

La ceguera de Cronos. Historia y tiempo en el cine de Víctor Erice

LUIS MORENO-CABALLUD

PRINCETON UNIVERSITY



Un espíritu en la posguerra

Resulta inevitable relacionar el papel que la Historia juega en el cine de Víctor Erice con la peculiar articulación de lo real y lo imaginario que sus películas plantean. El límite entre estos dos territorios es cuando menos difuso en el universo creativo de este director, que aparece transido de magia, fascinación y sueño. Los elementos imaginarios que pueblan las narraciones de Erice han sido comprendidos por algunos críticos como maneras de producir una “des-referencialización”, e incluso una “des-realización”, que harían de lo histórico y lo político factores secundarios y casi prescindibles en su obra.¹ Desde esta perspectiva, se podría pensar que lo narrado por Erice se sitúa más allá de todo contexto particular, e incluso más allá de lo que comúnmente entendemos como “la realidad”. Frente a estas posiciones, otros críticos han llamado la atención sobre la abundancia de referencias concretas a momentos y lugares históricos que Erice presenta en su películas, y que el espectador no puede dejar de advertir. La España rural de posguerra (en *El espíritu de la colmena*, *El Sur* y *Alumbramiento*), o el Madrid de los años 90 (en *El sol del membrillo*), serían entonces mucho más que escenarios casualmente elegidos para contar relatos de fantasmas o de obsesiones personales, y los sucesos históricos acontecidos en esos contextos constituirían una clave fundamental para desentrañar la significación del proyecto artístico de Erice.²

Es quizá *El espíritu de la colmena* la película de este director que más claramente puede suscitar este tipo de lecturas encontradas. Su acción se presenta ocurriendo en “un lugar de la meseta castellana”, “hacia 1940”, e incluye abundantes referencias a la situación política del país, así como a la recién concluida guerra civil. Fernando y Teresa, los personajes adultos protagonistas, son dos seres completamente marcados por los sucesos trágicos de la historia española. Teresa escribe cartas a alguien cuya ausencia es explicitada como consecuencia de la guerra, y describe su propia situación como la incapacidad de “sentir de

¹ Ver especialmente el texto de Santos Zunzunegui.

² Ejemplos de este otro tipo de aproximación serían los trabajos de Paul Julian Smith y de Alberto Elena.

verdad la vida” después de todo “lo que nos ha tocado vivir”. Fernando, a quien vemos figurar en una foto de juventud junto a Miguel de Unamuno, pasa las noches en vela, escuchando Radio Pirenaica y escribiendo notas poéticas que traslucen una amarga desazón. Son esas notas, que hablan sobre una colmena en la que “la multitud se afana con esfuerzo despiadado e inútil”, las que de forma preeminente han dado pie a una interpretación del filme como alegoría de la situación política de posguerra: el país como un conglomerado frenético y absurdo, completamente falto de libertad.³

Compartiendo escenario con esta colmena hay, en cualquier caso, también un “espíritu”, y no sólo en el título. Este otro elemento surge en relación con las protagonistas infantiles, Isabel y Ana, y en torno a él se construye la línea principal del relato. La fascinación y el encuentro de Ana con el espíritu constituye ciertamente el núcleo central de la película y, así, el mundo de los adultos traumatizados por la Historia se podría quizá entender como un trasfondo destinado únicamente a resaltar la peripecia de la niña. Sin embargo, la semi-identificación del “espíritu” con un soldado fugitivo de carne y hueso hace que la cuestión de la Historia tenga relevancia también en esta línea principal del filme. Ese “espíritu” misterioso ejerce su fascinación sobre una niña de la posguerra española, y la ejerce en un mundo donde los vencidos de la contienda todavía vagan como monstruos huidos por la superficie de una tierra desolada.⁴ Esta conexión entre la trama principal (del “espíritu”) y la trama auxiliar (de los vencidos por la Historia) se puede observar también en otra semi-identificación de ese ser imaginario con uno de carne y hueso. Ésta se produce cuando Isabel le enseña a Ana a convocar al fantasma y, a modo de respuesta a su llamada, tan sólo se oyen los pasos de Fernando en el piso de arriba, que vaga repetitivamente y sin poder encontrar descanso. La importancia de estas coincidencias va más allá de la creación de una simetría argumental, pues nos habla de una coexistencia fundamental de los planos histórico e imaginario, que va a resultar crucial en toda la obra de Erice. Erice narra la Historia y el sueño; la coexistencia de ambos.⁵ Por eso toda interpretación que trate de reducir el uno a la otra o viceversa resultará decepcionante: la potencia de las imágenes míticas y poéticas no puede ser convertida en una mera excusa para transmitir un mensaje cifrado sobre la realidad política o social; del mismo modo que las referencias a la Historia no son meros

³ Tanto Fernando Savater como Miguel Ángel Lomillos se refieren en sus trabajos a la analogía entre esa España de posguerra, con sus ambientes cerrados y obsesivos, y la colmena de la que habla Fernando.

⁴ Jo Labanyi ha llamado la atención sobre esta “monstruosidad” del fugitivo que regresa desde un pasado traumático, y también lo ha hecho Alberto Moravia, que caracteriza al soldado huido como “a political monster for the Francoist” (268).

⁵ Jean Philippe Tessé ha reflexionado sobre esta coexistencia de ámbitos heterogéneos en el nivel de la propia imagen ericeana. Según Tessé toda la obra de Erice gira en torno a la aprehensión en imágenes de la diferencia entre el mundo real y el quimérico. Ejemplo privilegiado de tal operación es el momento (en *El espíritu de la colmena*) en que la cara de Ana se refleja en el lago para disolverse enseguida, en el mismo plano, y reaparecer metamorfoseada en el rostro del espíritu: “It’s a dissolve, one image and one alone, but which spreads out and binds together two worlds, that of living people and that of chimeras, pure identity and absolute change—one image and one alone, inhabited twice over, in which difference is registered but once, in the same instant” (22).

pretextos accidentales para otorgar un marco realista a la acción. En nuestro intento de clarificar el lugar de la Historia y el tiempo en el cine de Erice debemos tener muy presente esta coexistencia de planos, pues de lo que se tratará en definitiva es de intentar comprender cómo se iluminan y se transforman el uno al otro.

Las ilusiones perdidas

Decíamos en este primer momento que la Historia aparece en las películas de Erice como elemento perturbador sobre todo para los protagonistas adultos. Se trata de personajes que han sido derrotados, desplazados, abandonados por ella, y esto les ha dejado una huella que es la que a Erice le interesa mostrar. Más que la Historia, por tanto, lo que aparece en estas películas son sus consecuencias afectivas: el cine es en este caso, como la novela según Balzac, una suerte de “historia íntima de las naciones”. Los personajes de Fernando y Teresa son los más paradigmáticos en este sentido, porque parecen no poder recuperarse del abatimiento causado por la Historia. Ambos se sitúan en un lugar “más allá de la nostalgia”, que indica su profunda obsesión con los acontecimientos que han sufrido a raíz de la reciente contienda.

En el caso de Agustín y Julia, los protagonistas adultos de *El Sur*, hay también una referencia clara a su condición de desplazados y vencidos por la Historia: ella es una maestra represaliada, según cuenta la voz en *off* de Estrella, y el padre un partidario de la República que nunca ha querido regresar a su pueblo, tal como averiguamos a través del personaje de Milagros. Pero, especialmente en el caso de Agustín, su condición de “exiliado interior” o, si se quiere, el malestar vital que va a acabar por conducirle al suicidio, está complicado desde el principio con otros factores. Milagros se refiere (de manera análoga a Teresa en *El espíritu . . .*) a “todas las cosas tristes que han pasado” y a “la cantidad de muertos que ha habido”, pero no parece que todo ese peso del pasado, al menos en tanto que cae sobre las espaldas de Agustín, sea atribuible únicamente a cuestiones histórico-políticas. Su padre era defensor del franquismo y Agustín rompió con él en algún momento para no volver a hablarle nunca más. Pero también rompió con otras personas importantes en su vida, como la actriz que ahora se hace llamar Irene Ríos. Esta última ruptura, sin embargo, parece estar menos definitivamente cumplida que la otra, pues cuando casualmente Agustín reconoce a su antigua amante en una película de serie B que se proyecta en el cine de la ciudad donde vive, no puede resistir el impulso de comprar la entrada y sentarse a contemplarla. Y lo que es más, cautivado por la presencia fantasmal de esa mujer fatal que Irene Ríos representa en la pantalla, Agustín se va a sentar después en un café, y le va a escribir una carta. Como las cartas que Teresa lleva al tren sin mucha esperanza de respuesta, ésta también tiene escrita una dirección tentativa, hipotética. Y, del mismo modo, es quizá una carta que el remitente escribe más para sí mismo que para ningún otro, una carta, en cualquier caso, destinada a sus ilusiones perdidas, con la intención oscura de continuar conservándolas por lo menos en su calidad de ausentes. De nuevo se trata de una situación de profunda obsesión con el pasado, si bien esta vez no sólo ocasio-

nada por la irrupción de la Historia en lo personal, sino también por cuestiones sentimentales que atañen claramente a la esfera de la intimidad.⁶

Y sin embargo, es preciso ir más allá y darse cuenta de que tampoco la pérdida de un amor de juventud se puede identificar como causa última explicativa del proceso de desmoronamiento que sufre Agustín. No parece al menos que la película invite a este tipo de interpretación cerrada. Pues Irene Ríos, ese personaje que por lo demás sólo conocemos en forma de sombras proyectadas sobre una pantalla y de voz que suena en la mente de Agustín, es inseparable de esa otra realidad hecha de sueño que, con su ausencia, ocupa el centro de la narración: el sur.⁷ El sur es ese lugar que Agustín dejó atrás, y al que nunca ha regresado. Desde allí le llega la imagen y la voz de Irene Ríos, pero desde allí llegan también Milagros y la madre de Agustín, con el recuerdo de un pasado de desencuentros familiares y políticos. El sur es la figura con la que Erice alude a ese territorio de lo perdido que una vida va construyendo inevitablemente a sus espaldas; el espacio impreciso y huidizo de lo que pudo ser y no fue. En este sentido, el sur es una figura del paso del tiempo. Y es con este pasar del tiempo que va cerrando puertas y clausurando posibilidades e ilusiones con el que hay que poner en relación la Historia tal como aparece en el cine de Erice. La Historia política de la nación corre paralela a las historias personales de sus personajes adultos, en tanto que ambas son presentadas en su dimensión de pérdida inevitable. La Historia, como el “Angelus Novus” benjaminiano, avanza inevitablemente dejando ruinas a su paso, cerrando puertas y expulsando a las personas de sus dominios, dejándolas en un exilio de su propio pasado que es el mismo que el de las ilusiones perdidas. Tal experiencia de lo temporal parece realmente estar tras el interés de Erice por incluir elementos relacionados con lo histórico en sus tramas, y es por eso que consideraremos necesario añadirla a partir de ahora a los dos polos anteriormente utilizados (historia y sueño) para describir su proyecto artístico. Los vencidos por la Historia deberán considerarse también entonces como una suerte de “vencidos por el Tiempo”, en tanto que entendamos el Tiempo como una sucesión de presentes que se van convirtiendo en pasados irremediamente.

Así, podemos afirmar ahora que la inclusión de referencias históricas en las películas de Víctor Erice es una manera de acercarse a un tipo de temporalidad entendida como pérdida constante que, en cualquier caso, no sólo se da en el relato histórico, sino también en el ámbito de lo personal. Ahora bien, si esa es

⁶ Paul Julian Smith considera que hay un peligro en confundir lo político con lo familiar en esta película. Nosotros creemos, sin embargo, que no hay confusión sino contigüidad. Tal como explicaremos enseguida, lo histórico-político y lo íntimo funcionan en las películas de Erice en relación con ciertas formas de comprender o experimentar el paso del tiempo.

⁷ Sabemos que la ausencia (física) del sur en la película se debe más a cuestiones de producción que a la voluntad de Erice. En cualquier caso, consideramos que de haberse llevado a cabo la filmación según estaba proyectada (según un guión que completaba la historia con el viaje de Estrella al sur, como ocurre en la novela de Adelaida García Morales), la significación del sur como metáfora de lo perdido no se hubiera visto sustancialmente alterada: como explicaremos a continuación, el sur es lo perdido para Agustín, aunque para Estrella pueda llegar a significar casi lo opuesto. Por mucho que el sur llegue a aparecer físicamente (ante los ojos de Estrella) no deja de ser el símbolo de lo perdido para Agustín, que nunca regresa al sur.

la temporalidad que el plano histórico concita, cabe preguntarse ya desde este momento cuál es la que se asocia al otro plano que, decíamos, coexiste con él. Pues, en efecto, el ámbito de lo imaginario perdería su especificidad si estuviera sometido a la misma ley de caducidad inexorable que hemos detectado en el plano histórico, y por ello sospechamos que su capacidad de diferenciarse tiene que estar relacionada con una manera propia de construir la temporalidad. Para pensar esta diferencia queremos introducir aquí los conceptos de Cronos y Aión con los que el filósofo Gilles Deleuze sintetizó dos formas distintas de entender el tiempo que son recurrentes en la tradición occidental, desde el pensamiento de la antigua Grecia.

El tiempo como Cronos, según Deleuze, es esa misma temporalidad lineal que organiza la Historia y la vida personal como procesos de constante pérdida. Es el tiempo entendido como una sucesión de presentes relativos, que sólo para un Dios estarían en un plano de total presencia, pero que para nosotros, los mortales, aparecen como futuros intangibles que se van convirtiendo irremediabilmente en pasados perdidos. La otra forma de temporalidad, Aión, funciona de forma distinta: en lugar de someter el futuro y el pasado a la tiranía de un presente sólo perceptible por un dios, concibe el tiempo a partir de acontecimientos singulares e instantáneos que dividen el presente en pasados y presentes infinitos. Aión es el acontecimiento inmaterial (“el árbol verdea”), mientras que Cronos es el tiempo entendido como presencia (“el árbol es verde”).

Por supuesto, la percepción cronológica del tiempo es la que ha prevalecido en nuestra cultura occidental: el tiempo como duración organizada (ciclo o línea de tiempo), como proceso de cambios en los estados de cosas que componen el mundo, o como cadena causal de transformaciones materiales. Pero esto no significa que debamos condenar al Aión a la irrealidad, o traicionar su especificidad convirtiéndolo en una “parte” del tiempo de Cronos. Precisamente, lo interesante de la teoría de los estoicos que Deleuze recoge es que defiende la irreductibilidad del Aión, pues afirma que los acontecimientos no se agotan en su efectación sobre los cuerpos, sino que subsisten como un excedente inmaterial, un puro ocurrir: “pure empty form of time” (165). La clave entonces está en no confundir este “tiempo en estado puro” (del que también hablaba Proust) con las transformaciones materiales que en él suceden y que Cronos quiere siempre reducir a presencia. El Aión es un acontecimiento, no una presencia: “The event is not what occurs (an accident), it is rather inside what occurs, the purely expressed. It signals and awaits us” (149). Cuando pensamos el tiempo en términos de Aión, lo entendemos como acontecimiento “cada vez” irrepetible y singular, instantáneo, único, e independiente en cierta medida respecto a los resultados materiales de su ocurrir. Cuando pensamos el tiempo en términos de Cronos lo entendemos como una serie ordenada de estados de cosas presentes que se van convirtiendo en estados de cosas pasados.

Estas dos formas de temporalidad implican a su vez dos formas distintas de causalidad. Frente al tiempo entendido como lógica inexorable de las causas materiales, como destino de caducidad, Aión es una temporalidad hecha de acontecimientos que al resonar unos sobre otros mantienen abierta su posibilidad de crear constelaciones de sentido independientes del agotamiento de los presentes. Y esta temporalidad del Aión es precisamente la temporalidad de lo

que hasta ahora hemos llamado el ámbito de lo imaginario o el plano del sueño: una lógica temporal más allá de la secuencia de causas materiales, un tiempo en estado puro que no se confunde con lo que pasa en él. El tiempo del sueño está hecho de acontecimientos discontinuos que mantienen entre sí relaciones imprevisibles, acontecimientos que tienen un sentido más allá de su efectuaación: una lógica de lo incorporal, lógica de la magia y de la fantasía, un mundo de ecos y resonancias que no son reducibles a cadenas de causas y efectos: “[. . .] an aggregate of noncausal correspondances which form a system of echoes, of resumptioms and resonances, a system of signs—in short, an expressive quasi-causality, and not at all a necessitating causality” (170).

Acontecimiento y truco

Podemos comenzar a ilustrar la coexistencia de la temporalidad lineal con la lógica de los acontecimientos incorporales en el cine de Erice retomando el ejemplo anterior en torno al motivo del “sur”, pues éste no aparece en la película del mismo título sólo como esa especie de depósito de las ilusiones perdidas que describíamos, sino también como un espacio de fascinación e incluso de posibilidad. Todo depende de quién dirija su mirada sobre él, y por eso hasta ahora hemos hablado tan sólo de los personajes adultos. Para Estrella el sur no es un lapso que ha devenido pasado sino una serie de sensaciones, ecos y resonancias que crean una especie de mundo virtual, en potencia, que excede a los propios objetos que lo suscitan. Por eso cuando la narración fílmica asume ese punto de vista de Estrella, en la secuencia de las postales del sur, deja también de ser la representación de un encadenamiento causal de presentes para entrar en otra dimensión. Suena la música de Granados y la cámara pasa de mostrar una serie de planos subjetivos (postales vistas a través de los ojos de Estrella) a independizarse de esa mirada y llenar todo el cuadro con otras cinco postales más, que ya no se suceden según la niña las va sosteniendo en su mano, sino por cortes arbitrarios que marcan un ritmo distinto. Esas imágenes aparecen así en un espacio-tiempo abstracto, hasta cierto punto independiente de las leyes causales cotidianas que rigen la trama narrativa. A través de estas imágenes, el sur *ocurre*, ocurre como fantasía del personaje de Estrella, pero también, como acontecimiento puramente cinematográfico. La música continúa y tras volver a un plano de Estrella en el que la niña deja de mirar las fotos y se gira hacia la ventana, aparecen otras cinco imágenes que se suceden al mismo ritmo que las postales del sur, pero que ahora muestran planos fijos de ciertos lugares en el exterior de la casa familiar, cubiertos de nieve. De esta forma Erice está asociando estos mundos tan diversos mediante un paralelismo formal que privilegia la dimensión de la imagen y el sonido como acontecimientos frente a su capacidad de representar sujetos y objetos implicados en una sucesión causal. El sur ocurre así como un ritmo de aparición, como una cadencia, como una resonancia entre acontecimientos más que como un conjunto de objetos o una sucesión de estados de cosas. El sur puede revivir en la mirada de Estrella y contagiarse de su forma de ser incluso a la realidad del norte, precisamente porque es un acontecimiento que pertenece al tiempo del sueño, y no al de la sucesión cronológica.

Erice sabe muy bien que el cine como medio de expresión artística puede crear acontecimientos que excedan a la lógica de las sucesiones de causas materiales: constelaciones de sentido, resonancias, mundos virtuales, mágicos. Esta cualidad del cine como instrumento de acceso a un mundo distinto, como artefacto casi mágico, se remonta a sus orígenes como atracción de feria. El encantamiento se pone en marcha con la proyección de luces y sombras sobre una sábana blanca, y la existencia de otro ámbito es sugerida por esas figuras fantasmales (como Irene Ríos) que aparecen en la oscuridad. El cine tiene la capacidad de crear por sí sólo ese “otro reino” al que, según Vladimir Propp, los héroes de los cuentos deben viajar para poder enfrentarse a sus monstruos. Y una de las maneras más prominentes en las que el cine crea ese ámbito mágico es alterando la espacio-temporalidad cotidiana. A menudo, y especialmente en *El espíritu de la colmena*, Erice realiza esta operación mediante el uso de planos frontales y estáticos que presentan separadamente los elementos de su relato filmico. Figuras aisladas: una niña, un cuidador de abejas, una mujer que escribe una carta . . . Y también espacios aislados: la casa familiar, el ayuntamiento, la estación de tren, la escuela . . . No se nos muestran las relaciones entre ellos, no podemos situar estos elementos en una totalidad; no podemos visualizar a esta familia en un retrato de grupo ni poner estos espacios en un mapa. Erice usa planos frontales, pero evita el tradicional “establishing-shot” que ayudaría al espectador a reconstruir los espacios en los que personas, cosas y lugares se relacionan, creando así una sucesión de acontecimientos filmicos que se resisten a ser integrados del todo en las lógicas cotidianas de la continuidad cronológica.

Esta ausencia de “planos-situación” ha sido señalada por varios comentaristas de *El espíritu de la colmena*, especialmente al referirse a la única escena de la película en la que todos los miembros de la familia protagonista están en la misma habitación: la secuencia del desayuno. En ella, cada plano captura a un único personaje, y el espectador debe deducir por la dirección de sus miradas dónde están situados los demás. La ausencia de un plano unificador se hace tan notable que interfiere en la fluidez de la narración, creando una incómoda sensación de extrañeza. Otra distorsión muy comentada del espacio naturalista en la misma película tiene lugar en el único plano de Ana y Teresa juntas, que muestra a la madre peinando a su hija. La acción sucede en un espejo cuyo marco no aparece en el plano, haciendo difícil advertir qué es lo que otorga a la imagen una cualidad peculiar. Como ha señalado Juan Egea, este truco ejemplifica la esencial condición del cine como espejismo. Este “reino de las sombras”, el puro espacio-tiempo filmico, es lo que Egea llama “el érase una vez que puede llegar a crear el lenguaje cinematográfico” (“El Monstruo” 532).

El cine de Erice crea esa magia y a la vez la tematiza. Sus películas están llenas de magos y de seres fascinados por la magia. En *El espíritu de la colmena* el cine inicia la serie de trucos que Isabel continúa con su invocación al espíritu, pero más tarde será el propio “monstruo” (encarnado en la figura del fugitivo) quien hará un pequeño juego de manos, para alegría de Ana, que lo contempla maravillada. La magia, el truco, el relato de ficción, son instancias que provienen sobre todo del ámbito de los adultos; son esa capacidad que ellos tienen para transformar el mundo, para dominar las fuerzas ocultas que lo rigen. Así, Fernando enseña a las niñas la sabiduría de las setas, cuáles son buenas y cuáles son malas,

y les habla de su abuelo y el “jardín de las setas”, ese lugar al que sólo se podría ir en secreto, sin que la madre lo supiera. Agustín es sin duda también un mago extraordinario, capaz de hacer cosas que nadie más puede hacer, encerrado en su desván con sus misteriosos “experimentos”, con su “fuerza”, “esa cosa que él tiene” y que a Estrella le gustaría “muchísimo” tener también. Las herramientas mágicas de Agustín son, primero, la varita de zahorí y, después, el péndulo. Que más tarde, cuando Agustín comience su caída en la crisis, quedará guardado en su caja para sólo salir de la mano de una Estrella ya huérfana. Pero antes, sólo por un momento, las trayectorias inversas de ese Agustín que regresa tras haber dejado atrás las ilusiones, y de esa Estrella que va hacia ellas con mirada fascinada, se juntan: es el clímax del baile en el día de la (primera) comunión, esa escena clave que Erice rueda de manera circular, como queriendo señalar la plenitud de un instante que escapa del tiempo lineal.⁸

El ciclo de la fascinación y la magia en el cine de Erice no estaría completo sin hacer mención a su tercer largometraje, (en el que, por cierto, no aparecen niños), *El sol del membrillo*. Como Fernando y Agustín también Antonio López es un mago y tiene sus herramientas mágicas: particularmente la plomada (ese otro péndulo), pero también el resto de aparejos que utiliza para captar el suceder del tiempo. Pues en esto consiste el “truco” de Antonio López, nada menos, y como tal sigue en la línea de interactuar misteriosamente con las fuerzas desconocidas del mundo que ya habían iniciado sus predecesores. Lo que hace especial al pintor, sin embargo, es que su “espectador” es, (si bien no únicamente), él mismo. Es decir, Antonio López es un mago que se cree su propia magia (podría quizá ser esta una definición del artista): en tanto que no ha perdido la capacidad de fascinación, como les ocurrió a Fernando y a Agustín, López ve lo que hay de posibilidad e incluso de promesa en ese mundo de apariencias que es la pintura, su particular “truco”.

Lo interesante de esta película es que en ella la magia del cine (su capacidad para entrar en un tiempo del sueño) se alía constantemente con la magia practicada por su protagonista. Cómo ha señalado Juan Egea, el encuadre obsesivo que Erice utiliza para filmar el trabajo a su vez obsesivo de Antonio López produce un peculiar solapamiento de posiciones: “The film, in fact, creates a ‘gazing subject’, a subject position, if you will, that can be concurrently occupied by the painter, the filmmaker and the audience” (“Poetry” 172). Esa posición, esa peculiar mirada, consiste en un intento de capturar el suceder del tiempo que lleva a descubrir la “pure empty form of time” de la que habla Deleuze. Como sabemos, este tipo de temporalidad pura no debe confundirse con el tiempo entendido como presencia o continuidad: lo que Antonio López busca obsesivamente es captar el acontecer del membrillero (o el acontecer de una determinada luz sobre el membrillero) en lugar de fijar una representación estática del árbol; pretende expresar pictóricamente su movimiento más que su objetualidad, su devenir más que las distintas fases de su evolución. Por eso aquí la técnica

⁸ La secuencia comienza y acaba con un primer plano de la corona circular que Estrella ha dejado sobre su silla vacía, y que preside la mesa del banquete de celebración. El baile se rueda como un acontecimiento del que importa menos su efectación material en el presente que las resonancias y posibilidades hacia el pasado y el futuro que proyecta con su singular intensidad.

cinematográfica empleada (que se mimetiza con la búsqueda de López) no consiste solamente en ralentizar el ritmo narrativo, sino en introducir imágenes que propicien el salto a un tipo de temporalidad que no es la de la narración lineal en la que se suceden ciertas transformaciones materiales, sino la de los acontecimientos puros que exceden a dichas transformaciones.

Además del “encuadre obsesivo”, Juan F. Egea ha identificado otra estrategia usada en la película para conseguir este tipo de imágenes. Se realiza a través del montaje, introduciendo ocasionalmente planos que no sirven para hacer avanzar la narración y que por tanto adquieren cierta autonomía de sentido. El ejemplo más sobresaliente de esta segunda estrategia, según Egea, se produce en la escena en que vemos a López y su esposa primero charlando frente al membrillero y después marchándose de la casa. Entre una y otra acción Erice coloca cinco planos frontales separados por cortes: una fachada, el cuadro sin terminar, las herramientas del pintor, una pequeña mesa y la línea de la plomada. Tanto mediante este procedimiento de inserción de planos narrativamente autónomos como mediante el otro de prolongación obsesiva de un mismo encuadre, se trata de producir imágenes que sean verdaderos acontecimientos, que nos “esperen y nos hagan señales”, según la fórmula de Deleuze, es decir, acontecimientos filmicos que reclamen la atribución de un sentido más allá de su inserción en el tiempo cronológico que produce la narración causal.

Las dos muertes

Al haber elegido la forma del diario para editar el material que tenía rodado, Erice marcó claramente uno de los polos significativos de *El sol del membrillo*: el del tiempo como sucesión lineal, el tiempo contado y seccionado racionalmente, el tiempo del calendario. Día tras día el pintor acude a su trabajo junto al árbol, y la película nos muestra el progreso de la obra, junto a la fecha correspondiente. También los obreros polacos, con su conversación acerca de los plazos que determinan su trabajo, señalan esta dimensión de temporalidad medida y sometida a las leyes de la producción y la rentabilidad. Los boletines horarios de noticias de la radio constituyen un elemento especialmente interesante, pues corresponden también a esa modalidad racionalizada del tiempo pero además lo ponen en relación directa con la Historia, a través del relato periodístico de lo que sucede en el mundo. La desaparición de la República Democrática Alemana, la llamada a la “Guerra Santa” por parte de Saddam Hussein, o el juicio a los responsables de la guerra sucia contra el terrorismo de ETA son algunos de los fragmentos de esta suerte de Historia del presente que irrumpe en el jardín del pintor.

No es casual que se trate de un relato plagado de muertes y de guerras, pues, como en sus anteriores películas, también aquí Erice muestra el paso del tiempo en su dimensión histórica como una forma de irreversibilidad que expulsa de sí al pasado y que avanza siempre hacia delante. La Historia va dejando ruinas y cadáveres a su paso, como por ejemplo la difunta nación de la Alemania del Este, o el Madrid suburbano que rodea el jardín de López, y que sufre los efectos de una modernización mal administrada. Para evitar caer en el pozo sin fondo

de la ruina y el olvido, las naciones, los pueblos y las gentes se confrontan unas con otras en el espacio histórico, ávidas de imponer su presente como el único digno de sobrevivir. Este tiempo de conflicto y de muerte, esta “muerte cronológica” que estaba tan presente en *El espíritu de la colmena* e incluso en *El Sur* no deja de aparecer también en el tercer largometraje de Erice, aunque es cierto que los adultos que figuran en *El sol del membrillo* no pueden considerarse como vencidos por la Historia o el Tiempo en el mismo sentido que lo estaban Fernando y Teresa, o Agustín y Julia. Pero entonces, ¿son acaso Antonio López y los suyos una especie de seres inmunes a la caducidad, sumergidos en una inocencia eterna? Pensar tal cosa sería desatender por completo al espíritu de la película de Erice, que claramente muestra a estas personas en su relación con la experiencia del paso del tiempo, la decadencia y la muerte.

Ahora bien, de nuevo la distinción entre Cronos y Aión debe venir en nuestra ayuda, pues lo que sucede es que la muerte no es la misma si se asocia con una comprensión del tiempo como sucesión de presentes relativos o con una visión de la temporalidad centrada en el acontecimiento instantáneo y nunca presente. Sabemos ya lo que supone la primera perspectiva, pero hasta ahora no nos hemos preguntado cómo se relaciona el Aión con la muerte. Para Deleuze la respuesta es muy sencilla: la muerte es el acontecimiento por antonomasia. Y esto es así porque en ella se percibe con mayor claridad la doble estructura de todo evento: por un lado, los acontecimientos se actualizan en un presente, en un estado de cosas o en una persona (alguien o algo muere); pero por otro lado, los acontecimientos exceden a esa actualización, reclaman un sentido para sí mismos, para su puro suceder impersonal (*se muere, sucede la muerte*):

Death has an extreme and definite relation to me and my body and is grounded in me, but it also has no relation to me at all –it is incorporeal and infinitive, impersonal, grounded only in itself [. . .]. It is in this way that death and its wound are not simply events among other events. Every event is like death, double and impersonal in its double. (152)

En tanto que el cine de Erice (con sus alteraciones del espacio-tiempo cotidiano, sus discontinuidades narrativas y su planificación obsesiva) suscita acontecimientos que rompen con la temporalidad lineal, podemos decir que es un cine en el que la doble estructura del evento se hace patente. Erice quiere acercarse a ese lado impersonal y nunca efectuado de los acontecimientos, y por eso la muerte, el acontecimiento por antonomasia, es uno de sus motivos recurrentes. Los niños, magos y artistas que pueblan sus películas entran en un tiempo del sueño porque se fascinan ante determinados acontecimientos que rompen la linealidad de lo cronológico. Y, efectivamente, la muerte es una y otra vez el acontecimiento privilegiado en cuanto a esa ruptura, pues aparece como evento inexplicable en los términos de la causalidad cotidiana, y pone en marcha una serie de resonancias entre eventos que exceden a su actualización en estados de cosas presentes.

En *El espíritu de la colmena* está claro que toda la aventura de Ana se desencadena por su imposibilidad de dar una explicación causal a la muerte. Desde que

se produce el visionado de la película de James Whale, la pregunta de Ana va a ser: “¿por qué la ha matado?”, en referencia a la niña que muere a manos del monstruo.⁹ Esta centralidad del acontecimiento mortal en la película determina su estructura narrativa: surge una historia paralela a la de la causalidad cotidiana, regida por otras leyes, llena de huecos, de saltos bruscos e inexplicables. Ha habido una elipsis fundamental, un agujero en la historia que ha dejado a Ana sin explicaciones lógicas: “¿por qué la ha matado?” Como señala Egea, Ana no ha podido llenar el vacío con una metáfora: no ha entendido que el monstruo creyó que María podría flotar, dado que era bonita como las flores que flotaban. En la mente de Ana los elementos de la realidad están brutalmente yuxtapuestos, no se asocian unos con otros metafóricamente. Lo mismo ocurre en la narración filmica de Erice, que deja el suficiente espacio vacío entre ellos para evitar que éstos sean atados por las férreas cadenas de la causalidad.

A lo largo de la aventura de Ana este tipo de relaciones no-causales entre eventos se suelen marcar cinematográficamente mediante el uso del fundido encadenado (en contraste con el corte, que suele utilizarse para la concatenación causal de transformaciones en estados de cosas). Esto se hace especialmente evidente durante la secuencia nocturna en la que la protagonista abandona sigilosamente su dormitorio. La película nos conduce al exterior mediante un fundido, y vemos a la niña caminando entre árboles siniestros, mirando a la luna y después cerrando los ojos. Sabemos que para invocar al espíritu hay que cerrar los ojos, y antes de que empiece el nuevo fundido empezamos ya a escuchar el sonido del tren que trae al fugitivo-espíritu a la vida de Ana. El cine ha hecho el truco, la magia se ha consumado conectando dos eventos más allá de sus relaciones materiales. Después, volvemos a la causalidad cotidiana: es de día, hay un corte al mismo plano del dormitorio, con Ana regresando de nuevo sigilosamente. “¿Dónde has estado?”, le pregunta su hermana, pero ella no contesta, quizá porque más que en algún lugar ha estado en ese “tiempo del sueño” que la película logra crear.

En *El Sur* este tipo de temporalidad del sueño se suscita desde el primer plano de la película, con el lento fundido desde negro que evoca la luz del amanecer filtrándose gradualmente por la ventana del dormitorio de Estrella, en la mañana en que descubre que su padre se ha suicidado. La muerte, el acontecimiento puro y traumático por excelencia, se sitúa al comienzo de la narración, desordenando un tiempo cronológico en el que ya es difícil creer. La voz en *off* de Estrella dice que aquel amanecer “sintió que todo era diferente”, y es esa diferencia la que la película quiere explorar, a través del ocurrir de imágenes y sonidos que van a provenir de la oscuridad y el silencio, y que a ellos van a volver; acontecimientos rodeados de una oscuridad que ya no es la de la noche “física”, y en los que se tratará de escuchar los ecos retrospectivos producidos por ese acontecimiento diferencial que es la muerte del padre.

Tal es primordialmente la tarea, y no tanto una investigación sobre las causas materiales de la defunción de su cuerpo. Por eso la primera imagen que Estrella recuerda, y que también surge de las sombras en un lento fundido, es relevante

⁹ En el medimetroraje *La Morte Rouge*, Erice vuelve, en clave auto-biográfica, sobre el encuentro de la mirada infantil con la fascinación del cine y la huella mortal que éste alberga.

más allá de que se haya efectuado en la realidad material o no: el padre con su péndulo sobre el vientre de la madre embarazada, adivinando el sexo del bebé, “una imagen muy intensa que en realidad yo inventé” (dice la voz en *off*). Se trata entonces de investigar un destino, pero no tanto en el nivel de los estados de cosas, como en el de los eventos. Así, la película se preguntaría, como Deleuze: “What brings destiny about at the level of events, what brings an event to repeat another in spite of all its difference, what makes it possible that a life is composed of one and the same Event, despite the variety of what might happen, that it be traversed by a single and same fissure? (170). Esa fisura comunica los eventos de una vida como un mismo tema musical a través de variaciones, repitiendo una diferencia que es como un aire, una resonancia, un estilo. En *El Sur* el uso frecuente de los fundidos a y desde negro crea la repetición de una diferencia: esa misma oscuridad de la que surge la noticia de la muerte del padre se abre otras tantas veces para que sucedan los acontecimientos que aún son posibles en el recuerdo, “ahora que todo es diferente”.

Luz de ceniza

El núcleo mortal que nutre tanto el tiempo cronológico como el tiempo mágico del Aión aparece en *El sol del membrillo* a través de la experiencia de la representación pictórica de un membrillero. Antonio López quiere captar la última luz del verano sobre el árbol, pero el clima se lo impide y con el paso del tiempo los membrillos maduran y se pudren. Sin embargo López había preparado una estupenda cuadrícula, todo un aparejo de control y de medición destinado a hacer posible la captación de esa luz sobre el árbol, su resonancia sobre el lienzo. López había creado un mapa del espacio, del mismo modo que la película (que, como dijimos, mimetiza su mirada) había creado un calendario.

Precisamente esta fuerte presencia de las condiciones espacio-temporales cotidianas, con sus relaciones causales y su tiempo cronológico, es quizá lo que más claramente diferencia a esta película de las dos anteriores de Erice. Porque aquí el director donostiarra toma prestado mucho del método del pintor, y sólo se acerca al tiempo como acontecimiento a través de una firme y segura asunción del tiempo cronológico. Aquí sí que hay “planos-situación” y, a diferencia de lo que ocurría en *El espíritu de la colmena*, los fundidos encadenados se utilizan a menudo para narrar eventos sujetos a las leyes de la causalidad material. Del mismo modo, predominan los fundidos a y desde blanco, en claro contraste con los utilizados en *El Sur*. Erice puntúa el suceder de los días de trabajo del pintor con esos fundidos en blanco, que van siempre seguidos de planos frontales en los que se muestra el progreso del cuadro de López. Además, aparecen en varias ocasiones planos detalle del lienzo en los que la imagen cinematográfica tiende a identificarse con ese espacio blanco, asumiendo directamente la cuadrícula que lo organiza. En lugar de diferenciarse de una oscuridad circundante como en *El Sur*, es como si las imágenes de *El sol del membrillo* cobraran su identidad al materializarse sobre un blanco esencial que les presta sus coordenadas fijas. En lugar de aparecer desde un negro que las singulariza, surgen sobre un blanco que las dispone en ordenada sucesión.

Pero no nos apresuremos a identificar el fundido en blanco y la luz con el tiempo de Cronos ni tampoco la oscuridad y el fundido en negro con el de Aión. La complejidad del tercer largometraje de Erice nos ayudará a problematizar este binarismo a través de la idea de una “luz de ceniza” que se enuncia en la secuencia del sueño de Antonio López. Justo antes de esta secuencia, se produce el primer fundido a negro de la película. Es de noche, y hemos visto antes otras noches, pero éstas han revertido siempre en los fundidos a blanco que iniciaban un nuevo día de trabajo. Ahora el trabajo del pintor ya ha terminado, y la noche alberga otras sorpresas. Tras mostrar cómo López se queda dormido mientras su esposa lo pinta tumbado en la cama, la cámara sale a la ciudad y vemos los habituales planos de televisores brillando a través de las ventanas de los edificios. Pero en esta ocasión la última de estas televisiones se apaga, y también lo hacen las luces del edificio-antena de TVE. Después, hay otro fundido a negro que lentamente (como en *El Sur*) vuelve a iluminarse para mostrar la sombra de una cámara enfocando al membrillero sobre la pared. Oímos el sonido mecánico de la cámara filmando. En esa noche “material” de la ciudad que podría justificar en cierto modo los fundidos a negro, surge otro tipo de relación entre luz y oscuridad: la que sucede cuando vemos el foco cinematográfico proyectado sobre los membrillos que se pudren en el suelo. La artificialidad de esta luz rompe la identificación de lo claro y lo oscuro con la alternancia previsible de días y noches que conforma el tiempo cronológico (hasta entonces predominante en la película). Es ella, en competencia con la luz de la luna, la que nos permitirá ver ahora el estudio desierto del pintor, y en él un cuadro que aparece gradualmente desde las sombras. Una sucesión de cortes mostrando diversos objetos bajo esa luz fantasmal termina en la cara de López dormido, mientras su voz en *off* comienza a narrar el sueño: “Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde he nacido [. . .]”.

Es un sueño sobre la infancia pero también un sueño de muerte, un sueño en el que la muerte tiñe con su luz todo lo que existe: “Nadie parece advertir que todos 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 cenizas. No es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo, ni la de la aurora [. . .]”. Mientras suena la voz, comenzamos a ver más planos nocturnos de los membrillos pudriéndose bajo la luz del foco que aumenta y decrece alternativamente. ¿Cuál es ahora la relación de esta luz con lo que se está mostrando? Los membrillos en putrefacción no se hacen presentes sobre un espacio blanco y ordenado, destinado a medir y secuenciar su transformación material, pero tampoco surgen desde una oscuridad abstracta como si ellos fueran los propios portadores de la luz que ocurre. Por el contrario, la luz *les* sucede, entrando en una relación casi causal con el acontecimiento de su putrefacción. Esa luz no sólo hace aparecer los membrillos, sino que tal vez, cómo el propio Erice ha insinuado, causa su descomposición: “[. . .] no sabemos si la cámara y la luz del cine actúan como un factor de la putrefacción de los frutos” (18). De esta forma el propio aparecer de los membrillos, su devenir-visibles, es también su muerte, y Erice lleva así un poco más allá la puesta en escena de la doble estructura del acontecimiento cinematográfico: un único y singular ocurrir que al mismo tiempo da existencia incorporal y quita existencia material. Un dar luz que hace ocurrir y a la vez

perecer, una luz que acontece como la muerte, y que por eso no se puede identificar con la luz del crepúsculo o con la de la aurora, ni siquiera con la de la noche, pues todas ellas marcan las etapas del tiempo cronológico. Se trata de una luz como acontecimiento, que al iluminar no crea ningún presente, y que por eso mata lo que ilumina: luz “nítida y a la vez sombría”.

En efecto, todo acontecimiento es como la muerte, y en tanto que el cine hace acontecer a las cosas extrayéndolas de la cuadrícula cronológica, no deja en cierto sentido de hacerlas morir en cada instante. El cine roba la luz y la oscuridad al día y la noche, hace que el tiempo se descarrile de su secuencia cotidiana y crea aconteceres de luces y sombras que son tan inexplicables desde las leyes de la causalidad material como lo es el escándalo de la muerte. Por eso la del cine es una luz de ceniza, y por eso el propio Erice ha hablado de su relación ambivalente de fascinación y al mismo tiempo temor hacia este medio, a propósito de esas últimas secuencias de *El sol del membrillo*: “Es curioso, al cine siempre se le presenta bajo una imagen positiva, juvenil, luminosa [. . .] Y a mí a veces me parece un invento de la decadencia, que se muestra especialmente sensible para captar todo aquello que se desvanece, incluso lo más fugitivo que existe: el tiempo” (18).

Sin embargo, Erice ha seguido haciendo cine. Quizá haya sido porque, como sabemos, esa afinidad del medio con lo que se desvanece le permite al mismo tiempo crear resonancias entre los diversos “desvanecimientos” que hace acontecer, de forma que éstos alcancen un sentido más allá de su efectuación material en estados de cosas. El cine es capaz de oponer la muerte contra la muerte: la muerte como acontecimiento incorporal, como proyección de una luz artificial sobre las cosas, contra la muerte como efectuación de ese acontecer en los cuerpos, su transformación en cenizas. Es ahora cuando, volviendo a la pregunta original de este ensayo, podemos entender cómo el tiempo del sueño que vehicula el ámbito imaginario en las películas de Erice coexiste con el tiempo de la Historia que en ellas hilvanan ciertas referencias concretas. Precisamente, no se trata sólo de una coexistencia, sino de una oposición. En tanto que el tiempo del sueño ilumina el carácter de acontecimiento de todo lo que pasa, a la vez cuestiona la inserción de estos acontecimientos en un presente (o pasado) histórico. Dentro de los sucesivos presentes condenados a una muerte irreversible que la Historia construye, el arte inserta infinitas muertes cuyo suceder no es del todo reducible a la desaparición de lo que muere en ellas. El arte salva la vida haciéndola morir. Pues al oponer la muerte contra la muerte, el artista alcanza el punto en el que, según Deleuze, surge incluso una nueva vida, impersonal, puro acontecimiento que sobrevive a la muerte individual:

[. . .] the point at which death turns against death; where dying is the negation of death, and the impersonality of dying no longer indicates only the moment when I disappear outside of myself, but rather the moment when death loses itself in itself, and also the figure which the most singular life takes on in order to substitute itself for me. (153)

La última pieza cinematográfica filmada por Erice hasta la fecha nos puede servir como ejemplo final de la confrontación entre las dos formas de comprender el tiempo que venimos considerando. En sólo diez minutos, *Alumbramiento* cuenta la historia de “Luisín”, un bebé recién nacido que descansa plácidamente junto a su madre en la calurosa tarde de verano en la que acaba de nacer y en la que está a punto de morir. Una mancha de sangre crece en los pañales del niño ante la única mirada de la cámara. Los demás personajes permanecen ajenos, sumidos en el descanso o en las diferentes tareas tradicionales de una pequeña aldea. Igual que en el sueño de Antonio López nadie parecía advertir que los membrillos se estaban pudriendo, tampoco aquí nadie, excepto el ojo que filma, parece advertir la muerte que ronda al recién nacido. Un niño en un granero, quizá aburrido, dibuja un reloj de pulsera en su muñeca y escucha su tic-tac imaginario. Mientras, la sangre sigue brotando. En un periódico olvidado podemos vislumbrar el titular de una noticia: “La Cruz Gamada en el Puente de Hendaya”. Poco después, una voz desde la casa dará la alerta: “¡qué se muere el crío!” No era su momento, y en su ayuda llegará la comadrona para salvarle la vida. El rostro del bebé aparece sonriente, mientras el niño solitario en el granero borra de su muñeca el fingido reloj. En el último plano del cortometraje, la hoja del periódico aparece gradualmente oscurecida por una mancha de sombra que crece como antes lo había hecho la mancha de sangre. La fecha es el 28 de junio de 1940.

La breve descripción de la película que Erice escribió para el libreto del DVD decía: “Cronos, con su ojo vigilante, intenta controlar la vida [. . .] pero la vida se escapa”. Mientras el tiempo medido, el tiempo de los relojes y de la Historia continúa su marcha invariable, la vida se escapa [. . .] pero sólo puede escaparse hacia la muerte; sólo en tanto que acontece con la instantánea singularidad de la muerte puede escapar más allá de la vista de Cronos. Y cuando escapa, sólo la cámara, ese ojo del sueño, es capaz de oponerla a la muerte misma. La mancha de sangre se extiende, “como una rosa infinita”, y quizá ese extenderse ante nuestros ojos es en realidad el que da la voz de alarma: “¡qué se muere el crío!”. Si la luz que hace aparecer los membrillos es también la que causa su putrefacción, la mancha de sangre que crece puede ser también la voz de alarma que da una vida que se escapa, pues sólo mostrando el acontecer mortal de la vida puede el cine salvarla. El acontecimiento cinematográfico mata los cuerpos y salva el sentido, es una muerte física y un nacimiento incorporeal: *alumbramiento*.

En el espacio del sueño, Cronos es ciego. De esa ceguera de Cronos, que pretende reducir la vida y la muerte a una sucesión de presentes, se alimenta el cine de Erice, arrojando luz sobre el Tiempo que se le escapa por entre las manos.

O B R A S C I T A D A S

Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. NYC: Columbia UP, 1990.

Egea, Juan F. “El monstruo metafórico en *El espíritu de la colmena*”. *Revista de Estudios Hispánicos* 36 (2002): 523–43.

———. “Poetry and Film: *El sol del membrillo* and *Los amantes del círculo polar*”. *Hispanic Review* 75.2 (2007): 159–80.

- Ehrlich, Linda C., ed. *An Open Window: The Cinema of Víctor Erice*. Lanham, MD: The Scarecrow P, 2000.
- Elena, Alberto. "Que no se quiebre todavía el hilo". V.V.A.A. *Erice-Kiarostami. Correspondences*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2006.
- Erice, Víctor y Guarner, José Luis. "Entrevista con Víctor Erice". V.V.A.A. *El sol del membrillo (folleto incluido en el DVD)*. Madrid: Rosebud Films, 2006.
- Erice, Víctor y Fernández-Santos, Ángel. *El espíritu de la colmena*. Madrid: Elías Querejeta, 1976.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period". Ed. Joan Ramon Resina. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Lomillos, Miguel Ángel. "Familial Discourse in *The Spirit of the Beehive*: The Parents' Estrangement". Ed. Linda C. Ehrlich. *An Open Window: The Cinema of Víctor Erice*. Lanham, MD: The Scarecrow P, 2000.
- Moravia, Alberto. "Frankenstein in Castiglia". *L'Espresso* 317 (1985).
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Austin, U of Texas P, 1968.
- Savater, Fernando. "Riesgos de Iniciación al Espíritu". Prólogo a *El espíritu de la colmena*. Madrid: Elías Querejeta, 1976.
- Smith, Paul Julian. "Between Metaphysics and Scientism: Rehistoricizing Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*". *Spanish Cinema: The Auterist Tradition*. Ed. Peter William Evans. Oxford: Oxford UP, 1999.
- . "Whispers and Rapture: On Politics and Art in the Films of Erice". Ed. Linda C. Ehrlich. *An Open Window: The Cinema of Víctor Erice*. Lanham, MD: The Scarecrow P, 2000.
- Tessé, Jean-Philippe. "On the Difference Between an Image". V.V.A.A. *Erice-Kiarostami. Correspondences*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2006.
- Zunzunegui, Santos. "Between History and Dream: Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*." *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Ed. Jenaro Talens and Santos Zunzunegui. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.