

La ritualización del tiempo en *La Morte Rouge*

Iacopo Russo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract *La Morte Rouge* is an attempt that derives from the subject-author and from his own experience, as every kind of essayistic exercise. If the object of research is reality, the director's memory is the medium through which his look analyzes. Here memory is considered as a field that is able to evoke the consciousness of world and life. According to Erice, the ritualization of time and space represents the essence of the creative process of a reflexive discourse through the work on images and sounds. Hence, to ritualize means thinking through memory to search for a true comprehension of the past and consequently of the present.

Keywords Reality. Memory. Image. Time.

El objeto del presente artículo es la obra *La Morte Rouge* del director Víctor Erice. Se trata de un mediometrage que forma parte de la exposición titulada *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, una muestra exhibida en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y en La Casa Encendida de Madrid a lo largo del año 2006, año de su realización. La obra ha sido creada expresamente para la exposición, es decir para el proyecto que ve una correspondencia entre los dos cineastas hecha por cartas audiovisuales (o cortos), fotografías, vídeos, etc.

Procediendo por grados, me parece útil empezar por el contexto en que se enmarca la realización de la película y, en particular, por las palabras del mismo Erice que acompañan la visión de *La Morte Rouge* en la muestra. Es un texto escrito – definido como un «prólogo-pórtico» por Begoña González Cuesta (2006, 194) – donde el director hace una reflexión sobre la poética relativa a su creación audiovisual. A continuación, reproduzco íntegramente el texto:

La Morte Rouge es un intento de relatar algunos pormenores de la experiencia cinematográfica de un niño. Dados los condicionamientos propios del medio donde se va a dar a conocer públicamente, y en la medida que se sitúa fuera de los márgenes convencionales de la ficción, dicho intento posee, dentro de su brevedad, un carácter inevitable de esbozo; está más o menos condenado, por su propia naturaleza, a fracasar en la recuperación documental de los hechos. Y está bien que

así sea. Porque aquí se trataría de otra cosa distinta al registro de los sucesos, esa pulsión tan moderna que convierte, mediante el uso y el abuso de las nuevas tecnologías, la experiencia humana en archivo. Se trataría más bien, de hacer de este fracaso primordial algo evocador, capaz de desvelar lo que puede haber detrás de esos agujeros que la acción del tiempo va abriendo tanto en la memoria personal como en las actas de la Historia. En definitiva, poner en evidencia la otra cara de aquello que se nos vende como realidad; o lo que es igual, mostrar la otra escena. Como dijo el Inspector de Almas, Sigmund Freud, nada se olvida del todo. Y sólo desde esa forma de recuerdo se puede dar luz nuevamente a lo pasado. De ahí el debate, y la contradicción contenidas en el texto, aquél que encarna la voz del narrador en *La Morte Rouge*, que se ciñe a las imágenes o las sobrevuela, según los momentos, fluctuando entre la primera y la tercera persona. Inevitable vaivén que en este trance da cuenta de la inconsistencia del sujeto. Porque, ¿quién es el que recuerda? (González Cuesta 2006, 194)

Ya en las primeras líneas encontramos una sintética definición de la película. Erice la sitúa en un terreno diferente de la ficción, definiéndola como un esbozo, un intento, es decir una realización no cerrada. Es el primer carácter de la obra que coincide con una de las características propias de la escritura ensayística. Según el autor, se trata de una tentativa que se mueve en las fronteras entre ficción y no ficción, en que la recuperación documental de los hechos - por ejemplo las fotos del niño Erice y las imágenes de archivo del Casino Gran Kursaal - no sirve para testimoniar un tiempo pasado sino para construir una reflexión. Es una forma de concebir la creación fílmica y el trabajo del cineasta que se inicia con la reproducción de la realidad para desvelar 'la otra escena', es decir un nuevo conocimiento de la realidad.

En consideración de la teorías entorno al *cine-ensayo*, podemos afirmar que se trata de una de las formas que confluyen en el *documental* y que, sobre todo a nivel formal, pone sus raíces en el territorio de frontera entre este y la ficción. Según las contribuciones que forman parte de la publicación *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (2007) - por supuesto, la tentativa más recién de teorizar esta práctica dentro de unos límites reconocibles - se trata de una forma híbrida que puede adoptar rasgos del cine experimental, del *found footage* (montaje de material de archivo), del carácter lírico o autobiográfico de las vanguardias, etcétera. Esta condición permite definir esta práctica como verdadero laboratorio en que el director puede actuar en completa libertad y investigar la realidad a través de los métodos expresivos propios del cine.

En la obra elegida, si el objeto de la investigación es la realidad, el medio a través del cual la mirada del cineasta investiga es su propia memoria que aquí se concibe «como algo vivo y orgánico que se alcanza desde el

presente» (González Cuesta 2006, 200). Es una concepción de la memoria que define la experiencia pasada como un territorio capaz de evocar un conocimiento del mundo y de la vida. Pero, en el trabajo del cineasta lo crucial no es sólo el material que se utiliza – la realidad presente y la memoria personal – sino cómo se trabaja con este material. Para entender qué significa trabajar sobre las imágenes para llegar a un conocimiento, resulta útil un artículo de Víctor Erice (publicado en mayo de 2005 en *El País*) sobre la película *El cielo gira* de Mercedes Álvarez; el cineasta vasco se sirve de la obra para afirmar que la esencia del proceso de creación de un discurso reflexivo mediante el trabajo sobre imágenes y sonidos es, en resumidas cuentas, la ritualización del tiempo y del espacio. En *La Morte Rouge* esta ritualización significa reflexionar a través de la memoria para buscar el significado auténtico del pasado y, por consiguiente, del presente.

De cualquier manera, en su entera producción, Víctor Erice se enfrenta con la posibilidad distintiva del cine de expresar el paso tiempo, de reflexionar sobre su fugacidad. Dejando de lado las diferentes formas fílmicas utilizadas – desde su primer largometraje de ficción, *El espíritu de la colmena* (1973), hasta esta última obra de carácter ensayístico – el tema del tiempo ha sido siempre central en su creación artística. Pero, ¿de qué tiempo estamos hablando? Es ante todo el tiempo presente de la realidad filmada por la cámara de cine, el tiempo del rodaje, el tiempo del pasado del cual están hechos los recuerdos del mismo director; es el tiempo de la transitoriedad de las cosas de la vida y de la vida misma y el tiempo de la permanencia – como expresa la voz de Erice al principio de la obra: «El mar. Se diría que sólo el mar permanece. El resto es distinto o se ha borrado con el tiempo, como las huellas de unos pasos en la arena».

Por tanto lo que me interesa es considerar la dimensión temporal de la obra y este significa inevitablemente considerar el *montaje* como operación que produce tiempo. Procediendo por grados, encontramos la figura del filósofo francés Gilles Deleuze que en su ontología de la imagen cinematográfica recupera la tesis de Henri Bergson sobre el movimiento – cualidad de la imagen fílmica que la diferencia de las otras imágenes – para darnos una definición de *imagen-movimiento*, es decir «una *sezione mobile* della durata» (Deleuze 1984, 24). Esta definición sintética pone las bases para otro concepto central, la *duración*. El autor nos dice: «L'immagine-movimento è necessariamente l'espressione di un tutto, forma in questo senso una rappresentazione indiretta del tempo» (262). El paso siguiente en su reflexión es la noción de *immagine-tempo* que, esencialmente, introduce una nueva dimensión temporal; no sólo un tiempo que pasa, que caracteriza la imagen-movimiento, sino un tiempo más complejo que tiene que ver con la percepción del espectador. Y esta representación indirecta del tiempo es el elemento básico de la operación del montaje que permite definir este último como la concatenación de las imágenes-movimiento y de sus relaciones. En este punto, lo que nos interesa

resaltar es la dimensión temporal – subrayada incluso por el director ruso Sergej M. Ejzenštejn en su tratado *Teoria generale del montaggio* (1985) – que caracteriza la construcción de la imagen del movimiento; es el tiempo de los varios encuadres y la duración de la imagen o secuencia total.

Volviendo a *La Morte Rouge*, hay un encuadre que ejemplifica el trabajo de Erice sobre la duración de la imagen. Se trata de una escena en que aparecen unas imágenes de archivo en movimiento que muestran las ciudades devastadas por los bombardeos de la guerra civil y que termina con la imagen de un recluso en un campo de exterminio. En esta última hay un ralenti aplicado al movimiento del hombre que se acerca a la cámara y que modifica nuestra percepción visual de la duración, logrando una representación de datos nuevos de la escena filmada – así como el cineasta Dziga Vertov quiso mostrar en su experimento en 1918, en el cual el está filmado al ralenti mientras hace un salto y en que su expresión facial representa esos datos nuevos (Montani 1993). Además, esta operación formal, en mi opinión, confirma la voluntad de Erice de resaltar no el carácter testimonial de las imágenes documentales, sino sus capacidad de contribuir a una reflexión y de estimular la participación activa del espectador. Con respecto a este recurso formal, encontramos otro ejemplo tanto en esta película como en otras obras fílmicas del director. En el primer caso se trata de la fotografía de un grupo de carteros de la época que antes es mostrada en su totalidad y después, con la cámara en zoom y con un movimiento de la izquierda, es recorrida para acercarnos a los rostros de los que la voz en *off* de Erice llama «agentes de muerte». Es una manera de trabajar sobre las imágenes aisladas y su duración que adquiere un sentido diferente en función de la posición que tiene en el relato y en la construcción audiovisual. La misma modificación del tiempo del encuadre está presente en *Lifeline* (2002) – un cortometraje que forma parte del proyecto y largometraje colectivo titulado *Ten Minutes Older: The Trumpet* (2002) – en que esta operación interesa nuevamente una fotografía de la época que representa el pasado de la familia que protagoniza la película. Se trata de una deformación del tiempo de la foto que, como teoriza Andrej Tarkovskij, confiere una expresión rítmica a ese tiempo, mediante la aplicación de un movimiento a una imagen fija. La contribución del cineasta ruso – que se ocupó ampliamente del concepto de ‘tiempo’ en el cine en un escrito titulado *Scolpire il tempo* (Tarkovskij 1988) – permite profundizar ulteriormente el tema elegido. Su reflexión empieza por el elemento básico del cine, la imagen: esta se define como observación de los acontecimientos de la vida que se desarrollan en el tiempo. El director, en este modo, afirma la función esencial del carácter temporal de la imagen fílmica, sin el cual esta no existiría: «L'immagine diventa autenticamente cinematografica alla condizione inderogabile che non solo essa viva nel tempo, ma che anche il tempo viva in essa, a cominciare dalla singola inquadratura» (Tarkovskij 1988, 64). Dentro de su descomposición del cine en sus elementos, él define

el ritmo como el carácter dominante de la imagen cinematográfica, que expresa el paso del tiempo en el interior del encuadre. Y, en el final de su reflexión, añade: «Il procedimento di articolazione, il montaggio, turba il fluire del tempo, lo interrompe, e contemporaneamente genera una nuova qualità di esso. La deformazione del tempo è un procedimento per dare ad esso espressione ritmica» (114). En la obra de Erice encontramos un ejemplo de este tipo de procedimiento fílmico en una escena en que, siempre con respecto a la realidad de la guerra civil, el narrador nos guía en una alternancia entre lo que pasaba tanto dentro como fuera de la sala, algo que condiciona inevitablemente la percepción de los espectadores tanto del cine como de las crudas imágenes de lo real: «Sólo que en este caso el miedo se desplegaba más allá de la pantalla, prolongando su eco en el ambiente de una sociedad devastada». Son fotografías que representan los vencedores (por ejemplo Franco y sus militares) y las víctimas (un campo de concentración) de la guerra civil española y del segundo conflicto mundial. Erice traza un hilo conductor que une las dos tipologías de imágenes desde el punto de vista del montaje visual, es decir deformar el tiempo para conferirle una expresión rítmica, así como Tarkovskij sugiere.

En consideración de la naturaleza audiovisual de la obra, la relación entra sonido e imagen resulta fundamental en su dimensión temporal. Con este respecto, el crítico e compositor Michel Chion, además de ocuparse de la producción de sentido que puede sobresalir del fraseo sonido/imagen, investiga el papel del sonido en la temporalidad de una construcción fílmica. En otras palabras, se interesa al ritmo y a la duración del sonido en consideración de su sincronismo o asincronismo con la banda visual. Además, el crítico francés plantea las modalidades de relación del sonido con la imagen: si el sonido se refiere a la fonte presente en la pantalla, se trata de sonido 'síncrono'; si, por el contrario, la fuente del sonido no pertenece a la imagen que miramos en ese momento preciso, es un sonido en *off*. Este último concepto se encuentra incluso en los escritos de Deleuze, donde coexisten dos funciones: por un lado, el sonido en *off* alarga el espacio visual de la imagen y por otro, sugiere otra capacidad, una capacidad reflexiva - «voce che evoca, che commenta, che sa, dotata di un'onnipotenza o di una forte potenza sulla successione delle immagini» (Deleuze 1989, 260). Este ulterior aporte tiene diferentes aplicaciones en la película elegida. La primera aplicación nos lleva al principio de *La Morte Rouge* donde el primer elemento es el sonido de las olas del mar y de las gaviotas; el sonido anticipa la aparición del título y subtítulo («Soliloquio») y nos introduce en un determinado espacio y en un tiempo preciso, el presente de la filmación de las imágenes que siguen. Es un sonido (o 'ruido') diegético, porque se refiere a la fuente visual que pertenece a la narración. Después de un movimiento de cámara que encuadra a una mujer caminando en la orilla y a algunos edificios modernos de una ciudad - donde sigue el sincronismo sonido/imagen - entran dos elementos sonoros extradieгéticos:

la voz en *off* del narrador y, casi al mismo tiempo, la música de un piano. La voz, ante todo, confiere ese «valor añadido» del que habla Chion a la imagen, es decir un aporte expresivo y informativo a lo que hemos visto antes y a lo que vemos dentro de poco. Es la imagen de unas huellas de zapatos en la arena, borradas por la acción de las olas; esta aparece con la primera nota musical del piano que, en un cierto modo, enfatiza su aparición. Como afirma Linda C. Ehrlich en su estudio sobre el sonido de la obra de Erice - *Erice's Songs: Nature As Music/Music As Nature* (2010) - la banda visual y el sonido extradiegético establecen ya un «potente diálogo» que pide inevitablemente la participación del espectador para su interpretación.

Es posible encontrar una segunda aplicación de las nociones teorizadas por Chion en la escena del cuarto en la noche, que ocupa la parte final de la película. La voz en *off* nos guía en la sucesión visual mientras de fondo, al menos en la primera mitad de la secuencia, oímos el repiqueteo de un reloj. Es un sonido que pertenece a esa banda sonora extradiegética con que el autor recrea la situación experimentada por sí mismo en ese preciso momento y lugar. Sin embargo, ambas componentes - imágenes y sonidos - en realidad, concurren a representar el paso del tiempo; por un lado, el sonido del reloj y por otro lado, la imagen de un despertador, antes, y la de un reloj en forma de payaso, después, que dentro de pocos segundos nos muestran un horario diferente. Este responde al intento de simbolizar el tiempo real experimentado por el niño.

Si en el primer caso presentado la banda sonora añade un ulterior valor expresivo a lo que se ve en la pantalla y en la segunda situación tanto el sonido como la banda visual concurren en representar el paso del tiempo en una acción más sincrónica, en el tercer ejemplo el sonido desempeña una función diferente. Se trata de la música diegética de un piano, titulada «Música callada» y compuesta por el compositor catalán Federico Mompou, cuya función permite trazar una analogía con la escena del comienzo de *La garra escarlata*, donde, como sugiere el narrador, las campanadas de la iglesia suspenden el paso del tiempo de la vida cotidiana, proyectándonos en la ficción.

La última referencia a la película y a su dimensión temporal permite acercarnos mayormente al tema que comentábamos al principio, es decir la ritualización del tiempo y el espacio como esencia del proceso de creación de un discurso reflexivo mediante el trabajo sobre imágenes y sonidos. Estamos en la segunda y última parte de la escena del cuarto protagonizada por el niño. La voz dice: «Durante semanas, el niño vivió a fondo esta pesadilla» y de fondo, sigue la sucesión de imágenes de la secuencia anterior - la ventana, la sombra de un tranvía sobre sus visillos, el techo del cuarto, las manos que tocan la melodía de cada noche, nuevamente el techo - que termina con una analogía visual entre la mano que toca un acorde y la sucesiva sombra de la mano-garra asesina del cartero. En esta breve secuencia, se asiste a una construcción audiovisual fundamental para

la interpretación de la obra entera; ambas componentes (sonido e imagen) actúan para esa ritualización del tiempo y del espacio, es decir una forma de ensayar sobre su memoria personal y de trabajar sobre las imágenes que, según Erice, permite dotar de sentido la materia espacio-temporal.

En conclusión, podemos afirmar que el intento de Víctor Erice se aleja de lo que para muchos es la única vía del cine no ficcional, es decir la registración documental de la realidad mediante el uso de las imágenes como testimonios de un tiempo preciso. Por el contrario, le interesa construir una obra audiovisual, situada en la frontera entre documental y ficción, en que esta última está en la mirada que el cineasta proyecta sobre el mundo y en la inevitable introducción de un punto de vista. En el caso de *La Morte Rouge* se trata de la mirada que el Erice cineasta proyecta sobre el Erice niño, sobre su memoria personal para elaborar una reflexión; es una reflexión que, como es propio del ejercicio ensayístico, emerge de la subjetividad del autor, desde el yo, su pasado, su presente y su futuro. Por tanto, en el presente artículo he intentado resaltar la dimensión temporal que interesa diferentes aspectos de la construcción fílmica: entre estos, el tiempo de la imagen aislada, es decir su duración; el tiempo contenido en la imagen, es decir la referencia a un preciso momento del pasado o del presente; el aspecto temporal que interesa el concepto de ritmo, el que surge de la relación entre sonido e imagen, entre sonidos y entre imágenes; en fin, el tiempo suspendido de la ficción cinematográfica en relación con el tiempo (o duración) de la percepción de los espectadores.

Bibliografía

- Chion, Michael (2001). *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Torino: Lindau.
- Chion, Michael (2007). *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica e poetica*. Torino: Lindau.
- Deleuze, Gilles (1984). *L'immagine-movimento*. Milano: Ubulibri.
- Deleuze, Gilles (1989). *L'immagine-tempo*. Milano: Ubulibri.
- Ehrlich, Linda C.; Martínez García, Calia (2010). «Erice's Songs: Nature As Music/Music As Nature» [online]. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 51(2). URL <http://digitalcommons.wayne.edu/framework/vol51/iss2/2> (2017-05-25).
- García Martínez, Alberto Naum (2006). «La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual» [online]. *Comunicación y Sociedad*, 19(2), 75-105. URL https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=61 (2017-05-25).
- González Cuesta, Begoña (2006). «El cine como forma que piensa. *La Morte Rouge* de Víctor Erice» [online]. *Oppidum*, 2, 187-214. URL

http://oppidum.es/numeros/oppidum_02/pdfs/op02.08_gonzalez.pdf
(2017-05-25).

Montani, Pietro (1993). *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*. Urbino: QuattroVenti.

Sánchez, Faustino (2011). «*La Morte Rouge*. Víctor Erice: aprendiendo a descubrir el mundo» [online]. *Shangrila. Derivas y Ficciones Aparte*, 14 de octubre. URL <http://shangrilaedicionesblog.blogspot.it/2011/10/derivas-y-ficciones-la-morte-rouge.html> (2017-05-25).

Tarkovskij, Andrej (1998). *Scolpire il tempo*. Milano: Ubulibri.