

**LAS CANCIONES DE ERICE –
LA NATURALEZA COMO MÚSICA / LA MÚSICA COMO NATURALEZA¹**
Erice's Songs: Nature as Music / Music as Nature

LINDA C. EHRLICH^a
Case Western Reserve University

CELIA MARTÍNEZ GARCÍA^b
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este artículo se centra en las diferentes funciones de las canciones, manifestaciones musicales y sonidos naturales que aparecen en la obra de Víctor Erice (tanto cortometrajes como largometrajes). Esas canciones revelan nuevas dimensiones –simbólicas y narrativas– de las películas centrándose en periodos sociales e históricos concretos. Además se incluye un análisis de las funciones que habrían cumplido las canciones en *La promesa de Shanghai* (película que no llegó a realizarse pero cuyo guión fue publicado). En películas más recientes (particularmente las *videocartas*, protagonistas de la exposición *Correspondencia Erice-Kiarostami*), la voz (cantada o sugerida) en las películas de Erice es menos evidente y la voz del océano más protagonista. Un apéndice de las letras de las canciones cierra el artículo.

PALABRAS CLAVE: Víctor Erice, *Correspondencias*, *La promesa de Shanghai*, *La morte rouge*, *El espíritu de la colmena*, *El Sur*, *Alumbramiento*, canciones, sonidos naturales, música diegética, música no diegética.

ABSTRACT

This essay focuses on the varied roles of the songs, musical gestures and natural sounds that punctuate Víctor Erice's feature-length and short films. Those songs reveal new dimensions –symbolic and narrative– in the films and offer poignant commentaries on particular social and historical periods. Included in this essay is a close reading of the roles songs would have played in Erice's ill-fated film *La promesa de Shanghai* (based on evidence from his published screenplay). In more recent films (particularly the *videocartas* central to the Erice-Kiarostami *Correspondencias* exhibition), the (heard or implied) singing voice in Erice's films has become less apparent as the more eternal voice of the ocean comes to the fore. An appendix of song lyrics concludes the essay.

Keywords: Víctor Erice, *Correspondencias*, *La promesa de Shanghai*, *La morte rouge*, *The Spirit of the Beehive*, *The South*, *Alumbramiento*, songs, natural sounds, diegetic music, non diegetic music.

[a] LINDA C. EHRLICH, es profesora en Case Western Reserve University, Department of Modern Languages and Literatures, Cleveland, Ohio, EE.UU. Ha publicado diversos artículos sobre el denominado *world cinema* en *Film Quarterly*, *Cinema Journal*, *Senses of Cinema*, *Literature/Film Quarterly*, *Film Criticism*, *Journal of Film and Video*, *Ethnomusicology*, *Cinema Scope*, and *Journal of Religion and Film*, entre otras publicaciones, y ha co-editado (con David Desser) *Cinematic Landscapes*, una antología de ensayos sobre la interrelación de las artes visuales y el cine de China y Japón (University of Texas Press, 1994). Su segundo libro, *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window*, apareció en Scarecrow Press en 2000. Además, ha publicado poesía en *International Poetry Review*, *The Bitter Oleaner*, *Southern Poetry Review*, *Literary Arts Hawaii*, y otras revistas de literatura. Su comentario acerca de *El espíritu de la colmena* aparece en el DVD correspondiente editado por Criterion. Department of Modern Languages and Literatures, Case Western Reserve University, Cleveland, Ohio, EE.UU.

[1] Las autoras quisieran agradecer a Miguel Marías, Bernadette Beroud, Silvia Jardim, James Amelang, Gabriela Co-pertari, Steven Wenz, Corey Wright, Esther García, Jacinto Martínez, Beatriz Martínez, Eduardo Tejero y Eva Gato, sus observaciones y ayuda.

[b] CELIA MARTÍNEZ GARCÍA, musicóloga especializada en música cinematográfica, está realizando un doctorado sobre cine en la Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Complutense de Madrid) sobre análisis de música cinematográfica. Finalizó sus estudios de Comunicación Audiovisual en la Vrije Universiteit de Bruselas y ha impartido clases de solfeo e historia del cine. Desde febrero de 2008, colabora en publicaciones sobre música clásica, y en septiembre de 2009 finalizó un trabajo de investigación sobre la música en *El paciente inglés* (*The English Patient*, Anthony Mingella, 1997). Vive en Berlín desde finales del año pasado donde está estudiando alemán e investigando para escribir su tesis doctoral. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.

«En todos los paseos que yo he dado por España,
un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma,
me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto,
que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen,
yo he seguido dos: las canciones y los dulces».

Federico García Lorca, «Las nanas infantiles»²

Hay más música en las películas de Víctor Erice de lo que generalmente se cree. Conocemos las evocadoras músicas de Luis de Pablo y Pascal Gaigne pero, más allá de estas referencias musicales específicas, hay otras canciones y sonidos naturales «orquestados» como parte esencial de la experiencia cinematográfica que nos brinda el director. En particular, el sonido del océano, ausente en los tres primeros largometrajes de Erice, aparece con bastante frecuencia en su obra más reciente. Si bien se ha escrito mucho sobre el aspecto visual en las películas de Erice (especialmente con el trigésimo aniversario de *El espíritu de la colmena*), se ha prestado mucha menos atención a las canciones, manifestaciones musicales y sonidos naturales de su obra.

La obra de Erice incluye tres largometrajes: *El espíritu de la colmena* (1973), *El Sur* (1982) y *El sol del membrillo* (1992). Existe también un extenso guión publicado titulado *La promesa de Shanghai* (Plaza & Janés, 2001). A continuación, Erice rodó un fragmento de la película colectiva *Ten Minutes Older* (Kaige Chen, Víctor Erice, Werner Herzog, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Spike Lee y Wim Wenders, 2002), titulado *Alumbramiento*. Y más recientemente, terminó un cortometraje, *La morte rouge [Soliloquio]* (2006), encargado por la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias* (Barcelona, Madrid, París y Melbourne), y una serie de *videocartas* intercambiadas entre estos mismos directores desde abril de 2005 hasta mayo de 2007.

Erice se suma a la máxima de Bresson de que la imagen y la música nunca deberían ser redundantes la una respecto a la otra³. En la misma línea, Adrian Danks cita «los sonidos ambientales, con frecuencia aislados y en ocasiones de procedencia poco clara» en las películas de Erice⁴. Las canciones, sin embargo, revelan otra dimensión, que no necesariamente interrumpe el flujo de la narración, como han afirmado teóricos como Claudia Gorbman⁵, sino que se convierten en elemento narrativo integrado en la estructura fílmica.

Estas canciones ayudan a identificar un lugar (*Agora non* en *Alumbramiento*, por ejemplo) y un momento histórico (*Popeye y la Betibú* e *Himno de Riego* en *La promesa de Shanghai*). Por lo general, son canciones cantadas por la generación que creció tras la Guerra Civil española, sobre todo *Vamos a contar mentiras*, *Espinita*, *Ramito de mejorana*, *Soy un pobre presidiario* o *Zorongo gitano*. Además, estos bloques musicales inician momentos de tran-

[2] Federico García Lorca, *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1960), p. 48.

[3] Robert Bresson, «Notes on Sound». Citado en Elisabeth Weis y John Belton (eds.), *Film Sound: Theory and Practice* (Nueva York, Columbia University Press, 1985), p. 149.

[4] Adrian Danks, *Senses of Cinema*, índice «Great Directors». <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/erice.html> (3.07.2010).

[5] Claudia Gorbman, *Unheard Melodies* (London, BFI, 1987), p. 162.

sición espaciotemporal y mantienen una íntima conexión entre «la historia y el sueño», expresión que el director ha usado en sus escritos⁶.

En todas las películas de Erice, la música (en forma de voz cantada o de música instrumental), aparece sola o en dúo, pero nunca en un gran coro. Esto favorece la intimidad y crea una sensación de comunicación de uno-a-uno, conecta dos elementos. En *Alumbramiento*, *Agora non* une una comunidad; en *El Sur*, con *En er mundo*, padre e hija comparten un momento que nunca se repetirá; en *El espíritu de la colmena*, la canción *Zorongo gitano* añade música a los recuerdos procedentes de las fotografías viejas (un momento compartido entre madre e hija); y en *El sol del membrillo*, *Ramito de mejorana* protagoniza un momento entrañable entre dos amigos.

En primera instancia, las canciones se asocian con «lo lejano» —la amplia llanura castellana— o con la unión de elementos (unos niños que entran a una escuela, un matrimonio joven empezando una nueva vida juntos). Con *El sol del membrillo*, las canciones, cuyo texto pasa a un segundo plano, *enraízan* en el presente de la historia y se convierten en un elemento de unión entre los personajes. *La promesa de Shanghai*, en caso de haberse realizado, habría continuado con esta idea de evocación de lo lejano (sobre todo en las canciones tomadas de películas clásicas de Hollywood). Con *La morte rouge*, hay una vuelta sutil al estilo de montaje de sonidos/canciones que Erice y Luis de Pablo usaron para cerrar *El espíritu de la colmena*. Sin embargo, las *videocartas* son muy distintas. Rodadas con una cámara de mini-DV, predomina en ellas la canción de las olas con que había comenzado *La morte rouge*, con la diferencia de que estas aguas son otras —no las recordadas de una infancia en San Sebastián. En las cartas, el mar se convierte en un «sonido con procedencia evidente», materializándose en sonido e imagen y, como el membrillero en *El sol del membrillo*, en un protagonista en sí.

[6] Véase el ensayo «Between History and Dream: Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*» de Santos Zunzunegui, en Jenaro Talens y Zunzunegui, (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998), pp. 128-154. Zunzunegui hace uso del ensayo de Erice sobre el *El gatopardo*: «Entre la historia y el sueño (Visconti y *El gatopardo*)» en *Nuestro cine* (n.º 26, enero, 1964), pp. 13-25.



El espíritu de la colmena (1973)

El espíritu de la colmena

El compositor y teórico Michel Chion ha hablado de «música de pantalla» o diegética (*musique d'écran*) en oposición a lo que él denomina «música de foso» o no diegética (*musique de fosse*)⁷. *El espíritu de la colmena* ofrece ejemplos de ambos tipos de música. Éstos incluyen las canciones de niños, los sonidos de algunos objetos —como el reloj del padre—, temas instrumentales e incluso temas electrónicos sintetizados. En esta película, donde el diálogo es escaso, la música nos ayuda a crear relaciones: por ejemplo, nos muestra cómo el monstruo y el padre están vinculados en la mente de Ana (Ana Torrent), y cómo el evocador sonido del tren está asociado tanto con Ana como con su madre, Teresa (Teresa Gimpera).

La cantinela *Vamos a contar mentiras* —que podemos oír en la escena en que los niños corren por la llanura— es una de las canciones infantiles más populares en España (ver Apéndice 1). No está asociada con ningún juego en particular, sino que tradicionalmente se ha cantado en contextos al aire libre como excursiones o marchas. Aunque transcribimos aquí algunos de los versos, hay más posibilidades para combinarlos. En *El espíritu de la colmena*, la canción es interpretada sin voz, sólo instrumentalmente con flauta y guitarra. Se pueden escuchar dos versiones de la misma (ambas adaptadas por Luis de Pablo, que fue también el compositor de la banda sonora musical⁸), donde la segunda es más lenta que la primera. Esta canción —en absoluta coherencia con el argumento de la película— siempre ha sido asociada con la imaginación infantil. Las palabras de la canción juegan con los diferentes niveles de la realidad y la fantasía, pues habla de «conejos que corren en el mar y sardinas en la montaña», y de un cerezo del que caen avellanas. (¡Imagínense cómo sería esta mágica escena sin esta canción!). Como señala Imanol Zumalde Arregi, con *Vamos a contar mentiras* entramos en la realidad subjetiva de Ana como espacio de transición.

La «canción para contar» que se canta en la escuela está formada por dos canciones distintas: *El farolero* y *Tengo una muñeca vestida de azul* (Apéndice 2). La primera incluye la parte en que se cuenta: «dos y dos son cuatro, cuatro y dos son seis; seis y dos son ocho y ocho dieciséis...», que narra la historia de un hombre que encendía las farolas y le gustaba contarlas. Y la canción *Tengo una muñeca vestida de azul* habla de una muñeca que se resfría y a la que el médico dice que le den jarabe de tos con un tenedor. La versión más popular mezcla ambas letras: la primera parte sobre la muñeca y la segunda con la «cuenta» del farolero. No es extraño que se incluyeran tales canciones como parte de una lección en un aula española de esa época:

«El empleo de canciones —y en general de un conjunto de piezas folclóricas que forman parte de lo que Pedro César Cerrillo Torremocha llama Cancionero infantil— en el aula ha sido uno de los modelos pedagógicos más eficaces que jamás han existido en España»⁹.

Existe también una tercera parte en los últimos dos versos de la que no debemos olvidarnos, en la que las niñas cantan «Ánimas benditas me arrodillo

[7] Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen* (Nueva York, Columbia University Press, 1994), pp. 151-155.

[8] Si tomamos el término empleado por Falcó al referirse a la música cinematográfica, en Lluís i Falcó, J., «Método de análisis de la música cinematográfica», *D'Art*, n.º 21, (Barcelona, 1995).

[9] Pedro César Cerrillo Torremocha, *Sobre el aprovechamiento didáctico del cancionero infantil*, (Biblioteca virtual Miguel de Cervantes). <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12818303315610495543213/p0000001.htm> (03.07.2010)

yo», texto que no guarda relación alguna con la letra original. El cambio es importante porque incide en el lugar que ocupaba la religión católica en la sociedad española posterior a 1939.

La canción infantil francesa *Il était un petit navire* (o, traducida al español, *Érase un barco pequeñito* o *Un barquito chiquitito*) es asociada a la excursión que realiza el padre, Fernando (Fernando Fernán Gómez, Apéndice 3). Es una canción irónica que habla sobre un joven marinero que es salvado del destino de ser comido por sus compañeros de tripulación cuando, tras rezar a la Virgen, miles de peces saltan a la cubierta del barco. Esta canción tiene un sentido circular («Si te gusta la historia, la cantamos de nuevo»). Aparece de nuevo en *La gran ilusión* de Renoir (*La grande illusion*, 1937), una película que están viendo los protagonistas de *La promesa de Shanghai*.

Zorongo gitano (Apéndice 4), la melodía que toca Teresa en el piano desafinado, es una canción que fue grabada por primera vez por Federico García Lorca con la soprano La Argentinita (Encarnación López), en cinco discos en los que ella cantó e hizo el zapateado y Lorca tocó el piano. La colección, grabada en 1931, reúne un grupo de canciones folclóricas españolas que habían sido olvidadas y que Lorca trató de recuperar, canciones como *Anda jaleo*, *En el café de Chinitas*,

La tarara y *Zorongo gitano*, en la que una mujer alaba a su valiente amante y expresa su deseo por él. La referencia a Lorca, que creció en Granada, nos evoca un clima más caluroso que el del frío escenario de *El espíritu de la colmena* (véase cómo Erice también añade el papel sin diálogo de un afinador de pianos a la escena del restaurante en *El Sur*, personaje que no aparece en la novela en que está basada la película). No debemos olvidar cómo se usa la melodía desafinada en estos contextos: como si existiera una relación desafinada entre un hombre y una mujer que



El Sur (1982)

ya no vale la pena continuar. No hay forma de hacer que suene bien; lo mejor es simplemente cerrar el piano.

La única canción que sigue siendo un misterio en *El espíritu de la colmena* es la que emite el reloj de Fernando. Ni siquiera el director está seguro en cuanto a su origen¹⁰.

En la primera película de Erice, donde el sonido del agua no está muy extendido, hay una escena evocadora en la que Ana ve su propia imagen —y la imagen del monstruo— reflejada en un estanque por la noche.

En sus dos primeras películas, Erice incluye temas musicales que crean una sensación de «estar volando», como en la carrera de Ana e Isabel por la llanura castellana, con su sombra extendida al fondo; o la manera en que el padre,

[10] Correspondencia personal, 2009. Véase también Nancy Membrez, «Apostillas a *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice», en George Cabello-Castelet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood (eds.), *Cine-Lit III: Essays on Hispanic Film and Fiction*, (Oregon State University), p. 123.

Agustín (Omero Antonutti), en *El Sur* toma a la joven Estrella (Sonsoles Aranguren) y baila un fluido pasodoble con ella tras su Primera Comunión. Estrella se marcha corriendo por el sendero y *vuelve* años más tarde, mediante un encadenado como adolescente. Las canciones obligan a la cámara a moverse, como queriendo ver qué hay al *otro lado*.

El sur

A diferencia de *El espíritu de la colmena*, *El Sur* está construida mediante recuerdos, con la voz en *off* de una Estrella adulta¹¹. En esta película, la memoria reside en un elusivo Sur, lugar de calor y color imaginados. Este lugar es creado y evocado a través de la música, en especial mediante una canción titulada *En er mundo*, que, junto con las *Danzas Españolas* de Enrique Granados, trae a la historia un lugar que nunca se mostrará físicamente en la película¹².

En er mundo es un pasodoble¹³ con música de Juan Quintero y letra del violinista Jesús Fernández Lorenzo escrito a principios de la década de 1930 (Apéndice 5). La canción es interpretada dos veces en la película, de forma instrumental en ambas ocasiones. Sin embargo, se puede escuchar una referencia a Andalucía en el nombre de la canción a través de la pronunciación de algunas regiones de Andalucía (donde «l» y «r» se neutralizan en un mismo sonido). La pronunciación de la criada de la abuela, Milagros (Rafaela Aparicio), nos lleva ahí, al Sur donde se crió el padre. Su identidad surge directamente de una canción que protagonizará un momento inolvidable para él. La escuchamos por primera vez en la película en el día de la Primera Comunión de su hija Estrella.

Ese día, vestida como una novia, Estrella va al encuentro de su padre, que está escondido al fondo de la iglesia, lugar que representa para él la connivencia de la iglesia con el régimen de Franco. Las niñas cantan *La puerta del sagrario* (Apéndice 6), canción cuya letra evoca una pasión religiosa casi *sensual*. En referencia a esto, Víctor Erice comenta que:

«(...) en la escena de la Primera Comunión, cuando Estrella va al encuentro de su padre, que se encuentra al fondo de la iglesia, se oye una música que grabé en un Convento, a una monja anciana, que la interpretaba en su Armonio. Nunca he sabido su título, es un misterio. Y estoy tratando de averiguarlo»¹⁴.

Durante el banquete que sigue a la misa, la cámara se mueve suavemente a lo largo de la mesa volviendo al padre y a la hija, que bailan un pasodoble tierno y resuelto, en el que el amante se refiere a su amada como «mi sol y mi luna» y «reina mía», invitándola a acompañarlo a la Feria de Abril. Ésta es otra referencia clara al Sur. En esta escena, todas las personas reunidas son felices por un momento que nunca se repetirá, algo que será confirmado tanto por el padre como por la hija años más tarde.

[11] El plan original para *El espíritu de la colmena* estaba basado en este modelo, pero el director decidió reemplazarlo con una narración más directa.

[12] Otra música instrumental utilizada en la película es el *Cuarteto de cuerda en fa mayor* de Ravel y el *Quinteto en do mayor, D. 956* de Schubert (interpretado por el gran violoncelista catalán Pau Casals), y la *La Cumparsita*, un tango que suena en el Gran Hotel como parte de la música para la boda, mientras Estrella y su padre están comiendo. *La Cumparsita* fue escrita en 1914 por el uruguayo Gerardo Matos Rodríguez. No tuvo texto hasta 1924, cuando los argentinos Pascual Contursi y Enrique Pedro Maroni compusieron la letra y le pusieron el título *Si supieras*.

[13] «Danza, baile, música incidental o música de concierto de carácter marcial, escrito en compás de 2/4, con tempo más movido que la marcha, pero no precipitado. Tradicionalmente se considera destinado a ser interpretado por bandas militares para que los ejércitos marchen al paso. (...) Parte de la popularidad lograda por el pasodoble en las últimas décadas del s. xx se debe a los conjuntos orquestales de música de baile que actuaban en salas de fiestas y clubes nocturnos y a la difusión lograda a través de los medios de masas». Ramón Sobrino, «Paso doble», Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (Sociedad General de Autores y Editores, 2001), vol. 8, p. 502.

[14] Correspondencia personal, 2009.

Al otro extremo del espectro, se encuentra la canción cómica que canta la criada, Casilda (María Caro), en la cocina de la casa de Estrella que tiene el apodo de «La Gaviota». Como si intentara disipar la tristeza que se está apoderando de la casa de manera gradual, Casilda canta una canción española sobre la llegada de la televisión (*La televisión pronto llegará*, Apéndice 7)¹⁵. La cantante se imagina como la estrella de este nuevo medio, con «un montón» de «lindos muchachos» deseándola.



El Sur (1982)

Agustín es un zahorí. Cuando Estrella apila las piedras en la mano de su padre, casi se pueden oír las corrientes de agua surgiendo a través de la tierra, como si fluyeran más allá de la vista humana. El padre y la hija están conectados, no sólo por el tacto, sino también por el sonido: los golpes de un bastón contra el suelo o el movimiento apenas audible de un péndulo procedente de una caja de madera. El bastón puede evocar la tristeza y el péndulo el agua que fluye bajo la tierra. Todos los objetos en las películas de Erice viajan al pasado o hacia un tiempo que es real sólo en la imaginación. Son como *marcas* en un viaje, que, una vez que han desaparecido de nuestra vista, son recordadas como parte de un sueño. Erice encuentra modelos conmovedores en los períodos más tempranos del cine, y *sus* objetos parecen proceder de una película muda.

A medida que pasa el tiempo, Agustín se sumerge en sus propios sueños del pasado, un pasado iluminado por el cine. Hacia el final de la película, durante la escena en que el padre y la hija están en el restaurante, Agustín vincula la canción *En er mundo* a sus recuerdos, pero la pequeña niña que él recuerda ha crecido —ahora es interpretada por Iciar Bollaín— y ya no percibe la melodía de la misma manera. El hecho de recordar la canción es un

[15] Esta canción fue cantada en Cuba por el gran Bení Moré y popularizada en España por la cantante española Lolita Garrido.

elemento de ruptura en la relación —así como lo es también en la película (*dentro-de-otra-película*) de Irene Ríos— porque ya no existe una sensación de complicidad entre ellos. Por cierto, en la película de serie B en la que aparece Irene Ríos [Aurore Clément], su amante la acusa de haber olvidado «su canción», paralelismo que también vemos en la historia de Agustín y su hija. Él escucha la hermosa canción *Blue Moon*, de Rodgers y Hart (1934, Apéndice 8) en la película que está viendo en el cine Arcadia, una canción que nos da una impresión de la enajenación cada vez más grande que siente el personaje. Estas canciones subrayan el hecho de que han desaparecido las que pertenecían a sólo dos personas. *En er mundo* ya no significa nada para Estrella; a Agustín sólo le quedan sus recuerdos.

El sol del membrillo

Para entender plenamente la frontera borrosa entre ficción y documental en esta película, debemos recordar que lo que Antonio López está pintando no es un mero cuadro con un membrillero; más bien, es un retrato del árbol. Los ojos de Antonio López, que miran fijamente hacia arriba, hacia el árbol, hacen eco de los ojos de Ana, que miran hacia la pantalla, abiertos a nuevas experiencias: (ver imagen en página 23). El pintor canta para sí mismo acerca de un patio sevillano al dirigir su mirada de la tela al árbol y nuevamente a la tela (Apéndice 9). Esta canción mezcla diferentes tangos¹⁶ que fueron popularizados por Pastora María Pavón Cruz, conocida como La Niña de los Peines, una de las cantaoras más populares de flamenco en España.

Las canciones son particularmente apropiadas en *El sol del membrillo*, porque el árbol, aunque es el tema de una naturaleza muerta, en realidad está en proceso de cambio. De hecho, cuando Antonio López y su amigo, el artista Enrique Gran, cantan *Ramito de mejorana*, parece que ellos están más arraigados —o *unidos* entre sí— que el propio árbol (Apéndice 10). Hoy, años después del estreno de la película, somos más conscientes de los cambios humanos en aquellos hombres. Pero en ese momento son simplemente dos amigos que cantan en un jardín; el momento presente se hace especialmente valioso. Esta canción folclórica ayuda a retroceder en el tiempo, pero a su vez se refiere al ramito que Enrique Gran está ayudando a sostener con un ángulo particular para el pintor. Juanito Valderrama cantó *Ramito de mejorana* durante toda su vida —en ocasiones con su esposa, Dolores Abril¹⁷— popularizando mucho la canción por toda España; para los dos pintores también se trata de un momento familiar.

¿Podría cantarse esta canción en algún otro lugar, en la calle, o con un grupo de amigos en un salón privado? Quizás. Pero en esta ocasión, en el patio, el viento es *el* director y las hojas siguen su ritmo. «Sería cómico si no fuera tan serio», bromea Enrique Gran, mientras disfruta de la tarde con el pintor. Son canciones que purifican el aire, en el mismo momento en que los

[16] «Baile andaluz procedente de las colonias americanas que se popularizó a principios del siglo XIX. También, género del flamenco y complejo genérico que agrupa a otros como los tientos, los tanguillos, las marianas, la farruca, el garrotín, la zambra, la rumba y el taranto». Núñez, Faustino, «Tango», Casares Rodicio, Emilio (dir y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores, 2001), vol. 10, p. 154.

[17] *Ramito de mejorana* fue cantada también por Miguel de los Reyes y Concha Piquer.



Antonio López y Enrique Gran cantando en *El sol del membrillo* (1992).



Guión de *La promesa de Shanghai* (Barcelona, Plaza & Janés, 2001).

[18] Para mayor información acerca de esta película, véase Ehrlich (ed.), *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window* (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2007), pp. 27-28.

[19] «Shanghai», en la película, es representada sólo por un abanico y un vestido chino, un *chipao*. Es descrita como el «Lejano Oriente.» Erice consideró varios títulos para su película, pero finalmente eligió *La promesa de Shanghai*. (Nótese la narración en la página 300 del guión: «... la decidida voluntad de Forcat de mantener a toda costa en el ánimo de Susana aquello que la medicina no podía darle: una suerte de esperanza, la promesa de una vida feliz». Víctor Erice, *La promesa de Shanghai: Guión cinematográfico* (Barcelona, Areté: 2001).

[20] «Amapola» se menciona en la página 139 de la traducción al inglés de la novela (Nick Caistor, London: Harvill Secker, 2006), y las canciones «Bésame mucho» y «The Continental» aparecen en la página 173, todas en conexión con el Club Yellow Sky en la Shanghai del relato de Forcat y la memoria de una época más feliz en un salón de baile en Barcelona con el nombre de «Shanghai».

gases de los tubos de escape de los coches y el humo de las fábricas invaden el lugar, al igual que las noticias de batallas y la «música de ascensor» procedente de la radio. Una lluvia torrencial, que amenaza con empapar tanto al pintor como a su modelo en el patio, continúa la introducción del sonido del agua en las películas de Erice.

La promesa de Shanghai

Esta es una historia de silencio, de una película entera *silenciada*¹⁸.

Si la producción de esta película se hubiera llevado a cabo, nos habríamos encontrado con algunos tipos de personajes ya conocidos —la joven, el padre (o figura paternal) como mago—, pero también una densidad narrativa que no aparece en los tres largometrajes anteriores. Como *El Sur*, *La promesa de Shanghai* es una adaptación literaria —basada esta vez en una novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*—, que habla también sobre el descubrimiento de la verdad acerca la misteriosa desaparición de un padre¹⁹. La sombra de la Guerra Civil española se cierne sobre todos los acontecimientos, al igual que ocurre en las dos primeras películas de Erice. Como en *El sol del membrillo*, uno de los hilos narrativos principales gira en torno a la creación de un retrato. Las canciones en *La promesa de Shanghai* hacen un énfasis similar al que hemos visto en películas anteriores, pero se trata de canciones más variadas que en otros ejemplos. Es importante advertir que todas fueron añadidas por Erice, salvo el caso de la canción *Amapola*, que sí aparecía en la novela de Marsé²⁰.

Las tarjetas postales que la joven Susana recibe (o cree recibir) de su padre, nos recuerdan a las que marcan el mítico Sur de Estrella en *El Sur*. Como en el relato de O'Henry *La última hoja* (*The Last Leaf*, 1907), proporcionan una suerte de «señal» de *otra vida*, una razón para que una niña trate de recuperarse de una enfermedad. En una postal de un jardín chino y una pagoda, Susana comenta que «hay en el aire una música exótica». Pero la escena idealizada en ese jardín lejano es seguida por un plano de un soldado republicano caído sobre la nieve. Aquí, y en la posterior *La morte rouge*, Erice nos obliga a afrontar la guerra y su poder de destrucción. Vemos a un extraño personaje protagonista, el Capitán Blay, que emerge para tratar de inspirar a sus vecinos a luchar en contra de una fábrica, que «llena el aire de un humo nocivo».

Las canciones mencionadas en el guión son de una gran variedad: una alegre interpretación de «Dixie» por uno de los chicos de la calle, los hermanos Chacón, para aliviar la melancolía del Capitán Blay —y cantada de nuevo durante el funeral de Blay—; canciones de Hollywood como *I've Got You Under My Skin*, y una canción sobre Popeye y Betibú, el apodo de Doña Concha, la esposa de Blay. *Popeye y la Betibú* es una canción que se cantaba para acompañar un juego con la pelota (Apéndice 11). La música está derivada de los títulos de crédito del programa *Popeye*.

El personaje que más canciones canta en el guión es el chico de la calle, Juan Chacón. Como mencionamos arriba, Erice incluye también una canción que aparece en *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937) de Jean Renoir (*Il était un petit navire*) y en *El espíritu de la colmena*. También se incluye el «Himno de Riego», una marcha militar compuesta por José Melchor Gomis en 1822²¹, el pasodoble *Soy un pobre presidiario* y tres canciones románticas: *Te quiero, dijiste*, el bolero *Espinita*, y *Amapola* (Apéndice 11). Todas estas canciones fueron populares en España durante los cuarenta y los cincuenta, años de niñez y adolescencia de Erice; canciones que tienen un cariz de nostalgia y que el director recordaba de su niñez²².

Alumbramiento

Este cortometraje comienza con el llanto de un bebé, junto con el título en blanco sobre un fondo negro. Escuchamos esta película antes de verla.

Los sonidos son los protagonistas en *Alumbramiento*. Sonidos suaves, como el de la respiración de la madre dormida, la caída de una manzana sobre la tierra, el zumbido de una mosca en mitad del campo, el chirrido al afilar una guadaña, la misma guadaña al cortar el pasto o el suave runrún del pedal de una máquina de coser. El niño en el desván *escucha* el tictac del reloj que se ha dibujado en la muñeca. Los niños que juegan en el coche abandonado *tocan* la bocina con sus propias voces y las niñas, imaginándose damas elegantes en el asiento trasero, pronuncian las primeras palabras de la obra (hacia la mitad de la película): «¡Más deprisa!». El sonido del agua —una vez más— se introduce en la película a través del agua vertida en un montón de harina y un cuenco.

Repentinamente, toda esta actividad es interrumpida por el llanto del bebé y los gritos de la madre. Tras la intervención de la comunidad, podemos oír *Agora non*, nana en bable (Apéndice 12). La canción se *posa* sobre la aldea como una tenue neblina, mientras todos reanudan el trabajo que habían abandonado. Lorca describió así el tono de las nanas españolas: «Al cabo de un tiempo recibí la impresión de que España usa sus melodías para teñir el primer sueño de sus niños»²³.

[21] Esta canción, dedicada al Teniente Coronel Rafael de Riego, fue la canción nacional durante el Trienio Liberal (1820-1823) y se convirtió en himno oficial de la Segunda República Española.

[22] Correspondencia personal, 2009.

[23] *Obras completas*, p. 50.



Alumbramiento (2002).

Esta canción, según Lorca, es lo que podemos llamar «nana de adúlteras» pues puede estar dirigida a un bebé o a un amante. Pero este doble sentido no existe en el uso que se le da en *Alumbramiento*. Erice la usó, sin duda, por su referencia al tiempo («ten minutes older») y a un lugar específico (Asturias), y por la belleza de la propia canción. El hecho de que esté interpretada por una cantante no profesional y que los personajes no sean actores, nos traslada de manera más real al lugar en que se desarrolla la historia. A pesar de la brevedad de *Alumbramiento*, la canción y los actores nos hacen sentir que *efectivamente* nos encontramos *allí*.

La morte rouge

Este cortometraje fue encargado para la exposición *Erice-Kiarostami Correspondencia*, que tuvo lugar en Barcelona, Madrid, París y Melbourne. La banda sonora musical –siguiendo con el término empleado por Falcó– es del



La morte rouge (2006).

compositor minimalista estonio Arvo Pärt, y la música que el niño escucha tocada en el piano pertenece a la *Música callada* del compositor catalán Federico Mompou (1893-1987), interpretada especialmente para esta película por Irene de Juan.

Al comienzo, una figura parece surgir del océano, y las primeras palabras de la voz en *off* (realizada por el propio director) son «el mar»; el palacio de cine que Erice recuerda de su infancia es descrito como «un barco». El sonido

de las olas vuelve una y otra vez a lo largo de la película, sobre todo en los momentos en que se menciona la ciudad de San Sebastián. Erice creció cerca del Cantábrico, en esta ciudad, y siempre ha sentido una conexión especial con el mar. Este cortometraje es una mezcla de poesía e historia. Como señala Juan Egea, «algunas películas pueden ser consideradas poéticas o líricas cuando explicitan que su representación de un tema es al mismo tiempo la proyección de subjetividad»²⁴.

En esta película, Erice habla directamente del miedo generado por el mundo *exterior* —la dictadura franquista y el nazismo alemán— en vez de emplear imágenes más ambiguas, como las que usó en sus dos primeras películas. En *La morte rouge*, nos muestra de manera directa imágenes duras, directas: vistas aéreas de edificios bombardeados, un prisionero en un campo de concentración..., pero a continuación realiza un fundido a una película donde unos actores interpretan a Sherlock Holmes y Mr. Watson en *La garra escarlata* (*The Scarlet Claw*, Roy William Neill, 1944), película que Erice vio de niño. Mediante otro fundido, vamos hacia una fotografía de él mismo a la edad de cinco años. Así, Erice representa la (*con*)*fusión* entre ficción y realidad que constituye el mundo de un niño (algo que recuerda al personaje de Ana en *El espíritu de la colmena*).

Como ha señalado el crítico e historiador de cine Miguel Marías, siempre ha estado presente un lado algo oscuro en las películas de Víctor Erice, no sólo en los ejemplos más obvios del monstruo de Frankenstein sino también en tantas figuras invisibles de sus historias, como el misterioso destinatario de las cartas de Teresa en *El espíritu de la colmena*, el novio de Estrella, el «Carioco», o el padre de Agustín en el *El Sur...*²⁵. El tema del disfraz (o en ocasiones *falseamiento*) en la películas de Erice no se limita al caso del monstruo, sino que se extiende por ejemplo a los hongos venenosos en *El espíritu de la colmena*, el agua escondida debajo de la tierra en *El Sur*, el juego de niños en el coche abandonado en *Alumbramiento* y el actor en *La morte rouge*.

Pero las últimas imágenes de *La morte rouge* son las del océano y, una vez más, con huellas sobre la arena. El sonido del océano se extiende a lo largo de los títulos de crédito.

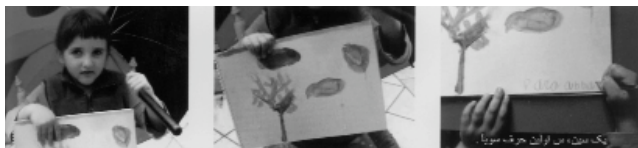
Correspondencias

Las cartas continúan una línea frecuente en la obra de Erice, la de un diálogo entre artistas. Algunas veces, los participantes en este diálogo son artistas reconocidos como Antonio López y Abbas Kiarostami; otras, son niños artistas como Ana Torrent o los nietos de Antonio López en la primera carta, quienes ofrecen sus propias representaciones del membrillero en acuarela.

El sonido del agua fluye a través de las cartas, desde la lluvia en la primera (*El jardín del pintor*) hasta las olas en la última (*Escrito en el agua*).

[24] Juan F. Egea, «Poetry and Film: *El sol del membrillo* and *Los amantes del círculo polar*», en *Hispanic Review* (Primavera 2007), p. 177.

[25] Correspondencia personal, marzo de 2008.



El jardín del pintor, primera carta de Erice.

Desde *El espíritu de la colmena* (los hongos venenosos) hasta la última carta, Erice ha mostrado a la Naturaleza como elemento potencialmente beneficioso y destructivo al mismo tiempo.

En la primera *videocarta*, la pequeña Carmen canta una canción inventada sobre la lluvia, recordando las canciones que su abuelo Antonio López cantaba solo y con Enrique Gran mientras Erice rodaba *El sol del membrillo*²⁶. Una lluvia inesperada amenaza de nuevo a los pintores, pero esta vez unos paraguas bastan (casi) para alejar a la lluvia de los dibujos.

En la tercera *videocarta* (*Arroyo de la Luz*), escuchamos la música persa instrumental que forma parte de la banda sonora musical de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye dust kodjast?*, 1987) de Kiarostami, película que los niños del pueblo sureño de Arroyo de la Luz están viendo en clase. En las siguientes cartas, rara vez escuchamos música vocal o instrumental, sino otro tipo de sonidos, como el suave tintineo de unos cencerros (n.º 5, *José*) o el llanto de un niño marroquí que encuentra el océano por primera vez (n.º 8, *A la deriva*); en las cartas 7 y 10, la voz humana cede al sonido de las olas.

En la carta (n.º 7) titulada *Sea Mail*, un hombre —el propio director— está sentado en una terraza con vistas al puerto de la Isla del Moro. Sin hablar, mira unas páginas de un hermoso poema del *Rubaiyat* y un libro escrito por la directora y poeta iraní Farouh Farrokhzad. Después de escribirle una carta a Abbas

[26] «Que salga el sol (bis) / Que no nos gusta la lluvia / Que salga el sol (bis) / Que no queremos que se nos mojen los dibujitos / Que salga el sol (bis) / Que no llueva más más más más». Siguiendo el estilo de otras canciones sobre la lluvia, como «Que llueva, que llueva / la Virgen de la Cueva / los pajaritos cantan / las nubes se levantan...», las cuales tienen una estructura repetitiva y una melodía muy simple y monótona.



Erice-Kiarostami. Correspondencias (2005-2007).

Kiarostami, la enrolla y la coloca en el interior de una botella (después de consumir el contenido). El sonido producido por la botella al dar con el agua, parece un grito. El mensaje en la botella viajará a Irán desde la Isla del Moro, pasando por varios mares (el Mar Mediterráneo, el Mar Rojo) hasta llegar a la patria de Kiarostami. Esto podría recordar —o ser un homenaje— al extraordinario documental de Kiarostami, *Cinco (Five Dedicated to Ozu, 2003)*, una película en cinco partes, llena del sonido de las olas y de silencios.

La botella se deja llevar por las olas, a veces escondiéndose bajo las rocas, hasta que las olas la liberan de nuevo. En *A la deriva*, la botella con el mensaje fascina a los niños, pero la lanzan de vuelta al agua cuando se ven obligados a elegir entre ella y una pelota de fútbol que se ha escapado, o un hermano menor que llora.

Las *videocartas* comienzan con el sonido de una pluma estilográfica sobre papel de carta. Ciertos sonidos recuerdan a imágenes de películas anteriores de Erice —el distante ruido del tráfico en la primera carta evoca momentos de *El sol del membrillo* (¡Rodada antes de que nacieran los nietos de Antonio López!). En su comentario sobre *Correspondencia*, Jaime Pena considera que esta primera *videocarta*, con sus inesperados momentos de humor, «es un perfecto epílogo para *El sol del membrillo*»²⁷. Los gritos de las gaviotas que aparecen en *A la deriva* quizás constituyan una referencia —intencionada o no— a «La Gaviota», el nombre de la casa en *El sur* donde crece Estrella.



Erice-Kiarostami. *Correspondencias* (2005-2007).

Hasta este punto, las *videocartas* —como toda correspondencia— resultan a veces caprichosas, difíciles de «leer» e incluso demasiado «a la deriva». La última carta, de menos de tres minutos de duración, nos lleva a un nivel totalmente distinto. Es a la vez profundamente solitaria y generosa. Es un baile lento y sensual de la carta en descomposición entre las olas. Al final de esta carta, la mano de Erice escribe lentamente las palabras del poeta español José Bergamín (1895-1983):

«Lo que dice el viento,
lo que dice el mar,
me parece un cuento
de nunca acabar»²⁸.

El sonido del océano continúa sin cesar, aumentando o disminuyendo de acuerdo a la marea. Las *videocartas* nos recuerdan que las canciones emergen

[27] *Tren de sombras* (6, enero del 2006), internet. http://www.trendesombras.com/num6/art_correspondencias.asp

[28] Este poema pertenece al último libro del poeta, *Esperando la mano de nieve* (Madrid, Editorial Turner, 1985).



Alumbramiento (2002)

del silencio y expresan nuestros sentimientos, estimulan nuestras energías, nos vinculan a tiempos anteriores y luego vuelven al silencio.

Comentarios finales

Canciones de cuna, pasodobles, himnos, canciones de juego, boleros y sonidos del mar son incorporados en la obra cinematográfica de Erice creando un amplio espectro sonoro. Nacido en 1940, Erice ha absorbido un corpus musical que es más que una colección de canciones para niños o populares, más que un cancionero de folclore español. Cada película está vinculada a la siguiente mediante un sutil encadenamiento de imágenes, sonidos y canciones. Erice se mueve desde el uso de canciones que hablan claramente de su infancia, a lo que Michel Chion denomina «un modelo trans-sensorial» en que «los sonidos son canales (o) autopistas más que territorios o dominios», es decir, en que «ningún sentido está aislado del siguiente desde el comienzo de la película»²⁹.

En las dos primeras películas de Erice, aparecen personajes, mujeres en particular, que lloran en silencio. Los niños no sólo esperan al lado de las vías del tren; realmente las escuchan. Los últimos dos cortometrajes de Erice están llenos del denso silencio que tiene lugar tras la batalla. En *Alumbramiento*, permanece en silencio el joven con la pierna amputada, así como el del espartapájaros en el campo con el casco de un soldado republicano. Una imagen

[29] Michel Chion, *Audio-Vision*, p. 137.

congelada muestra al niño con el reloj dibujado, superpuesto sobre una imagen del espantapájaros ¿Una premonición? Las *videocartas* nos brindan un silencio *acentuado* por la caída de la lluvia y las olas del océano.

En referencia a las dos primeras películas de Erice, Floreal Peleato señala el flujo existente entre los planos, un flujo nacido de «silencio y paciencia»; y Alet Valero habla sobre «la densidad sin par del silencio» en el período después de la Guerra Civil española³⁰. Para Bernard Gille, la música en las películas de Erice resuena y «se hunde» en el silencio, paradójicamente; «cada crujido abre perspectivas vertiginosas»³¹. Pero junto a esta sensación de vértigo, podemos recordar las palabras del historiador del cine Béla Balázs cuando dice que «El sonido diferencia a las cosas visibles; el silencio las acerca entre sí y las hace menos disímiles»³², o las de Chion al afirmar que la música «mantiene la continuidad de la presencia humana, de la subjetividad»³³.

Así, Víctor Erice ha encontrado imágenes que expresan su musicalidad, imágenes llenas de intimidad donde el espacio se concreta y el tiempo se detiene; el instante adquiere valor a través de una canción. Para citar otro ejemplo, Erice mencionó que, al usar la música de Arvo Pärt en el montaje de *La morte mouge*, aquella «se ajustó a las imágenes, en general»³⁴. Es así como podemos sentir la canción de cuna en *Alumbramiento*, el zorongó en *El espíritu de la colmena* mientras Ana hojea el álbum de fotos de sus padres, el pasodoble que bailan padre e hija en *El Sur* o la canción que cantan Antonio López y su amigo en *El sol del membrillo*.

Víctor Erice hace películas sobre el *mundo interior* ya sean los momentos solitarios de un pintor o la fantasía de una niña. Y sin embargo, como ha afirmado él mismo, el cine es una suerte de convivencia, de unión, de puesta en común. Vemos, por ejemplo, cómo los visitantes entran y salen del patio de Antonio López a charlar, cantar o simplemente pasar el tiempo. En *La morte rouge*, el Víctor joven es acompañado, en la aventura de su primera experiencia en el cine, por su hermana mayor, guiándolo y bromeando con él a partes iguales. En el final de la película, Ana no quiere despertarse de su visión, como un espectador de cine que no quiere volver a la vida cotidiana.

Aunque quizás haya un cierto tono melancólico que impregna las creaciones de Erice –la poderosa sensación del paso del tiempo pero a la vez la fuerza estática del instante plasmado en el plano–, hay también un refugio en la memoria, una fe en el poder salvador de la naturaleza, una alegría en las travesuras de los niños y un amor a la pureza de la imagen cinematográfica más antigua. En el documental *Un lugar en el cine*, dirigido por Alberto Morais (2007), Erice describe el acto de hacer cine como «una búsqueda, una aventura»³⁵.

Pero la voz del viento y del océano existen más allá del tiempo puramente cronológico. No es sorprendente que el mar o el océano tengan un papel tan destacado en la obra reciente de Víctor Erice, dada la importancia que tienen en los recuerdos de su niñez. Lo que parece un poco más sorprendente es el énf-

[30] Floreal Peleato, «Nostalgie d'un songe», *Positif* 519 (mayo 2004), p. 59. Alet Valero, «Les silences dans *L'esprit de la ruche*» in Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XXe Siècle, *Voir et Lire Victor Erice: L'Esprit de la ruche* (Dijon, France, 1990), p. 63. Todas las traducciones del francés son de Bernadette Beroud.

[31] Bernard Gille, «La musique au seuil du silence» en *Voir et Lire*, pp. 81-82.

[32] Béla Balázs, «Silence and Space» en Weis and Belton, p. 118.

[33] Michel Chion, *La música en el cine* (Barcelona, Paidós, 1998), p. 228.

[34] Correspondencia personal, 2009.

[35] *Un lugar en el cine* incluye también entrevistas con el director Theo Angelopoulos, el actor Ninetto Davoli y el guionista Tonino Guerra, entre otros.

sis en el sonido de las olas en las últimas *videocartas* –su cadencia variada– que casi nubla la imagen misma.

Erice es un gran admirador del cineasta clásico japonés Ozu Yasujiro. Ozu se describía a sí mismo como «sólo un simple fabricante de tofu». Diferentes variedades de tofu, quizás, pero nada más que tofu, y no carne asada ni tempura, por ejemplo. De la misma manera, Víctor Erice se describe como «un pescador». Las canciones y los sonidos naturales tienen un papel destacado cuando Erice espera (o «pesca»): en medio de un océano de tiempo, de repente saltan llenándolo todo de vida. Forman parte de la voz estética y la mirada artística de este excelente «*visualista* del oído» (tomando prestada la frase de Chion). Son no sólo «vertiginosos», como señaló Gille, sino también llenos de calor y cualidades humanas. Explorar las canciones, gestos musicales y sonidos naturales de las películas de Erice implica darse cuenta de cuánto está sucediendo por debajo y en torno a las evocadoras narraciones e imágenes de sus películas y redescubrir «melodías medio olvidadas»³⁶. Como el agua extraída lentamente de la tierra por la mano del zahorí, las películas de Erice revelan canciones profundamente escondidas en el tejido de nuestras vidas.

[36] Membrez, p. 113.



El espíritu de la colmena (1973).

BIBLIOGRAFÍA

- BERGAMÍN, José, *Esperando la mano de nieve* (Madrid, Editorial Turner, 1985).
- CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001).
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César, *Sobre el aprovechamiento didáctico del cancionero infantil* (Biblioteca virtual Miguel de Cervantes). <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12818303315610495543213/p0000001.htm> (03.07.2010)
- CHION, Michel, *Audio-Vision: Sound on Screen* (New York, Columbia University Press, 1994).
- CHION, Michel, *La música en el cine* (Barcelona, Paidós, 1998).
- DANKS, Adrian, «Great directors» en *Senses of Cinema*, (disponible en <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/03/erice.html>) (03.07.2010)
- EGEA, Juan F., «Poetry and Film: *El sol del membrillo* and *Los amantes del círculo polar*», en *Hispanic Review* (Primavera de 2007), pp. 159-179.
- EHRlich, Linda C. (ed.), *The Cinema of Víctor Erice: An Open Window* (Lanham, Scarecrow Press, 2007).
- ERICE, Víctor, *La promesa de Shanghai: guión cinematográfico* (Barcelona, Areté: 2001).
- GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1960).
- GILLE, Bernard, «La musique au seuil du silence» en *Voir et Lire Víctor Erice: L'Esprit de la ruche*, (Dijon, Centre d'Etudes Recherches Hispaniques du XXe Siècle, 1990), pp. 81-93.
- GORBMAN, Claudia, *Unheard melodies* (London, BFI, 1987).
- LLUÍS I FALCÓ, J., «Método de análisis de la música cinematográfica», *D'Art*, n.º 21 (Barcelona, 1995). Disponible en <http://usuarios.lycos.es/compositores/material2.html> (03.07.2010)
- MARSÉ, Juan. *El embrujo de Shangha*. (Barcelona, Plaza y Janés, 1993).
- MARSÉ, Juan, *Shanghai nights*, traducción de Nick Caistor (Londres, Harvill Secker, 2006).
- MEMBREZ, Nancy, «Apostillas a *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice,» en Cabello-Castelet, George, Martí-Olivella, Jaume y H. Wood, Guy (eds.), *Cine-Lit III: Essays on Hispanic Film and Fiction* (Portland, Oregon State University, 1998), pp. 113-130.
- PELEATO, Floreal, «Nostalgie d'un songe», *Positif* 519 (May 2004), pp. 58-59.
- PENA, Jaime, «Correspondencias» *Tren de sombras* (6, enero del 2006), internet. http://www.trendesombras.com/num6/art_correspondencias.asp (03.07.2010).
- VALERO, Alet, «Les silences dans *L'esprit de la ruche*» en *Voir et Lire Víctor Erice: L'Esprit de la ruche* (France, Centre d'Etudes Recherches Hispaniques du XXe Siècle, 1990), pp. 61-79.
- WEIS, Elisabeth y BELTON, John (eds.), *Film Sound: Theory and Practice* (New York, Columbia University Press, 1985).
- ZUMALDE ARRAGI, Imanol, «Lo sonoro en *El espíritu de la colmena*» en *Orhum* 3 (July 1993), pp. 16-20.
- ZUNZUNEGUI, Santos, «Between History and Dream: Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*, en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (eds.), *Modes of Representation in Spanish Cinema* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998), pp.128-154.

APÉNDICES: LETRAS DE LAS CANCIONES

Apéndice 1

Vamos a contar mentiras

Ahora que vamos despacio,
ahora que vamos despacio,
vamos a contar mentiras, tralará
(bis)
vamos a contar mentiras.

Por el mar corren las liebres,
por el mar corren las liebres,
por el monte las sardinas, tralará
(bis)
por el monte las sardinas.

Salí de mi campamento,
salí de mi campamento,
con hambre de tres semanas,
tralará (bis)
con hambre de tres semanas.

Me encontré con un ciruelo,
me encontré con un ciruelo,
cargadito de manzanas, tralará
(bis)
cargadito de manzanas;

empecé a tirarle piedras,
empecé a tirarle piedras,
y caían avellanas, tralará
(bis)
y caían avellanas.

Con el ruido de las nueces,
con el ruido de las nueces,
salió el amo del peral, tralará
(bis)
salió el amo del peral.

—Chiquillo, no tires piedras,
chiquillo, no tires piedras,
que no es mío el melonar, tralará
(bis)
que no es mío el melonar;

que es de una pobre señora,
que es de una pobre señora,
que vive en el Escorial, tralará
(bis)
Que vive en el Escorial.

Apéndice 2

El farolero

Soy el farolero
de La Puerta del Sol
cojo mi escalera
y enciendo el farol.
Ya que está encendido
me pongo a contar
y siempre me sale
la cuenta cabal.

Dos y dos son cuatro
cuatro y dos son seis
seis y dos son ocho
y ocho, diez y seis;
y ocho, veinticuatro
y ocho treinta y dos
éestas son las cuentas
que he sacado yo...

Tengo una muñeca vestida de azul

Tengo una muñeca vestida de azul,
con su camisita y su canesú.

La saqué a paseo, se me constipó,
la tengo en la cama con mucho dolor.

Esta mañanita me dijo el doctor
que le dé jarabe con un tenedor.

Dos y dos son cuatro, cuatro y dos son
seis,
seis y dos son ocho y ocho dieciséis;

y ocho veinticuatro y ocho treinta y
dos,
ánimas benditas me arrodillo yo.

Apéndice 3

Un barquito chiquitito

Había una vez un barquito
chiquitito, (bis)
que no sabía, que no podía,
que no podía navegar,
pasaron un, dos, tres,
cuatro, cinco, seis semanas,
pasaron un, dos, tres,
cuatro, cinco, seis semanas,
y aquel barquito y aquel barquito

y aquel barquito navegó.

y si esta historia, parece corta,
volveremos, volveremos, a empezar.

Había una vez un barquito
chiquitito (bis)
que no sabía, que no podía, que no
podía, navegar...

Apéndice 4

Zorongo gitano

Tengo los ojos azules,
y el corazoncito igual
que la cresta de la lumbre.

De noche me salgo al campo
y me hartó de llorar
de ver que te quiero tanto
y tú no me quieres ná.

Esta gitana está loca,
loca que le van a atar;
que lo que sueña de noche
quiere que sea verdad.

(y de La zapatera prodigiosa)

Las manos de mi cariño
te están bordando una capa
con agremán de alhelíes
y con esclavinas de agua.

Cuando fuiste novio mío
por la primavera blanca,
los cascos de tu caballo
cuatro sollozos de plata.
La luna es un pozo chico
las flores no valen nada;
lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazas.

Apéndice 5

En er mundo

Es Sevilla maravilla toda en flor
y su feria luminaria de color.
Feria de mujeres hermosas, rosa
fina.
Lo mejor de todas las cosas
que hizo Dios.
En *er* mundo es Sevilla, sí señor,
lo más grande
para el cante y el amor.
Vente conmigo, morena,
mira que vale la pena.
Anda, lucero de mayo,
que yo en mi caballo
te voy a llevar.
Sube, mi sol y mi luna,
que como tú no hay ninguna,
y *pa* tu cara bonita,
mi guapa mocita,
yo traigo un cantar:

Yo daría...
Yo daría, reina mía,
por tu querer, ramito de clavel,
sin vacilar alma y corazón.
Y mi propia vía
y te diera a ti mi rosa de pasión.
Y por un deber,
por mi fe juraría
de que yo iba a ir
hasta el pie del altar,
pa contigo recibir
la bendición.

Feria de abril.
Vente, niña, a pasear junto a mí
por el ferial.
Feria de abril.
En *er* mundo como tú no la vi
más rejuncal.

Apéndice 6

La puerta del sagrario

La puerta del Sagrario ¿quién la
pudiera abrir?
Jesús, entrar queremos; llegar a ti.
Sintiendo tus caricias sonrío el cora-
zón;

¡Oh, fuente de delicias! ¡Ven, oh, ven,
buen Dios!
La puerta del Sagrario ¿quién la
pudiera abrir?
Jesús, entrar queremos; llegar a ti.

Apéndice 7

La televisión pronto llegará

La televisión pronto llegará
yo te cantaré
y tú me verás. (Bis)

Vísteme bien, mamá,
vísteme bien,
vísteme bien que voy a transmitir,
que no hace falta tener buena voz,
hay que lucir poses de figurín.

La televisión pronto llegará
yo te cantaré y tú me verás.

Cuando yo salga en la televisión
a pedacitos no voy a alcanzar
lindos muchachos yo tendré un
montón
porque mi tipo es muy
resabrosón.

Apéndice 8

Blue Moon

Blue moon,
You saw me standing alone,
Without a dream in my heart,
Without a love of my own.

Blue moon,
You knew just what I was there for.
You heard me saying a prayer for
Someone I really could care for.

Blue moon,
You saw me standing alone,
Without a dream in my heart,
Without a love of my own.

Blue moon...
Without a love of my own.

Apéndice 9

TANGOS

Mi *marío* no está aquí,
que está en la guerra de Francia
buscando con un candil
a una pícara mulata.
Y al gurugú, y al gurugú, y al gurugú.
(...)
No te metas en quererles,

porque se pasan muchas fatigas
(mira si vivo con pena,
que estoy muerta estando viva).
.....
En el palacio del rey
Hay un caballo de caña, un
caballito

que arena lleva a la playa.
Yo he pasao por ti más fatigas
que arena lleva a la playa.
.....
Con el vele vele vele
de rosas y de claveles.
(Que me lo dio un sevillano/lebr-
jano) En un patio sevillano,
qué bonito y qué bien huele
por la mañana temprano.

.....
De Madrid han venido varios pinto-
res
Tralalalalalá.
A pintar a la Virgen de los Dolores.
Lalalalalá.
.....
Pajarito jilguero,
¿qué habéis comido?
Sopita de la olla y agua del río.

Apéndice 10

Ramito de mejorana

Cariño, cariño mío,
ramito de mejorana,
espuma que lleva el río,
lucero de la mañana,

planté por Sevilla entera
banderas de desafío
y dice cada bandera
«cariño, cariño mío».

Apéndice 11

Popeye y la Betibú

Popeye y la Betibú
se fueron a confesar (pasear),
Popeye perdió el rosario (o Popeye
perdió a Rosario),

Betibú lo fue a buscar.
(Betibú perdió el rosario,
Popeye lo fue a buscar).

Himno de Riego

Serenos y alegres
valientes y osados
cantemos soldados
el himno a la lid.
De nuestros acentos
el orbe se admire
y en nosotros mire
los hijos del Cid.

Soldados la patria
nos llama a la lid,
juremos por ella
vencer, vencer o morir.

¡Blandamos el hierro
que el tímido esclavo
del libre, del bravo,
la faz no osa ver!
Sus huestes cual humo
veréis disipadas,
y a nuestras espadas
fugaces correr.

Soldados, la patria
nos llama a la lid,
¡Juremos por ella
vencer o morir!

El mundo vio nunca
más noble osadía,
ni vio nunca un día
más grande el valor,
que aquel que, inflamados,
nos vimos del fuego
excitar a Riego de Patria el amor.

Soldados la patria
nos llama a la lid,
juremos por ella
vencer o morir.

Honor al caudillo,
honor al primero
que el cívico acero
osó fulminar.

La patria afligida
oyó sus acentos
y vio sus tormentos
en gozo tornar.

Soldados, la patria
nos llama a la lid,
¡Juremos por ella vencer o morir!

Su voz fue seguida,
su voz fue escuchada,
tuvimos en nada
soldados morir.
Y osados quisimos
romper la cadena
que de afrenta llena
del bravo el vivir.

Soldados, la patria
nos llama a la lid,
¡Juremos por ella
vencer o morir!

Ya la alarma tocan;
las armas tan sólo
el crimen, el dolor,
podrán abatir.
¡Que tiemblen, que tiemblen,
que tiemble el malvado,

al ver al soldado
la lanza esgrimir!

Soldados, la patria
nos llama a la lid,
¡Juremos por ella vencer o morir!

La trompa guerrera
sus ecos da al viento,
horror al sediento,
ya ruge el cañón
a Marte, sañudo,
la audacia provoca
y el ingenio invoca
de nuestra nación.

Soldados la patria
nos llama a la lid,
juremos por ella
vencer, vencer o morir.

Se muestran: ¡volemos,
volemos, soldados!
¿Los veis aterrados
la frente bajar?
¡Volemos, que el libre
por siempre ha sabido
al siervo rendido
la frente humillar.

Soy un pobre presidiario

Soy un pobre preso que perdió la
ilusión;
soy un pobrecito soñador;
soy un pajarillo que nació pa cantar
y por eso quiero la libertad.

Soy el bolsillero más castizo y chipen;
como no pueda escapar
que plantón van a llevar.

No quiero verme preso.
Pa mí que has dado en hueso.
No sé ni cómo tengo ganas de cantar.

Soy un pobre presidiario,
soy un pobre pajarillo
que muy pronto ha de volar.
Soy un hombre que se muere
porque ya nadie me quiere
y nadie me va a esperar.

Si feliz no puedo ser
por culpa de una mujer

es terrible el estar preso
poco me importa a mí eso.
¡Ay qué mal te vas a ver!

Soy un pobre preso
y en mi cárcel en una ocasión
porque me dejó sin corazón
soy un pajarillo cantaor que juro
ser esclavo siempre de un querer

Cállate la boca que me quiero
dormir
Como no achantes la muy
Qué patá te voy a dar

Yo tuve un gran cariño
Y yo catorce niños
aquel amor tan grande me ha traído
aquí.

Soy un pobre presidiario
soy un pobre pajarillo
que muy pronto ha de volar.

Soy un hombre que se muere
porque ya nadie me quiere
y nadie me va a esperar.

Si feliz no puedo ser
por culpa de una mujer

Te quiero, dijiste

Te quiero, dijiste
poniendo mis manos
entre tus manitas
de blanco marfil.

Y sentí en mi pecho
un fuerte latido,
después un suspiro
y luego el chasquido
de un beso febril.

Muñequita linda
de cabellos de oro,
de dientes de perla,
labios de rubí.

Espinita

Suave que me estas matando
que estas acabando con mi juventud.
Yo quisiera haberte sido infiel
y pagarte con una traición.

Eres como una espinita
que se me ha clavado en el
corazón.

Suave que me estás sangrando
que me estas matando de pasión.

Yo que sufro por mi gusto
este cruel martirio
que me da tu amor.
No me importa lo que me hagas
si en tus besos vivo
toda mi ilusión.

Y que pase lo que pase
este pecho amante
es lo más de ti.
Aunque yo quisiera
no podré olvidarte
porque siempre vas dentro de mi.

Suave que me estas matando
que estas acabando con mi juventud.

es terrible el estar preso
poco me importa a mí eso

¡Ay qué mal te vas a ver!
Por fin podré cantar
todas mis penas con libertad.

Dime si me quieres
como yo te adoro,
si de mí te acuerdas
como yo de ti.

Y a veces escucho
un eco divino
que envuelto en la brisa
parece decir:

Si te quiero mucho
mucho, mucho, mucho,
tanto como entonces,
siempre hasta morir.
...siempre hasta morir

Yo quisiera haberte sido infiel
y pagarte con una traición.

Eres como una espinita
que se me ha clavado en el corazón.
Suave que me estás sangrando
que me estas matando de pasión.

Aunque yo quisiera
no podré olvidarte
porque siempre vas dentro
de mi.

Suave que me estas matando
que estas acabando con mi juventud.
Yo quisiera haberte sido infiel
y pagarte con una traición.

Eres como una espinita
que se me ha clavado en el
corazón.
Suave que me estás sangrando
que me estas matando de
pasión.

Suave que me estás sangrando
que me estas matando de
pasión.