

Cerrar los ojos para ver: *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice

José Carlos Carazo Rubio*
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

En este artículo expongo las relaciones de imaginación-creación que operan en un proceso de comprensión y transformación de la realidad, vivenciadas por el personaje infantil de Ana (Ana Torrent) en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Nuestro personaje actúa como generador de realidad cuando, al cerrar los ojos, provoca una actividad creativa que le permite superar los límites del tiempo y la memoria. La generación de nuevas realidades a través de la creación está relacionada con una de las tradiciones filosóficas más antiguas: la que reconoce que la comprensión del mundo no puede sustentarse en un concepto positivista o lineal de razón, al no darse ni verdad ni realidad en términos absolutos.

Palabras clave:

Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, Creación, Hermenéutica, Verdad.

Closing one's eyes to see: Víctor Erice's *The Spirit of the Beehive*

Abstract:

In my article I focus on the relationships between imagination-creation therefore a comprehension and transformation of reality process, embodied by a child, Ana (Ana Torrent), in *The Spirit Of The Beehive* (Víctor Erice, 1973). She acts like a creator of reality. This is fixed when she closes her eyes, a poetical and creative process that allows to lead the limits of memory and time.

The generation of new realities through creation is connected with one of the oldest philosophical traditions that declare the comprehension of the world can't support only through positivism or lineal concept of reasoning, because it doesn't exist truth nor reality in absolute terms.

Key words:

Víctor Erice, *The spirit of the beehive*, Creation, Hermeneutic, Truth.

1. INTRODUCCIÓN

El espíritu de la colmena¹ es una de las obras esenciales de la historia del cine español y la cinematografía universal, como así lo atestigua la crítica cinematográfica y los artículos que periódicamente se tributan a esta película². Los estudios publicados cuatro décadas después de su estreno –habiéndole dedicado tesis, trabajos de divulgación y Congresos que confrontan muy diversas interpretaciones críticas de la película–, han

originado una extensa bibliografía particularmente valiosa teniendo en cuenta sus múltiples líneas teóricas de investigación.

Además de la fascinación que despierta *El espíritu de la colmena*, también se le reconoce el logro de romper con una tradición estilística³ con respecto al cine que se rodaba en la España del tardofranquismo. La consiguiente fractura supuso la apertura de nuevas vías en pos de un lenguaje cinematográfico en la línea de lo que el mismo

Recibido: 15-VII-2017. Aceptado: 17-XI-2017.

* Licenciado en Humanidades, Máster en Cinematografía y doctorando. Dirección para correspondencia: crz_86@hotmail.com

¹ El filme se enmarca en la posguerra española. Ana (Ana Torrent), una niña de seis años, queda impactada tras ver la película *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931), preguntándose sobre la relación que existe entre la vida y la muerte. Este suceso le anima a revivir el mito e indagar en los límites de la ficción y la realidad, experimentando una transformación que le permite conocer mejor un mundodoloroso y desesperanzado, aún en ruinas tras la Guerra Civil española.

² Actualmente ocupa el puesto número 81 de «Las cien mejores películas de la historia», según la valoración de los críticos de la prestigiosa revista británica Sight & Sound en 2012, siendo la primera película española que aparece en el ranking. Curiosamente, y con motivo del lanzamiento del centenar de publicaciones, *Caimán cuadernos de cine* –antigua *Cahiers du cinéma-España*–, publicó en 2016 una lista de las «100 mejores películas del cine español», otorgando el segundo puesto a la película de Erice, tras *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961).

³ Según afirma el propio Erice (Conferencia IBAFF del 8 de marzo de 2013, Murcia), mientras que en España existe una tradición cultural cinematográfica basada en el diálogo, heredera del teatro; en Francia han asumido el «registro Lumière», un intento de re-introducir en el cine la imagen: una vuelta a los orígenes en los cuales la imagen comunica por sí misma.

Erice denomina *cine poético*⁴. Esta incursión en la búsqueda de «otros lenguajes» inspiró a la siguiente generación de cineastas⁵, continuadores del camino iniciado por el director vasco; aunque el enfrentamiento cine de prosa *versus* cine de poesía contaba ya con cierto recorrido⁶.

Dicho esto, resulta complejo –y quizá atrevido– abordar una investigación con una orientación metodológica que aporte una perspectiva diferente al filme de Erice. Sin embargo las contribuciones de Pedro Mantas y Hedwig Marzolf⁷, siguiendo las pautas de una *hermenéutica del cine*⁸ a través de lo que hoy conocemos como *filosofía del cine*, permiten indagar otras propuestas filosóficas. Conviene aclarar que cuando se alude al ámbito del *cine como filosofía* se hace referencia a la interpretación legítimamente filosófica que se hace de una película, no solo al tratarla como un texto en sí sino otorgándole el carácter de toda una experiencia.

No obstante, esta experiencia puede tener dos orígenes: la que surge como una composición realizada a partir del discurso que elucubra el espectador en tanto que intérprete⁹ del filme, pero también aquella que *viven* los personajes que componen el paisaje existencial que discurre en la pantalla de cine.

Partiendo de la segunda premisa y apoyándome en la *hermenéutica de la existencia*¹⁰ introducida por Martin Heidegger, considero que la obra de Erice es, en general, y muy especialmente *El espíritu de la colmena*, el ámbito idóneo para mostrar a unos «personajes» que son auténticos

*seres arrojados a la existencia*¹¹. Tras la Guerra Civil, la posguerra trajo consigo la angustia de habitar en un paisaje destruido que produjo auténticos «cadáveres andantes».

El espíritu de la colmena nos traslada a Hoyuelos, un pequeño pueblo de la meseta castellana donde un matrimonio y sus dos hijas¹² sobreviven a este estado de desolación; pero los adultos y las niñas viven y sobreviven de un modo muy distinto. En medio de un panorama desesperanzador, Ana, una niña de seis años, asiste al milagro de la vida y de la luz que se abre paso en la oscuridad desde el interior de una sala de cine.

El objetivo de este trabajo es refrendar que la actitud creativa de Ana se nutre de un proceso de interiorización, simbolizado en el acto de cerrar los ojos, que le permite superar una existencia incomprensiblemente dolorosa. Siguiendo las pautas del *cine-filosofía*, abordaremos cómo la generación de nuevas realidades está relacionada con una de las tradiciones filosóficas más antiguas: la que reconoce que la comprensión del mundo no puede sustentarse en un concepto positivista o lineal de razón, al no darse verdad ni realidad en términos absolutos.

2. DEL EXILIO INTERIOR A LA BÚSQUEDA DEL ESPÍRITU

Al comienzo de la película, la camioneta que transporta el material cinematográfico hacia improvisadas salas de cine de pequeños pueblos, es acogida por multitud de niños que celebran su llegada saliendo a su encuentro

⁴ En esta tradición se encuentran otros cineastas referentes como Jean Renoir, Robert Bresson, Kenji Mizoguchi o Pier Paolo Pasolini.

⁵ Paulino Viota nombra a José Luis Guerin (Los motivos de Berta, 1983; Innisfree, 1990; Tren de sombras, 1997; y En construcción, 2001), Marc Recha (El árbol de las cerezas, 1998) y Mercedes Álvarez (El cielo gira, 2004) como herederos de la propuesta de Erice. En VIOTA, P., «La herencia de Víctor Erice», comunicación leída en I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo, 30 de mayo al 3 de junio, Barcelona, 2005.

⁶ Especialmente a raíz de la publicación de la obra PASOLINI, P. P. y ROHMER, E., *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, 1970.

⁷ MANTAS, P. y HEDWIG, M., «La vida como creación y recreación de la memoria», comunicación leída en IX Congreso Asociación Andaluza de Filosofía, *Filosofía, diálogo y memoria*, Córdoba, España, 7-9 de septiembre de 2012; «Living and dying with cinema», comunicación leída en *Philosophy of Film*, Lisboa, Portugal, 6-10 mayo de 2014.

⁸ Gilles Deleuze (*La imagen movimiento: estudios de cine 1*, Barcelona, 1994; *La imagen tiempo: estudios de cine 2*, Barcelona, 1996), Stanley Cavell (*El cine, ¿Puede hacernos mejores?*, Madrid, 2008; *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, 1999; *The World Viewed: Reflections on the ontology of film*, Nueva York, 1971) y Robert Pippin (*Fatalism in American Film Noir*, Charlottesville, 2012; *Hollywood Western and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven, 2010) –entre muchos otros– han elaborado y profundizado una amplísima bibliografía en torno a estas cuestiones.

⁹ En el contexto del *cine como filosofía* operan los fundamentos gadamerianos de la comprensión como interpretación. Se trata de un proceso mediante el cual el espectador –aquí intérprete– entra en diálogo con la obra, influido por los prejuicios derivados de la temporalidad y el contexto histórico en que se sitúa. Esto significa que la obra tiene un carácter vivo, puesto que se encuentra en continuo diálogo con quien la interpreta, originando multitud de significados que transforman los prejuicios iniciales del intérprete. Gadamer llama a este proceso *círculo hermenéutico* de la comprensión; en GADAMER, H. G., *Verdad y método I*, Salamanca, 2012, pp. 331-377.

¹⁰ La *hermenéutica de la existencia* está enunciada como un proceso que intenta comprender el *ser como interpretación* vinculado a un acontecimiento; el *Dasein* es un *ser arrojado* (al mundo) cuya existencia es interpretación. Aunque *Dasein* se puede traducir como *existencia*, y habitualmente se traduce al castellano como «ser-ahí», he optado por utilizar el mismo término, tal y como hace Rivera. HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, 2016, pp. 193-198.

¹¹ La obra de Abbas Kiarostami, especialmente las películas pertenecientes a la «Trilogía de Koker» (*¿Dónde está la casa de mi amigo?*, 1987; *Y la vida continúa*, 1991 y *A través de los olivos*, 1994), ha sido emparentada con la de Víctor Erice. Ambos cineastas, pertenecientes a la misma generación y herederos de una misma propuesta ética-artística, sitúan a sus «personajes» en el horizonte de los hechos, allá donde tienen capacidad para transformarse a sí mismos. Como resultado de estas similitudes se deduce el videomontaje *L'infancia de l'art*, que realizó Alain Bergala para el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) en 2007.

¹² Fernando (Fernando Fernán Gómez), el padre, apicultor e insomne escritor, deambula por la casa sin contacto con el resto. Teresa (Teresa Gimpera), la madre, escribe cartas a escondidas y guarda para sí un secreto que le aflige. Las hijas, Isabel (Isabel Tellería), la mayor, y Ana, la más pequeña, aún se encuentran en la etapa de disfrutar de juegos y fantasías, ajenas al contexto histórico que mantiene a sus padres exiliados de sí mismos.

con vítores: el cine efectúa su entrada triunfal¹³ en Hoyuelos. Del interior del vehículo los «distribuidores» sacan unos rollos de la película *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931) y un proyector. Un destartalado local municipal utilizado como sala de cine acoge a los espectadores, fundamentalmente niños y mayores –he aquí un reflejo más de las consecuencias de la Guerra Civil, la falla generacional que ha provocado la fractura irreversible de muchas familias–.

En este contexto vital, Ana forma parte de una familia en la cual sus padres prácticamente no mantienen relación entre ellos, emocionalmente muy alejados uno del otro, y cuya atención por sus hijas resulta tan lejana como despreocupada. Una pareja cuya vida fantasmagórica transcurre entre las paredes de un viejo caserón y cuyos pensamientos deambulan perdidos en la ansiedad de los recuerdos de una historia muy reciente. Ajena a las causas de tal desesperanza, coexistiendo en el estado de exilio interior y abandono de sus padres, Ana comparte una experiencia vital que convive entre distintas dimensiones de realidad donde el cine abre y funda mundo, es decir, donde el espacio cinematográfico se transforma en espacio vital¹⁴.

El primer encuentro de Ana con la criatura de Frankenstein sucede en el interior de una sala, a oscuras, frente a la pantalla iluminada. Además de un acto público, el cine simboliza la comunión con el resto de habitantes del pueblo quienes durante unos minutos se olvidan de sus vidas para vivir otras, escapar de la «realidad»; aunque cuando finaliza la proyección y con ella el espectáculo de luces y sombras, retornan a sus quehaceres.

Sin embargo esto no le ocurre a Ana, que confunde fantasía y realidad porque, en palabras del propio Erice, «aún se encuentra en el período anterior al uso de razón», una etapa de la niñez en la que se fundan los mitos y donde el cine posee un carácter mágico, significa auténtica realidad¹⁵. Tras asistir a la proyección de *El doctor Frankenstein*, Ana no volverá a ser la misma; ante ella, este

acontecimiento se convierte en una experiencia reveladora que capta todo su interés y que la impulsa a perseguir la realidad de este extraño ser.

Tras la sesión de cine, ya en la cama, Ana interroga insistentemente a su hermana mayor bajo la luz tenue de una vela. Isabel le cuenta: «... *El monstruo no ha muerto...* *En el cine todo es un truco...* *Yo lo he visto vivo en un sitio cerca del pueblo...* *Él solo sale por las noches y la gente no lo puede ver...* *No tiene cuerpo...* *Es un espíritu*». Ante la perplejidad de la pequeña, Isabel establece los rituales para que invoque a la criatura: «*Si eres su amiga puedes hablar con él cuando quieras, cierras los ojos y le llamas, soy Ana...*»¹⁶.

Lo que a priori comienza como un juego de niñas, se transforma en una liturgia para Ana, que toma al pie de la letra las indicaciones de su hermana.

En los planos que siguen sospechamos que Ana está despertando hacia una suerte de nuevos saberes sobre su entorno más próximo pero también sobre sí misma. Pero, ¿cómo aprenden los niños en esa edad en la cual la ficción es genuina realidad y viceversa?¹⁷ Partiendo de sus *prejuicios*¹⁸ y relacionando algunas suposiciones, la niña *proyecta un sentido* donde la imaginación adquiere una dimensión fundamental como generadora y guía de conocimiento y realidad.

En la secuencia que se desarrolla en la escuela rural donde todas las niñas comparten un mismo aula, Ana tiene que recomponer una figura humana (a quien la maestra se refiere como «don José») a través de los fragmentos que tiene ante sí; la niña va corporeizando la figura como el doctor Frankenstein habría hecho con el monstruo; en su primer intento, Ana «pone» ojos a «don José» –en realidad, el muñeco que utilizan en la escuela para estudiar anatomía (figs. 1, 2)–. No es circunstancial que Ana haya tratado de dotar al muñeco del órgano de la visión antes que cualquier otro. «Don José ya puede *ver...*»¹⁹.

¹³ Hago referencia a este carácter celebrativo del cine como «[...] un refugio de sueños y ficciones al que la gente acudía masivamente para escapar de una realidad siniestra y celebrar lo que Miguel Marfás designa como un «enigmático y sorprendente rito laico [...]». THIBAudeau, P., «Sombra de la infancia: La Morte Rouge de Víctor Erice», en FRANCO, M. y RIESGO-MARTIN, B., (eds.) *Une enfance en métamorphose (Espagne 1920-1973)*, París, 2016, p. 314.

¹⁴ Cabe destacar la nota autobiográfica que apunta el propio Víctor Erice y a la postre será la idea originaria de *La Morte Rouge* (2006): «[...] el cine, en la infancia, no me dio otro modelo de sociedad sino algo mucho más valioso: el mundo entero». PÉREZ PERUCHA, J., (ed.) *El espíritu de la colmena... 31 años después*, Valencia, 2003, p. 452.

¹⁵ Stanley Cavell, siendo consciente de lo equívocos que pueden resultar estos términos en el contexto del *cine filosofía*, precisa una aclaración: «[...] Muy pobre idea de la fantasía tendremos si nos figuramos que constituye un mundo apartado de la realidad, un mundo que exhibe claramente su irrealidad. La fantasía es, precisamente, aquello con lo que la realidad puede confundirse.» CAVELL, S., *El cine, ¿Puede hacernos mejores?*, Madrid, 2008, p. 76.

¹⁶ ERICE, V., *El espíritu de la colmena*, min. 21:40-24:15.

¹⁷ Afirma Molina Foix que «[...] La volición de la ficción aboca a la ficción –es el planteamiento de Erice–, el cine o el imaginario fílmico se superpone a la propia vida, la conduce o reforma, llegando a cobrar mayor vigencia que lo vivido.» MOLINA FOIX, V., «La guerra detrás de la ventana: Notas de lectura de El espíritu de la colmena», *Revista de Occidente*, 53 (1985), pp.112-118.

¹⁸ El concepto *prejuicio* no tiene, en este caso, la connotación negativa que se le atribuye habitualmente. Lo utilizo en el contexto de la *hermenéutica* de Gadamer como conceptos a recuperar, puesto que cada individuo parte de unas anticipaciones o juic

ios previos en base a la experiencia, a partir de los cuales inicia un proceso de comprensión. GADAMER, H. G., *Verdad y método I*, Salamanca, 2012, pp. 331-377.

¹⁹ ERICE, V., *El espíritu de la colmena*, min. 34.

Figura 1 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*Figura 2 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*.

Un fundido encadenado relaciona la figura de «don José» con un nuevo espacio, la casa del páramo, donde Ana e Isabel creen que vive el monstruo. Se trata de una casa abandonada y pequeña, tal vez un viejo corral (tal vez una majada para las ovejas), con un pozo y dos puertas que asemejan unos enormes ojos abiertos. Ana realiza un par de incursiones en el solar y la casucha, la primera en compañía de su hermana, la segunda en solitario. Prudente y desconfiada, se acerca despacio para observar el lugar.

Movida por la curiosidad, tanteando aún el terreno, se asoma al pozo, grita, desafía a su oscuridad y arroja una piedra al interior, contra su propio reflejo, que desaparece. Esta aproximación a la sombra se enfatiza aún más cuando se sitúa en el mismo umbral de la puerta que da acceso a la casa abandonada (fig. 3), entre el interior y el exterior. La mitad del plano queda sepultada por un negro intenso, en la otra mitad Ana asoma la cabeza y examina alrededor.

Estos planos revelan una interesante alegoría que poetiza la vivencia de Ana. La niña transita la frontera entre

Figura 3 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

la luz y la oscuridad, habitando un «dentro» y un «fuera», metáfora de su aproximación a un conocimiento creado por sí misma frente al que es consecuencia de otros entes exteriores. En esta ocasión no existe ningún mediador adulto, ni siquiera su hermana sino que es ella misma quien consigue ampliar su horizonte de descubrimientos.

Para completar el círculo de aprendizaje, la niña observa una huella junto al pozo que, presupone, es del pie del monstruo (fig. 4) quien posiblemente habite en este lugar olvidado. Al situar su pequeña bota sobre la enorme huella que ha descubierto junto a esta edificación en desuso, queda sellada su vinculación con éste.

Figura 4 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

Frente a esta incipiente experiencia creativa, y todo lo que ella encierra, la película nos traslada a la particular existencia cotidiana del mundo de los padres de Ana. Su padre, Fernando (Fernando Fernán Gómez), se empeña en «actuar» como apicultor y poner orden en su «colmena»²⁰; manipulando a su antojo todo lo que ocurre en la misma. En un paseo por el campo, mientras busca setas acompañado de sus hijas²¹, les imparte una lección sobre el comportamiento humano basada en el aprendizaje tradicional, y algo que a él le contó su abuelo, un conocimiento maniqueo

²⁰ Entendiendo colmena como metáfora de la sociedad-pueblo e incluso la casa donde viven los protagonistas de la película. No en vano Fernando es apicultor y en el filme hay continuas referencias a la vida y naturaleza de las abejas.

²¹ A propósito de esta escena, González Requena interpreta que «hay una contradicción radical entre estos planos y el resto de la película», relacionando estos como resultado de una ensoñación de Ana. Análisis pormenorizado en GONZÁLEZ REQUENA, J., «El bosque, el sueño y el cine», en POYATO, P. (ed.), *Lo rural en el cine español*, Córdoba, 2007, p. 99-141.

que dicta que las setas son buenas o malas. Sin embargo, Ana se siente atraída por el olor de una seta que su padre califica como «un auténtico demonio, la peor de todas, la más venenosa», pisoteándola para que no pueda ni tocarla (fig. 5), cerrando el círculo de identificación con la huella del monstruo. Si, por un lado, la huella junto al pozo le había producido curiosidad y fascinación; la impronta de su padre, en cambio, se la arrebató.



Figura 5 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

A lo largo del filme constatamos cómo Ana rechaza la vía de conocimiento tradicional que representa Fernando²²; una forma fantasmal de *estar-en-el-mundo*, como un ser que vaga aislado e incomunicado de los demás. Este rechazo, además del cuestionamiento de tanto sinsentido, se convierte en una creciente inquietud por descubrir los misterios que alberga el mundo, al mismo tiempo que altera el orden de la colmena, perturbando deliberadamente los valores establecidos e identificándose con el monstruo que ha conocido a través de la historia narrada por el filme de Whale; un ser a quien Ana percibe como un ser desvalido –en cierto modo, una víctima de la colmena–.

Como testimonio de esta actitud provocadora, la niña sopla en el interior de la red donde revolotean las abejas que su padre mantiene y manipula, trastornando su movimiento; e incluso trastea la máquina de escribir ocupando el lugar de Fernando en el despacho.

Cuando Fernando no está en casa, Ana aprovecha para saltar sobre las camas y jugar a ser mayor con los útiles de afeitar de su padre. Esta liberación para la niña, ya no susurra ni se esconde, también podemos observarla en

la salida al exterior de la casona donde habita con su familia. Ana corre atravesando el pasillo que vertebra su casa. A medida que abre las puertas, el pasillo antes tenue se ilumina paulatinamente. Al fondo del plano entra la luz color miel, unos tonos que indican, tras un magnífico fundido encadenado, el lugar donde aparecerá el tren. El pasillo se superpone con las vías del ferrocarril que atraviesa el páramo donde se sitúa la casucha abandonada (fig. 6). Una superposición de planos sirven a Erice para establecer, simultáneamente, una transición temporal y espiritual²³ del relato y de la propia vivencia de la niña. Esas vías se pierden en el horizonte; pero el tren que las recorre transportará algunas respuestas más adelante.

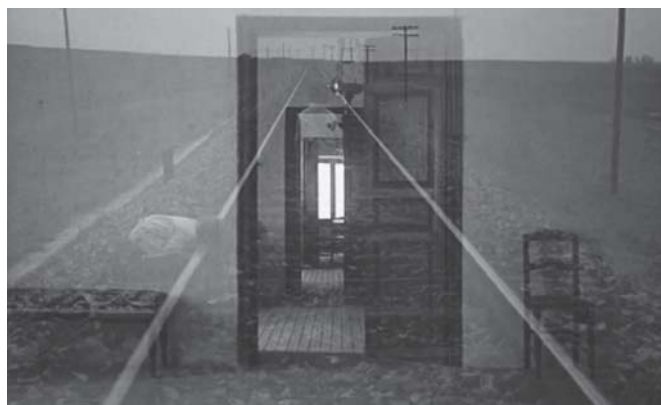


Figura 6 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

En resumen, Ana se muestra decidida a entablar relación con el misterioso personaje al que pertenecen las huellas que había descubierto junto a la casa del páramo. En una nueva incursión a la casucha, el monstruo ha tomado forma para ella. La niña lo ve, juega con él junto al pozo ante la mirada desconcertada de Isabel. Ana está creando realidad.

3. ANA, LUZ QUE DIBUJA EN LA OSCURIDAD

De la célebre reflexión de Jean Cocteau²⁴, podemos extraer esta idea: «el cine filma la muerte trabajando» o, desde un prisma diferente, la vida resistiendo. Como un proyector cinematográfico, Ana arroja luz al exterior, dibujando imágenes que se tornan sombras en la oscuridad, generando una realidad que se rebela ante la posibilidad de una muerte que ocupa más y más espacio ante la vida. Frente a la muerte, el cine y la experiencia cinematográfica²⁵

²² Los portadores de este conocimiento representan una amenaza, tal y como podemos comprobar en dos planos de estructura similar. En el primero, Ana e Isabel apagan rápidamente la luz y se hacen las dormidas al oír los pasos de Fernando, que se aproxima a la habitación: «¡Que viene papá! ¡Que viene papá!» (*El espíritu de la colmena*, min.40:27-41:12). En el segundo, de *La Morte Rouge* («la trastienda de *El espíritu de la colmena*» en palabras de Erice), Víctor se refugia en un rincón cuando oye el silbato del cartero: «¡Que viene el cartero, que viene el cartero!», imagen que identifica con los sicarios enviados por el dictador Francisco Franco (*La Morte Rouge*, min. 20:38). Para ambos niños, estas figuras amenazantes son homicidas y hacedores de todo el mal que ocurre en el mundo.

²³ Sobre los fundidos encadenados, Pascale Thibaudeau afirma que «[...] Víctor Erice cuestiona nuestra conciencia del tiempo y pone en evidencia la paradoja de la percepción humana del tiempo, a la vez conciencia lineal y cíclica, reconocimiento del cambio y la permanencia.» THIBAUDEAU, P., «Le rôle des fondus dans l'élaboration mémorielle au cinéma», *Image et mémoires*, Lyon, 2002, p. 76 (Se trata de una traducción propia).

²⁴ «La muerte entra por los espejos, mírese siempre en uno y verá la muerte trabajar...» COCTEAU, J., *Orfeo*, min. 51.

²⁵ El cine comprendido como espectáculo es otro elemento salvífico para Ana, no solo por la evidente relación que la niña tiene con la película, y a partir de la cual construye todo su imaginario; también porque llega del exterior al pueblo como una liberación para sus gentes, así como el fugitivo lo hará en las inmediaciones de la casa como una liberación para Ana.

se postulan como el camino para *vivir una existencia desde la creación*, una creación que transforma y crea realidad. En este sentido, Ana actúa como narradora de su propia existencia, generando otras realidades, lo que se concreta en el acto de cerrar los ojos, de imaginar –a modo de plegaria– y «traer» el monstruo a la realidad, lo que constituye su forma de *ver*. Esto significa una teoría opuesta a la que dicta doña Lucía: abrir los ojos para ver no constituye una opción para entender el mundo, todo lo contrario, Ana optará por cerrarlos y crear su propia realidad.

El plano en el que Ana se distancia definitivamente de su hermana marca un antes y un después en el desarrollo de la película. La ruptura total entre ambas se sella cuando Isabel finge haber muerto tras ser golpeada por el monstruo, con el único fin de asustar a Ana. Cuando ésta entra en la habitación para ver qué ha ocurrido, cierra la ventana y susurra a su hermana yacente: «Isabel, ya no está, se ha ido»²⁶.

Al ver que su hermana no despierta, Ana acude por primera vez a pedir ayuda a un adulto pero, al comprobar que no hay nadie en casa, considera el auxilio del monstruo. Aunque no veamos su cara en un primer plano, Ana se sitúa de espaldas y, entendemos, ha invocado al monstruo cerrando sus ojos (fig. 7). Cuando finaliza el ritual de invocación sube las escaleras sigilosamente, con deseo e incertidumbre. La reacción tras el susto de su Isabel –que precisamente tapa los ojos de Ana impidiéndole ver²⁷– corresponde más bien a una sensación de decepción que de sorpresa.



Figura 7 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

Tras este desenlace fraternal traumático, se evidencia un cambio notable en Ana, que se pliega sobre sí misma y no pronuncia ni una sola palabra más hacia su familia. Hay dos ejemplos claros a partir de este momento y ambos tienen lugar en el llano donde queman unos rastrojos. El primero de ellos es la suspensión del tiempo en el momento en que

Isabel salta la hoguera²⁸; el segundo se da cuando Ana, absorta en la danza de las llamas, arroja ramas secas al fuego. Esta última escena la relaciona con María, la protagonista infantil de *El doctor Frankenstein* que lanza flores al agua, aunque –a diferencia de ella– Ana solo espera una acción redentora del monstruo. Por ello lo invoca de nuevo como cómplice de su primera escapada nocturna, exactamente en el mismo lugar donde lo hizo por la mañana (fig. 8). Cierra los ojos y su rostro se funde con las vías (fig. 9), que transportan a un desconocido que salta del tren y se guarece en la casa abandonada. Ana cree que este es el monstruo, que ha llegado a la casa como resultado de su invocación. El espíritu por fin tiene un cuerpo. Más tarde le lleva comida, zapatos y un abrigo de Fernando en el que guarda su reloj de bolsillo.

Sin que Ana llegue a saberlo, el fugitivo que ella identifica con su monstruo es abatido por la Guardia Civil. Tras identificar el cadáver, depositado en la sala de cine que –ahora iluminada– sirve de morgue improvisada, la Guardia Civil devuelve a Fernando los objetos personales que Ana le había entregado al fugitivo, incluido su reloj. Cuando Ana se percata de que aquél ha sido asesinado y descubre que el reloj ha vuelto a las manos de su padre, la niña lo culpa de su muerte, rompiendo definitivamente el vínculo con su familia²⁹.



Figura 8 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*



Figura 9 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

²⁶ ERICE, V., *El espíritu de la colmena*, min. 57:45-1:04:30.

²⁷ Aun en ausencia de Fernando vuelve a aparecer su figura amenazante personificada en Isabel, que asusta a Ana disfrazándose con los ropajes de apicultor que utiliza su padre.

²⁸ Lo apunta Carmen Arocena: «La detención de imágenes es un elemento formal en el cine de Erice, nos sugiere un espacio del que los personajes no podrán escapar». AROCENA, C., *Víctor Erice*, Madrid, 1996. p. 52.

²⁹ Varias muestras de ello son los planos medios cortos, de austeridad *dreyeriana*, que separan a cada uno de los miembros de la familia durante el desayuno. Cada uno de ellos constituye un espacio vital separado del resto.

Este giro radical de los acontecimientos es determinante para ella, que elige vivir su particular exilio. La niña vuelve a escapar de casa; en su huida se hace la noche, y es entonces cuando al adentrarse en las profundidades del bosque, sumida en la oscuridad, sigue un camino del que suponemos no hay retorno ante su pasado más inmediato³⁰. Es en esta huida cuando Ana se inclina ante la seta prohibida a la que aludía más arriba y la toca; un encadenado con la llamarada ardiente de la chimenea anuncia un orden de fatalidades. En el bosque, la música que acompaña el deambular de la pequeña advierte de un peligro inminente al acercarse a la ribera de un río.

He aquí el momento esencial de la película³¹: el encuentro de la niña con el monstruo de Frankenstein a orillas del río. Ana observa su reflejo en el agua y, por primera vez, se encuentra frente a sí misma reconociéndose como enunciadora de una realidad que permite la vida. El reflejo le devuelve un rostro conocido³², el rostro del monstruo que ha vuelto acercándose lentamente. Se arrodilla frente a ella y le ofrece una mirada acogedora.

La realidad que enuncia Ana, decidida en su exilio, tiene un carácter radical pues ha elegido el bando del despreciado y asesinado (dos veces, en el filme y en el páramo) por una sociedad que no lo comprende. Cuando cierra los ojos y se entrega a su abrazo (fig. 10) está eligiendo no volver a la colmena que la subyuga. Ana vive pero se ha ido para siempre.



Figura 10 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

Rescatada por su padre y devuelta al hogar, la pequeña está incomunicada en su habitación, sola, no habla con nadie y sus ojos se resienten con la luz cegadora de la mañana.

En el plano final, ya de noche, se dirige hacia el ventanal que precede al balcón y lo abre, saliendo al encuentro de la luna. La luz baña los rincones oscuros de la habitación dibujando formas, con unos tonos de color que recuerdan los haces que cruzaban la sala durante la proyección de *El doctor Frankenstein*. En el espacio abierto de la habitación penetra el misterio, ese lugar reservado a la actividad imaginativa de Ana y al que solo accede cuando cierra los ojos. Antes de fundirse en negro, Ana vuelve a invocar al monstruo (fig. 11), «Soy Ana...», y mira fijamente a cámara, desafiante, aturdiendo nuestra mirada.



Fig. 11 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

Las secuencias que he descrito e ilustrado siguiendo el relato cronológico de la película tienen en común los encuadres de cámara y la composición del plano. Cada vez que Ana invoca al monstruo creando una nueva realidad o, al menos, auténtica realidad para ella, el plano en el que se encuadra se reordena geoméricamente (figs. 7-11).

Éste queda enmarcado entre líneas rectas verticales que dividen y cortan el plano situando a *la creadora* dentro de él, y apuntando al infinito. Esta simetría alivia la incertidumbre y la tensión del acto creativo que encarna la niña: el encuentro con su creación, con su propio monstruo; y convierte su vivencia traumática en una armonía existencial reflejada en el equilibrio de la composición.

La correspondencia entre el muro de piedra, las vías, los árboles y las rejas del balcón señalan la unión entre aquello que queda fuera de plano y al mismo tiempo está en él, la doble dualidad de la realidad en sus diferentes expresiones, lo que es visible e invisible, se unen el arriba y abajo, el

³⁰ Ana vaga perdiéndose en la penumbra del bosque como Edmund, el envejecido niño de *Alemania, año cero* (Roberto Rossellini, 1948) entre las sombras de los edificios en ruinas. Ambos son prisioneros de un tiempo y un espacio inmovilizados para siempre, niños abandonados a su suerte que se evaden en las calles y saben que a cada paso reafirman su voluntad de no retorno.

³¹ Esta secuencia genera mayor controversia sobre la obra, enfrentando posturas que defienden que se trata de una ensoñación, una visión alucinógena provocada por la seta o quienes critican que «rompe» el discurso narrativo realista de la película. PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *El espíritu de la colmena... 31 años después*, Valencia, 2003. pp. 405-426. En todo caso su importancia reside en que cierra el círculo de acontecimientos que vertebran la misma.

³² La imbricación de ambos seres se encuentra especialmente bien analizada en el artículo de THIBAudeau, P., «Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice». *Banda aparte*, 9 (1998), p. 14. «[...] Es la imagen-reflejo la que sintetiza la imbricación de los niveles [...] El espejo envía otra vez una imagen que permite modificar su estatuto y trasladarla a otra dimensión; al provocar al mismo tiempo una revelación y una inversión de la identidad [...]»

cielo y la tierra: se manifiesta un proceso de *revelación*. En esta composición se hace notorio el acceso a una verdad, para Ana la satisfacción de un deseo, el acceso al misterio o una vía de escape. La actividad creativa de Ana adquiere una dimensión sustantiva puesto que el mundo³³ recupera su orden y encuentra un sentido en su inmanencia en el *aquí*, en armonía con su situación vital. La creación de Ana transforma su forma de *ver* el mundo.

4. CONCLUSIONES: LUZ QUE OCULTA Y DESVELA LA VERDAD

A lo largo del artículo he relatado toda una experiencia de conocimiento que se origina en el instante del encuentro de Ana con el mito, íntimamente relacionada con la fuerza poética³⁴ del cine, en los albores de la infancia. Esta experiencia le ayuda a *descubrir*³⁵ un conocimiento del mundo y de sí misma ligados a la *creación*, que se concreta en el acto de cerrar los ojos, permitiéndole transformar su propia realidad.

Esta concepción de *la vida como creación* es una de las aportaciones fundamentales que se derivan del pensamiento de Heidegger, quien parte de la idea inicial de que no es posible acceder a la verdad en términos absolutos ni ésta es una *cosa* en sí que se puede abordar y conocer en su totalidad, sino un proceso inacabable de desvelamiento e interpretación. Esta concepción heideggeriana (de raíces tanto preclásicas como nietzscheanas) se encuentra ligada al concepto *alétheia*, verdad como desvelamiento³⁶. Se trata de un proceso de desocultamiento que implica al mismo tiempo un ocultamiento, donde el *ser* nunca se manifiesta en su totalidad. En este sentido, no puede resultar sorprendente que Heidegger considere la obra de arte como ámbito idóneo para el desvelamiento de la verdad (especialmente el campo de la poesía)³⁷.

No obstante, esta concepción de la realidad es denostada radicalmente por aquellos que se apoyan en un pensamiento sustentado en la noción tradicional de verdad ligada a un sentido positivo, positivista, de verdad como «adecuación» con la realidad. Donde se parte de la premisa

de que nuestro conocimiento del mundo solo puede sustentarse en términos absolutos de razón.

De hecho, no son pocas las reflexiones que han apuntado, en sentido peyorativo y casi despreciativo, a una identificación del *mito de la caverna* como sala de cine³⁸. La luz que llega a la caverna es la de la esencia del ser aunque los hombres que contemplan las sombras en la pared sean engañados por las formas que éstas originan. Esto es debido a la proyección de los objetos que discurren ante las llamas del fuego, que actúa como proyector de imágenes y sombras. Los hombres se convierten en esclavos anclados frente a un muro donde contemplan los reflejos que se proyectan en él; esclavos que aguardan a ser liberados y poder salir al exterior, donde admirar la luz y el verdadero conocimiento.

El espíritu de la colmena tiene otra historia muy distinta que contar: la sala de cine adquiere una dimensión trascendental capaz de proyectar una realidad creada en el filme, una realidad ficción que continúa engendrando vida fuera de la pantalla y que posee la capacidad de obrar un auténtico milagro: el cine como resurrección, el cine no como un medio «que filma la muerte trabajando» sino como un ámbito de realidad donde los muertos resucitan³⁹ (fig. 12), Frankenstein y la niña vuelven a la vida. Pero cuando la sala de cine es utilizada para otro fin, esa misma sala, con las luces ya encendidas o a plena luz del día, se convierte en una morgue⁴⁰ (fig. 13).

Conscientes (como el mismo Platón parece que lo era) de los peligros que entraña la posibilidad de la vida como resultado de una experiencia antes poética que política, y aunque podamos albergar sospechas del enorme riesgo que encierra el que Ana cree(a) su propia ficción frente a la realidad mostrenca que la rodea, resulta muy sugerente pensar que, con su actitud, se reivindica un modo de existir donde la creación poética nos ayuda a vislumbrar nuevos retos para los seres arrojados al mundo que todos somos; no cerrando los ojos ante la realidad que todos vemos y de la que somos conscientes, sino cerrando los ojos para poder vislumbrar nuevas realidades.

³³ Sobre la noción mundo, Heidegger plantea que «Un mundo hace mundo y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado sino lo in-objetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser.» HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*, Madrid, 1998, p. 32.

³⁴ Sobre la relación cine-poesía, Erice mantiene que «[...] la poesía surge en la pantalla de una forma no buscada de antemano, imprevista, suspendiendo la representación o la progresión de la historia, para dar lugar a uno de esos momentos donde el lenguaje es, simultáneamente, flecha y herida. Flecha capaz de romper el velo –la ilusión– de la realidad; herida que nos toca el corazón porque acierta a mostrar lo que no se percibe a primera vista, pero que alguna vez, como en un sueño perdido –el de nuestra vida anterior–, hemos vislumbrado [...] El cine retorna al tiempo de los orígenes para ser únicamente ojo que ve, vida que vive, revelación.» ERICE, V., «Cine y poesía», *Poesía en el campus*, 36, (1996).

³⁵ Sobre el concepto *descubrir*, Heidegger dice: «*Descubrir* es una forma de ser del *estar-en-el-mundo* [...] El *Dasein* es en la *verdad*.» HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, 2016, p. 236.

³⁶ *Ibid.*, p. 231.

³⁷ No en vano *El espíritu de la colmena* utiliza un estilo decididamente poético y la creación de la niña se enmarca en un espacio donde la imaginación es empleada para crear y deformar la realidad. El propio Víctor Erice afirmó que «no es posible ni adecuado separar lo que hay de evocación poética y de memoria histórica en *El espíritu de la colmena*». LATORRE, J., *Tres décadas de El espíritu de la colmena*, Madrid, 2006, p. 24.

³⁸ READ, R. y GOODENOUGH J. (eds.), *Film as Philosophy*, Basingstokes, 2005, pp. 44-49.

³⁹ Hago referencia a la célebre frase de Godard: «El cine autoriza a Orfeo a volver la mirada sin que Eurídice muera». GODARD, J. L., *Histoire (s) du cinéma*, cap. 2, 2011.

⁴⁰ Cadáver del fugitivo expuesto en el ayuntamiento del pueblo, bajo la pantalla en la que se proyectó *El doctor Frankenstein*.



Fig. 12 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

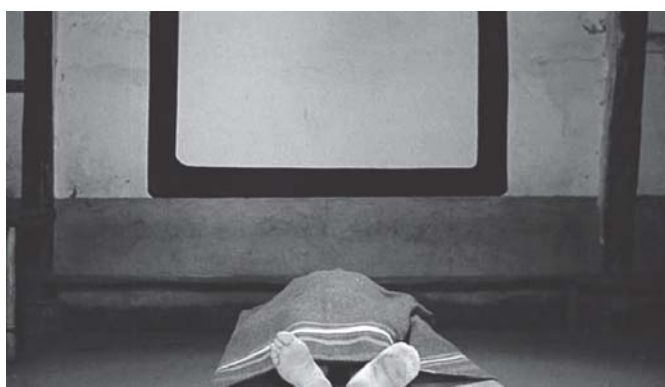


Fig. 13 – Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*

BIBLIOGRAFÍA

- AROCENA, C., *Víctor Erice*, Madrid, 1996.
- CASTRILLÓN, J. L. y MARTÍN, I., *El cine de Víctor Erice*, Valladolid, 2000.
- CAVELL, S., *El cine, ¿Puede hacernos mejores?*, Madrid, 2008.
- _____, *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, 1999.
- _____, *The World Viewed: reflections on the ontology of film*, Nueva York, 1971.
- DELEUZE, G., *La imagen movimiento: estudios de cine I*, Barcelona, 1994.
- _____, *La imagen tiempo: estudios de cine 2*, Barcelona, 1996.
- ERICE, V., «Cine y poesía», *Poesía en el campus*, 36, (1996).
- GADAMER, H.G., *Verdad y método I*, Salamanca, 2012.
- _____, *Verdad y método II*, Salamanca, 2012.
- GONZÁLEZ REQUENA, J., «El bosque, el sueño y el cine», en POYATO, P. (ed.), *Lo rural en el cine español*, Córdoba, 2007, pp. 99-141.
- HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*, Madrid, 1998.
- _____, *Introducción a la Filosofía*, Madrid, 1999.
- _____, *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile, 2016.
- LATORRE, J., *Tres décadas de El espíritu de la colmena*, Madrid, 2006.
- MANTAS, P. y MARZOLF, H., «La vida como creación y recreación de la memoria», comunicación leída en IX

Congreso Asociación Andaluza de Filosofía, *Filosofía, diálogo y memoria*, Córdoba, España, 7-9 septiembre de 2012.

_____, «Living and dying with cinema», comunicación leída en *Philosophy of Film*, Lisboa, Portugal, 6-10 mayo de 2014.

-MOLINA FOIX, V., «La guerra detrás de la ventana: Notas de lectura de El espíritu de la colmena», *Revista de Occidente*, 53 (1985), pp.112-118.

-PASOLINI, P. P. y ROHMER, E., *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, 1970.

-PENA, J., *El espíritu de la colmena: Víctor Erice*, Barcelona, 2004.

-PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *El espíritu de la colmena... 31 años después*, Valencia, 2003.

-PIPPIN, R., *Fatalism in American Film Noir*, Charlottesville, 2012.

_____, *Hollywood Western and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven, 2010.

-READ, R. y GOODENOUGH J. (eds.), *Film as Philosophy*, Basingstokes, 2005.

-THIBAUDEAU, P., «Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice», *Banda aparte*, 9 (1998), pp. 10-17.

_____, «Sombra de la infancia: La Morte Rouge de Víctor Erice», FRANCO, M. y RIESGO-MARTIN, B. (eds.), *Une enfance en métamorphose (Espagne 1920-1973)*, París, 2016, pp. 312-327.

_____, «Tiempos y cuerpos en Alumbramiento de Víctor Erice», en POYATO, P. (ed.), *El cine rural y sus vínculos con la ciudad, la literatura y la pintura*, Córdoba, 2010, pp. 179-194.

_____, «Le rôle des fondus dans l'élaboration mémorielle au cinéma», *Image et mémoires*, Lyon, 2002, pp. 71-82.

_____, «Le vide et le silence dans les films de Victor Erice: une autre figure de l'absence», *Amadis*, Brest, 1999, pp. 323-335.

-VIOTA, P., «La herencia de Víctor Erice», comunicación leída en *I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo*, Barcelona, España, 30-3 de junio de 2005.

-ZUNZUNEGUI, S., *Paisajes de la forma (Ejercicios de análisis de la imagen)*, Madrid, 1994.

FILMOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, M., *El cielo gira*, Madrid, Suevia Films, 2006.
- COCTEAU, J., *Orfeo*, Madrid, Suevia Films, 2008.
- ERICE, V., *El espíritu de la colmena*, Valladolid, Divisa HV, 2014.
- _____, *La Morte Rouge*, Madrid, Rosebud Films, 2009.
- GODARD, J. L., *Histoire (s) du cinéma*, cap. 2, Barcelona, Intermedio, 2013.
- GUERÍN, J. L., *Los motivos de Berta*, 1983.
- _____, *Innisfree*, Barcelona, Versus Entertainment, 2008.
- _____, *Tren de sombras*, Barcelona, Versus Entertainment, 2008.
- _____, *En construcción*, Barcelona, DeAplaneta, 2014.
- KIAROSTAMI, A., *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, Madrid, Divisa, 2004.

_____, *Y la vida continúa*, Madrid, Divisa, 2004.

_____, *A través de los olivos*, Madrid, Divisa, 2004.

-RECHA, M., *El árbol de las cerezas*, Barcelona, Cameo, 2010.

-ROSELLINI, R., *Alemania, año cero*, Madrid, Research Entertainment, 2015.

-WHALE, J., *El doctor Frankenstein*, Madrid, Universal Pictures, 2017.