rivalidad con la madre, apuntarían a un complejo de Electra, que con los años se resuelve adecuadamente (cuando Estrella se desapega de la figura paterna y se enamora del Carioco).

EL SOL DEL MEMBRILLO (1992): SOÑAR PARA LUEGO CREAR

Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde he nacido. Al otro lado de la plaza hay unos árboles que nunca crecieron allí. En la distancia reconozco las hojas oscuras y los frutos dorados de los membrilleros. Me veo entre esos árboles, junto a mis padres, acompañado por otras personas cuyos rasgos no logro identificar. Hasta mí llega el rumor de nuestras voces, charlamos apaciblemente. Nuestros pies están hundidos en la tierra embarrada; a nuestro alrededor, prendidos de sus ramas, los frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos. Grandes manchas van invadiendo su piel y en el aire inmóvil percibo la fermentación de su carne.

Transcripción del sueño en *El sol del membrillo*

(Fig. 6). Antonio López (Tomelloso, 1936) comienza la ardua tarea de reflejar pictóricamente un membrillero, primero al óleo,



FIGURA 6. Cartel de la película *El sol del membrillo* (1992).

finalmente como dibujo, y lo observamos y escuchamos mientras se pelea con la escurridiza luz natural que alumbra al árbol. Al terminar la jornada, recoge sus bártulos y se desplaza a casa para dormir. El director decide mostrar las noches como un espacio continuo con el día donde la realidad fluye (en el día, con noticiarios emitidos desde el transistor del propio pintor, y en la noche, con planos de los destellos de los televisores encendidos en los edificios del gran Madrid y el edificio de Torrespaña alumbrado). Los últimos minutos de la película son los más originales, pues para sorpresa del espectador se abandona el tono documental múltiple que había presidido las dos primeras horas de metraje y que trataba sobre la

materia pictórica, la naturaleza íntima del tiempo y los ciclos anuales, la vida personal y profesional de Antonio López y el Madrid de los primeros noventa, y se encabalga con el sueño que explica la obsesión que ha impulsado al artista a pintar ese cuadro y no otro. Otra vez, la realidad y la fantasía entremezcladas se justifican, difuminándose la separación entre géneros. Veamos cómo plasma la transición al sueño y el sueño mismo⁷.

La esposa de López, María Moreno, también pintora, está retratando a su marido mientras posa dormido en un catre, embutido en su gabán. Progresivamente cae dormido, y el sueño del modelo yacente se convierte en el sueño real del hombre. Su esposa, tras comprobar que está sumido en los brazos de Morfeo, apaga la luz del dormitorio y sale sigilosamente. Unos planos de él, cediendo al sueño, conducen a otros de exterior, primero el Madrid urbano y luego el jardín familiar, sobre los cuales se oirá más tarde la voz en *off* del artista manchego relatando el sueño inspirador (*vide supra*). Pero hay cambios sutiles entre estos planos oníricos del Madrid urbano y del jardín y los mismos planos grabados previamente con tono documental, lo que denota que nos encontramos ante una entidad onírica: el faro de Torrespaña por primera vez se apaga, transmitiendo la idea de que la continuidad con el mundo real, el de la información y la objetividad, ha desaparecido. Se escucha el sonido del motor de la bobina de una cámara cinematográfica, y finalmente se ve esta, primero a contraluz, junto al árbol, y luego iluminada con focos. El cineasta ha decidido traspasar la línea prohibida y mostrar su huella



FIGURA 7. Sueño del pintor, con la cámara de cine como «huella».

(sus propias herramientas: cámara, trípode, focos...) delante de la cámara (Fig. 7), indicándonos de nuevo la transición realidad-sueño y enfatizando el mensaje que se desprende de ver pintar a López: cualquier forma de arte nace indisoluble de una técnica. Y por primera vez en la película suena una música extradiegética, de cuerda, que remarca dicha transición. El plano de un plenilunio amenazado por nubes negras conduce a planos generales fantasmagóricos del taller del artista y luego, tras pasar por primeros planos del pintor dormido, se llega a detalles del jardín, en el cual una luz artificial de foco cinematográfico, modulado por un *dimmer*, baña progresivamente los membrillos, mientras se pudren. De fondo, continúa la narración en *off*: *Desde el lugar donde observo la escena no puedo saber si los demás ven lo que yo veo: nadie parece advertir que los membrillos se están pudriendo bajo una luz que no sé cómo describir, nítida y a la vez sombría, que todo lo convierte en metal y ceniza; no es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo ni la de la aurora*. Y Erice, en un alarde técnico, decide que esa luz onírica, que López no sabe

describir con palabras, sea la generada para la propia fotografía del documental, razón por la cual momentos antes había mostrado la cámara intrusivamente (Fig. 7). Sí, la luz del sueño nace de la propia del documental sobre la pintura, trazando en este recorrido de vuelta un paralelismo forma-fondo con el contenido mismo del sueño que explicita la necesidad íntima del pintor de crear ese y solo ese cuadro. De esta manera y de un modo magistral, queda fijada la identidad entre los sueños y el cine que se intenta trazar a lo largo de este ensayo. El sueño termina y es innecesario mostrar al pintor despertándose: lo intuimos porque se ha hecho de día sobre el jardín y de este ha desaparecido cualquier rastro de iluminación artificial y los instrumentos de rodaje. Mientras, en el suelo, se descomponen los frutos que el pintor trató de captar en su apogeo otrora dorado; en el membrillero estallan las yemas de los frutos que brotarán el próximo otoño. Se cierra un ciclo estacional que también es de conocimiento.

CONCLUSIONES: DUALIDAD ÉTICA Y ESTÉTICA DE LOS SUEÑOS

El cine de Víctor Erice se ha convertido en una importante herramienta para conocer

la intrahistoria de nuestro país en las últimas décadas, reflejando cómo los grandes acontecimientos, siempre elididos, marcan la forma de ser y las relaciones de quienes los padecieron. La memoria histórica es siempre selectiva y se modela por hechos en mayúscula, pero también por minúsculas ilusiones de aquellos que los vivieron y sufrieron. Es opresiva, sí, y los sueños (y su variante, el cine), su contrapartida evasiva. Se ha tratado de probar que la decisión de mostrarlos profusamente no es solo una posibilidad estética para el director español, sino, y fundamentalmente, una obligación ética.

BIBLIOGRAFÍA

1. Lázaro, JA. Víctor Erice en el siglo XXI (5). Serie Memoria y sueño. *El cine y la vida*. Rinconete: 18 de septiembre de 2014. Instituto Cervantes. [Internet] Disponible en: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_14/18092014_01.htm.
2. Iglesias E. Artículo de *El Confidencial*: 14 de agosto de 2014. [Internet] Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-14/victor-erice-que-una-pelicula-americana-cope-400-salas-es-una-forma-de-invasion_175965.
3. Latorre J. La vida como milagro: algunas claves interpretativas del cine de Víctor Erice. *Revista de Comunicación*. 2007;6:99-122.
4. Tarkovski A. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Ediciones Rialp; 1991.
5. Lomillos MA. La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice. *Ikusgaiak*. 2003;6:37-60. [Internet] Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/06/06037060.pdf>.
6. Peña J. *El espíritu de la colmena: Víctor Erice*. Barcelona: Paidós; 2004.
7. Bayón F. El sol del membrillo, de Víctor Erice: anatomía de un sueño. *Euskonews & Media*. 2000;9:22-9. [Internet] Disponible en: <http://www.euskonews.com/0092zbk/gaia9202es.html>.