

Presencia de lo sagrado en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973)

Que toda obra artística es susceptible de una pluralidad de lecturas me parece una afirmación tan evidente que no merece el esfuerzo de ser justificada. Sin embargo, en ocasiones, circunstancias coyunturales han motivado que las interpretaciones de un film se orientasen mayoritariamente en una dirección determinada, de modo que la obra queda de algún modo «marcada» por un sello que para muchos revela su supuesta naturaleza, pero que — independientemente de que ese sello se ajuste o no a algo real— impedirá o dejará en la sombra otras lecturas que la contemplan desde otros puntos de vista más o menos alejados de la perspectiva dominante. Esto es lo que en buena medida ha ocurrido, a mi entender, con la película realizada por Víctor Erice en 1973. Era aquel un momento especialmente problemático de la vida española. Estaba claro que Franco iba a desaparecer pronto y la incertidumbre sobre el futuro de un país en ebullición que esperaba y deseaba cambios en las estructuras políticas dominaba todo el panorama cultural. No es, por tanto, de extrañar que la insólita película de Erice cayera como una especie de ovni en el adocenado panorama del cine español (el llamado *nuevo cine español*, como el fenómeno concomitante de los «nuevos cines» a nivel internacional, tenía probablemente menos consistencia de la que entonces se le atribuyó). Ante el desconcierto que la película provocó, y aprovechando que su trama se desarrollaba en otro momento histórico tan políticamente significativo como el comienzo de la posguerra española, lo más fácil era contemplarla prioritaria o exclusivamente desde una perspectiva sociopolítica. Y —salvo excepciones— eso fue lo que básicamente sucedió. Me parece, sin embargo, que la película es susceptible de una lectura muy distinta.

El hecho de tratarse de una obra sobradamente conocida me exime de exponer en detalle el argumento (en todo caso, el lector interesado encontrará una sinopsis aquí mismo en nota a pie de página.¹) Al final de los títulos

¹ Hacia 1940 llega a un pequeño pueblo de la meseta castellana el camión del cine para proyectar *El doctor Frankenstein*, la película que James Whale realizó en 1931. Ana e Isabel, hermanas, de 6 y 8 años respectivamente, asisten a la proyección. La pequeña, Ana, queda impresionada por la historia, en particular por la muerte de la niña y por el monstruo de Frankenstein que ejerce sobre ella una especial fascinación. Isabel cuenta a Ana que el monstruo es un espíritu y que puede convocarlo si le invoca de la forma adecuada. En la casa familiar, los padres, Fernando y Teresa, pasan la mayor parte del tiempo solos y en silencio, encerrados o aislados en sus pensamientos. Fernando es aficionado a la apicultura y durante largas noches en vela escribe un tratado sobre las colmenas; Teresa escribe cartas a un hombre cuya relación con ella no conocemos. Los días siguientes a la proyección, aún bajo la impresión causada por la película, Ana, a la salida de la escuela, visita un viejo establo abandonado, fuera del pueblo, donde supuestamente mora el espíritu. Un día, un fugitivo se refugia en el establo y recibe la ayuda de Ana, pero muere en un enfrentamiento con la Guardia Civil. Fernando se entera de la ayuda que Ana había prestado al fugitivo, y la niña, por miedo a las represalias, huye en busca del espíritu, al que finalmente encuentra. En el pueblo se organiza la búsqueda de

de crédito, pero dentro todavía de la secuencia de dibujos infantiles que los acompañan, se puede leer: «Erase *[sic]* una vez...»². Inmediatamente, pero no como prolongación de esa frase, sino de forma independiente, tal como subraya la distinta tipografía y el hecho de aparecer ya sobre las imágenes «reales» en movimiento, otro letrero anuncia: «Un lugar de la meseta castellana hacia 1.940... *[sic]*», dos frases entre las que parece plantearse una clara divergencia. El «érase una vez...» con que comienzan tradicionalmente los cuentos infantiles nos remite al mundo de la imaginación, a un *in illo tempore* indefinido que sugiere no tanto un pasado remoto (que no es el caso) cuanto una superación o transcendencia de la dimensión temporal, una exterioridad con respecto al tiempo cronológico que lo es también, necesariamente, con respecto al espacio físico. Por el contrario, la segunda frase nos sitúa en las dimensiones conocidas tanto del tiempo como del espacio, es decir, en el mundo de la experiencia ordinaria; lo hace, sin embargo, de una forma doblemente imprecisa: *en un lugar de...* y *hacia...* Las propias imágenes vienen a dar un perfil más definido a la cervantina alusión al escenario: «Hoyuelos», leemos a la entrada del pueblo, fijando con inequívoca aunque innecesaria precisión el lugar de la acción; el yugo y las flechas sobre un muro y la vieja camioneta no hacen, sin embargo, más que confirmarnos vagamente que nos encontramos en los años de la posguerra.

El espectador puede sentirse tal vez algo confundido ante estas alusiones relativamente divergentes y preguntarse si se le está tratando de situar en el mundo de la imaginación o en lo que comúnmente solemos llamar «la realidad». Quizá los guionistas hayan pretendido transmitir la idea —no sé si con éxito suficiente— de que pretendían moverse a caballo entre dos mundos. Aunque —por extraño que parezca— acaso esa ambigüedad no refleje sino la sorprendente diversidad en los puntos de vista de los dos guionistas.³ Sea como fuere, el asunto, aunque llamativo, no me parece demasiado relevante, habida cuenta de que la posible indefinición no supone limitación ninguna en la recepción de la película, sino que, más bien, podría ser un factor de enriquecimiento, pues lejos de entorpecer el desarrollo de la trama, abre posibilidades no inmediatamente evidentes de interpretación.

Y de ahí la doble posibilidad de hacer una lectura materialista o una lectura metafísica del film. Como era de esperar, a lo largo del casi medio siglo

Ana, que finalmente es localizada y devuelta a la normalidad del hogar. Pero ella seguirá vi-
viendo su relación con el espíritu.

² He contado diez faltas de ortografía (incluyendo repeticiones) en los créditos iniciales. Alguien ha afirmado que podrían ser intencionadas para adaptarse a la visión infantil de la que forman parte, pues van acompañadas de unos dibujos relativos a elementos importantes de la película realizados por niños. La idea, sin embargo, no se sostiene pues eso no justificaría las faltas similares que aparecen en los créditos finales (diecinueve, algunas repetidas: Luís, Víctor, DIRECCION, etc.)

³ En efecto, la diversidad de perspectivas entre ambos, Víctor Erice y Ángel Fernández Santos, queda patente, por ejemplo, en el documental *Huellas de un espíritu* de Carlos Rodríguez (1998). El enfático y plano progresismo de que ahí hace gala Fernández Santos, aparte de sonar más bien falso, está a años luz de la postura sutil, y matizada de Erice; en todo caso, cómo se las arreglaron para ponerse de acuerdo a la hora de elaborar el guión entre los dos se me antoja un verdadero misterio. Este hecho no deja de recordar la oposición, verdadera o ficticia —se llegó a decir que era un truco publicitario—, de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet con respecto al sentido de *El año pasado en Marienbad*.

que nos separa de su estreno ha prevalecido, de acuerdo con la mentalidad dominante, la interpretación materialista-historicista. Las tímidas protestas del director y sus vacilantes esfuerzos por evitarlo no han servido de nada, y la película se ha recibido mayoritariamente como un documento sobre la situación sociopolítica en la España franquista,⁴ relatado a través de la inocua y enternecedora historia de una niña que, en su infantil ingenuidad, no sabe distinguir entre realidad y fantasía. Con alguna frecuencia, ciertas derivas psicoanalíticas han venido a complementar la interpretación sociopolítica.

Ahora bien, para plantearlo de ese modo, los críticos historicistas han debido realizar un triple proceso: 1) dotar a los personajes de unas atribuciones añadidas que no aparecen explicitadas en el film, 2) eliminar, o poner de algún modo «entre paréntesis», todo aquello que en la película no se ajusta o contradice su particular punto de vista, 3) atribuir a la narración una condición de objetividad documental que las imágenes desmienten. Veámoslo más detenidamente.

En cuanto a la primera fase de ese proceso con que algunos han pretendido «arreglar» o «completar» las supuestas torpezas u omisiones de la película, nada autoriza, por ejemplo, a afirmar que Fernando sea un «nacional arrepentido» o un intelectual republicano, o que el fugitivo sea un maquis, o que Teresa escriba sus cartas a un amante obligado a exiliarse. Sin embargo, estas y otras afirmaciones similares han sido repetidas una y otra vez, como si fueran obvias, por críticos y comentaristas. Por supuesto, todo eso puede ser más o menos verosímil, pero nada en la película autoriza tales aseveraciones: ni una palabra se dice de la postura de Fernando durante la guerra ni de sus convicciones políticas, la carta de Teresa podría perfectamente ir dirigida a un familiar (un hermano, por ejemplo), y el fugitivo podría ser, sin inconveniente ninguno, un delincuente común. Incluso se ha llegado a interpretaciones tan delirantes como que el fugitivo es el amante al que escribe Teresa, que ahora vuelve a buscarla, y que sería también el padre de Ana (!). Ahora bien, si se atribuyen significados concretos a lo que los guionistas han dejado en la indefinición, se está alterando, de hecho, el sentido del film, pues *esa indefinición es en sí misma fuente de sentido*.

Nuestra cultura tecnológica padece de *horror vacui*. La fascinación por la cantidad obliga a poblar el mundo de cosas, a colmar los vacíos, a rellenar los huecos, a ocupar los silencios, a iluminar las sombras. Justo en sentido contrario de esta actitud planteada por la interpretación historicista, la película nos puede recordar esas pinturas *sumi-e* de los maestros Sung, que dejaban en blanco la mayor parte de la superficie del soporte, para trazar con unas austeras pinceladas el motivo que se trataba de evocar. El vacío formaba ahí parte del cuadro y no era un mero fondo que se hubiera quedado sin pintar. Esa capacidad para equilibrar la forma con el vacío es lo que el Zen ha llamado «tocar el laúd sin cuerdas», un arte en el que Erice demuestra ser maestro.

⁴ De «decidido alegato contra el franquismo» la calificaba, nada menos, Fernando Savater.

En segundo lugar, en cuanto a los «descartes» necesarios para hacer entrar el film en un molde histórico-político sin hacerlo incurrir en incoherencias flagrantes, creo que son no escasos y, desde luego, son importantes. Irán apareciendo algunos a lo largo de este comentario, pero he aquí dos especialmente relevantes: el «érase una vez» del principio, que marca el tono general de la historia, y que estaría de sobra, no ya por innecesario sino por inconsecuente, y la escena clave del encuentro de Ana con el monstruo, momento en que la contradicción se presenta de forma más aguda. No es casual que la secuencia haya resultado molesta y, en consecuencia, haya sido especialmente cuestionada por quienes —aun ensalzando globalmente la película— suscriben esa intención. J. Pérez Perucha, por ejemplo, afirmaba que «la secuencia es perfectamente prescindible»⁵; para Javier Maqua esos planos son «por decirlo así, falsos»,⁶ unos planos «dudosos respecto a la coherencia integral del film»⁷; y Fernando Savater, con estremecedora frivolidad, calificaba la escena como «de mal gusto»⁸. Ahora bien, toda la trama de *El espíritu de la colmena* está orientada hacia el encuentro de la niña con el monstruo de Frankenstein, y si esa escena está de sobra o es «prescindible», entonces la película es esencialmente incoherente, por más méritos secundarios que le puedan atribuir. Queda por ver si esa incoherencia está del lado de la película o de sus críticos.⁹

Tercero y último, en lo que podríamos llamar la «modalidad narrativa», escaso sentido tendría delegar la función narradora de un planteamiento histórico de carácter sociopolítico en una niña de seis años que, en momentos clave de la película, sustituye al narrador omnisciente y supuestamente objetivo. En efecto así ocurre, por ejemplo, en la escena clave ya aludida del encuentro con el monstruo, en la que vemos por los ojos de Ana, pero también, por ejemplo, en la muerte fingida de Isabel, donde el espectador no sabe si a Isabel le ha ocurrido o no realmente algo, es decir, no sabe ni más ni menos que Ana. O en la silueta congelada de Isabel sobre la hoguera, que responde (¿a qué, si no?) a un contenido de la conciencia de Ana. Son momentos decisivos en el distanciamiento de Ana de su hermana, como decisivo es para el distanciamiento respecto de su padre la impactante doble imagen del «jardín de las setas», que igualmente contemplamos desde la mirada de Ana. En efecto, al menos en estos casos —y se trata, insisto, de momentos fundamentales— la visión subjetiva de Ana desplaza a la visión objetiva del narrador.

En las antípodas de la interpretación historicista, yo me remitiría, más bien, a una interpretación mítico-poética: sugiero que el film puede evocar la

⁵ J. Pérez Perucha (ed.), *El espíritu de la colmena... 31 años después*, Valencia, 2005, p. 418.

⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁷ *Ibid.*, p. 408.

⁸ V. Erice y A. Fernández Santos, *El espíritu de la colmena*, Elías Querejeta, Madrid, 1976, prólogo.

⁹ Para mí, desde luego, no cabe la menor duda de que se trata de lo último. En particular los argumentos de Maqua y Pérez Perucha, que dicen hablar «desde el materialismo fenomenológico», son de una simpleza desconcertante: en definitiva a Frankenstein no se le puede filmar porque no es real, porque es una ficción, porque no existe. Véase, J. Pérez Perucha, *op. cit.*, pp. 403-447.

experiencia visionaria, experiencia propiciada por una facultad de conocimiento superior a la razón, la imaginación creadora —que de ningún modo debe ser confundida con la mera capacidad de fantaseo—, que hace posible el acceso a un nivel de realidad ontológicamente superior: el mundo imaginal, conocido por las antiguas tradiciones sapienciales. Es el mundo del alma, donde se hacen realidad las revelaciones proféticas y las experiencias visionarias, mundo del que Occidente perdió conciencia siglos atrás para hundirse en la funesta dicotomía cartesiana entre espíritu y cuerpo, idealismo y materialismo, mito e historia. Naturalmente, no pretendo que la película sea la mera ilustración alegórica de este esquema o que el director haya tenido en mente esa precisa formulación conceptual a la hora de hacer su película. Digo, simplemente, que un acercamiento del discurso fílmico a ese planteamiento puede resultar más fructífero que otros a la hora de abordar el film.

La película se plantea así como ejemplificación de la recepción del relato mítico sobre un determinado fondo histórico. Forma parte de la esencia del mito la posibilidad, o más bien la necesidad de una re-actualización individual, y por tanto múltiplemente diversa —reactualización que la protagonista realiza en la película—, mientras que el relato histórico excluye la diversidad en nombre de una verdad única que a todos impone por igual su objetividad. Para que esa reelaboración permanente del relato mítico sea posible es preciso un marco suficientemente abierto que lo permita, sin una innecesaria acumulación de elementos obstaculizantes. El mito requiere de amplios espacios «vacíos», en los que el receptor se pueda mover con libertad.

Consecuente con ese planteamiento mítico-poético, el tono de la película viene dado por una marcada tendencia a la reducción de todo lo que no resulta necesario, de modo que la *información* proporcionada al espectador es mínima: la estrictamente necesaria. No sabemos en cuánto tiempo se desarrolla el conjunto de la acción; podemos suponer que en unos pocos días sucesivos,¹⁰ pero también podría ser un período más amplio; tampoco conoceremos casi nunca el tiempo transcurrido entre una escena y la siguiente.¹¹ Con frecuencia, pueden haber pasado horas, pero también días o semanas. No sabemos, por ejemplo, cuánto dura la ausencia del padre; podemos suponerla de dos o tres días (más de uno, puesto que parece llevarse una maleta), aunque nada impide imaginarla más larga.¹² Tampoco sabemos cuánto tiempo

¹⁰ Nueve jornadas ha supuesto Jaime Pena (*El espíritu de la colmena: Víctor Erice*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 52), de forma, a mi entender, arbitraria.

¹¹ Solo entre las primeras secuencias, las que tienen como fondo la proyección del film de Whale, existe una hilación temporal que las relaciona. Aunque, curiosamente, un «accidente» imprevisto viene a desarticular esa lógica cronológica aparentemente clara: la escena de *El monstruo de Frankenstein* que Fernando escucha cuando, al volver del colmenar, se detiene a la puerta del «cine» es posterior, en el desarrollo de la película de Whale, a la que escuchará más tarde desde el balcón de su casa. Eso, al parecer, se debería, según declaraciones de Erice, a un fallo en el montaje. El fallo, como tal, no tiene mayor relevancia, pero es como si alguna fuerza incontrolada se hubiese rebelado contra la lógica cronológica que parece querer presidir esas secuencias iniciales. Y eso por no hablar de que mientras el reloj de la estación señala las 6:20 h (relativamente lógico, puesto que la proyección debía empezar a las 5:00 h), el reloj de Fernando parece marcar las 13:00 h.

¹² Junto con la maleta, hay en el coche de caballos un misterioso y voluminoso saco cuyo contenido ignoramos. Parece lógico —aunque estrictamente no es obligado— que la maleta sea de Fernando, pero ¿y el saco? ¿Es de Fernando? Resulta, como mínimo, extraño. ¿Es del

transcurre entre la primera y la segunda visita de Ana al establo. En particular, la relación visual entre esas dos primeras visitas es especialmente reveladora en su voluntad de borrado del tiempo: cuando las dos niñas abandonan el lugar tras su primera visita saliendo de cuadro por la izquierda, la cámara sigue sin embargo ahí, fija, inmóvil, enfocando al establo, e, instantes después, veremos a Ana entrando de nuevo en el cuadro exactamente por el mismo lugar por el que ha salido. Solo tres detalles impiden pensar que seguimos en el mismo plano y que Ana sencillamente ha reconsiderado su decisión de marcharse y se ha dado media vuelta pasados unos segundos: un tenue cambio de luz, una muy ligera diferencia en la disposición de las nubes, y el color de sus medias, que antes eran blancas, y son ahora rojas, detalles — en especial los dos primeros — no fácilmente perceptibles en una primera visión.

Naturalmente, esta exclusión de puntos de referencia temporales no puede ser sino deliberada. Tan solo encontramos una fugitiva alusión a la guerra civil en la carta de Teresa («...desde que nos separamos en medio de la guerra...»), que se limita a confirmar lo que ya sabíamos: que estamos en algún momento de los años inmediatamente posteriores a la guerra civil.

Tampoco el espacio es demasiado preciso. El pueblo es, claramente, muy pequeño, pero no podemos hacernos la más mínima idea sobre la relación espacial entre los diversos escenarios de la acción: la casa familiar, la escuela, el cine, el cuartel de la Guardia Civil, la estación, el colmenar, el bosquecillo de las setas, el establo... No hay forma de relacionar ni siquiera de forma aproximada dos cualesquiera de estos espacios entre sí. La estación está, desde luego, fuera del pueblo, pero ignoramos dónde o a qué distancia. El establo debe estar próximo para que las niñas puedan visitarlo al salir de la escuela, pero desconocemos su grado de proximidad o su posición relativa. La casa en que viven los protagonistas parece estar lindando con el campo, como vemos en la escena del viaje de Fernando, pero, al mismo tiempo, también con el pueblo y lo bastante próxima al centro para que el padre de Ana pueda oír la banda sonora de la película que se está proyectando en el local, supuestamente céntrico, del Ayuntamiento... Todo son imprecisiones. Tampoco es posible hacerse una idea mínimamente clara del interior de la casa, salvo que hay una serie de habitaciones alineadas de uso impreciso. Sabemos que el despacho de Fernando y la habitación del piano están en el piso superior, y el dormitorio de las niñas en el inferior (pues las niñas, desde la cama, escuchan las pisadas de su padre en el techo), si bien parece plantearse una contradicción en la escena del médico, en la que da la impresión de que el dormitorio de las niñas y la habitación del piano deberían estar contiguas; no es posible saber si el dormitorio del matrimonio está arriba o abajo, no sabemos nada de la habitación en que toman el desayuno; ignoramos la relación espacial que existe entre esas y otras posibles habitaciones, en una casa, obviamente, espaciosa...

conductor del coche? Lo único claro es que parece haber sido puesto ahí para que nos preguntemos por él; en definitiva, para subrayar que no tiene demasiado sentido interesarse por este tipo de precisiones.

Esa niebla de indefinición que parece envolver el tiempo y el espacio se extiende igualmente a los personajes. La ocultación deliberada del pasado, la ausencia de referencias biográficas explícitas, es determinante en el tono poético del relato, pues es de su vacío de donde los personajes, en los que intuimos una realidad profunda, sacan su fuerza, su capacidad de imponerse al espectador mediante pequeñas y sutiles pinceladas que nos transmiten una vivencia honda de lo real. Son seres humanos de los que apenas sabremos nada concreto al terminar la película, pero que nos son cualquier cosa menos indiferentes o ajenos. Frente a ese minimalismo estéril, tan habitual hoy en día, que solo expresa la incapacidad de sus creadores para construir estructuras complejas y coherentes, aquí el vacío, la ausencia, el silencio, están cargados con una densidad generadora de sentido que ni necesita ni trata de justificarse cómodamente con la excusa de hacer un «film abierto». Si se nos exige de la inútil tarea de asumir las biografías no es por incapacidad del director para construirlas, sino para facilitarnos un mejor acceso a la vida interior. Esa indefinición no es pobreza. No sabemos lo que los personajes ocultan, pero nos impactan con su abrumadora carga de realidad. Erice conoce y respeta la realidad de lo inefable y respetuosamente la transmite en el misterio que impregna toda su película.

En este cine de naturaleza mítico-poética, en el que las imágenes muestran las emociones de los personajes pero ocultan o apenas esbozan los detalles narrativos, se deja un amplio espacio para contemplar, más que interpretar, el mundo interior de los protagonistas. De ahí la filmación privilegiada de los rostros, tan llenos de curiosidad, soledad, melancolía, alegría o tristeza, cargados de secretos, de historias que no se explican... Y el director respeta en todo momento la interioridad de sus personajes, negándose a curiosear con indiscreción en sus vidas. Por eso sabemos de ellos muy poco, apenas nada, en particular de los dos protagonistas adultos, Fernando y Teresa. Nos debe bastar con la posibilidad de intuir los sentimientos dominantes que presiden y determinan sus vidas.

Fernando es un personaje particularmente oscuro, retraído en su mundo interior. ¿Podemos quizá imaginar en él un sentimiento de fracaso o de pérdida? Una actitud escéptica, agnóstica, más o menos teñida de nihilismo, acaso podría convenirle. Lee una revista titulada «Mundo», lo que parece sugerirnos que no ha perdido el interés por lo que pasa a su alrededor, aunque quizá ese título subraye la paradoja de pretender enterarse por la información periodística de aquello a que vitalmente ha renunciado, por voluntad propia o no. No parece que tenga mucho sentido especular sobre su posible relación con la situación política, cuando el guión parece esforzarse en dejarla en la sombra. En efecto solo encontraremos, en todo caso, signos negativos. El estatus social que refleja su casa, su modo de vestir, su forma de vida (no parece tener una ocupación profesional clara, tienen una criada, Milagros, y hay también un hombre trabajando en el jardín) parecería apartarlo del bando republicano, pero su aislamiento del entorno es, sin duda, aislamiento también del bando de los que ganaron la guerra. Ningún signo, ni religioso ni patriótico, observamos en la casa fuera de las imágenes religiosas —poco significati-

vas— de la habitación de las niñas, pero tampoco nada en sentido contrario. ¿Es la fotografía que lo muestra al lado de Unamuno una seña de identificación con la postura del escritor y filósofo vasco, que inicialmente apoyó a los sublevados, para distanciarse luego de ellos?¹³ Podría ser, pero nada lo confirma. La relación con la Guardia Civil tampoco es clarificadora; el guardia parece tratarlo de forma distante pero con respeto y sin agresividad, incluso sin autoritarismo (lo que probablemente no haya complacido demasiado a la mentalidad progresista, que hubiera preferido otra forma de mostrar esa institución tan especialmente característica del régimen. Dicho sea de paso, tampoco en la escuela —aparte del inevitable retrato de Franco y el crucifijo, no demasiado patentes— encontramos el menor signo de adoctrinamiento del nacionalcatolicismo).

En suma, si algo está claro es la voluntad de los guionistas de dejarlo todo envuelto en una especie de nebulosa indefinición. Al desconocer la ocupación profesional de Fernando, si es que tiene alguna, es imposible conocer el destino y el objetivo de su viaje, y no parece que dispongamos de datos suficientes para hacer cábalas fundadas al respecto. Sí sabemos que se trata, obviamente, de un intelectual, y que la apicultura de ningún modo podría ser su profesión o medio de vida, sino una actividad marginal, suscitada solo por un interés personal. Incluso se puede afirmar que, más que una afición, las colmenas son para él un objeto de estudio: durante las noches en vela escribirá las reflexiones que, más allá de cualquier preocupación «técnica», le sugiere ese extraño aglomerado de seres vivos que tan afanosamente colaboran en un objetivo común. La comparación de la colmena con la sociedad humana es un tema conocido desde antiguo y que ha sido objeto de comentarios de muy distinto signo. Mientras unos encontrarían unos valores esencialmente positivos en esa voluntad común de colaboración para la consecución de un objetivo que supuestamente beneficia a todos los integrantes del conjunto, para otros sería, al contrario, un modelo de renuncia a la individualidad y de la esclavitud a que se someten los miembros del colectivo, entregados a una actividad frenética y enajenante. El punto de vista de Fernando, aun con la relativa distancia que le genera el asombro, está sin duda más próximo a lo segundo que a lo primero, como se refleja en el comentario que escribe en su diario:

Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal, el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj; alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales, el zanzanearo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada, los puentes y escaleras animados que forman las cereras, las espirales invasoras de la reina, la actividad diversa e incesante de la multitud, el esfuerzo despiadado e inútil, las idas y venidas con un ardor febril, el sueño ignorado fuera de las cunas, que ya acecha el trabajo de mañana, el reposo mismo de la muerte alejado de una residencia que no admite enfermos ni tumbas; alguien

¹³ Se ha dicho que el tercer personaje que aparece en esa fotografía es Ortega. Es posible, hay un evidente parecido, aunque personalmente no estoy seguro de que así sea. En todo caso, si lo fuere, la ambigüedad de los personajes de la fotografía con respecto a la guerra civil sería muy acorde con esa ausencia de perfiles definidos que preside toda la película.

que miraba esas cosas, una vez pasado el asombro, no tardó en apartar la vista en la que se leía no sé qué triste espanto.¹⁴

No hay duda de que el individualismo misántropo de Fernando —que no es circunstancial o determinado por sus vivencias en un tiempo más o menos reciente, sino más bien consustancial, como queda reflejado en la dedicatoria de la juvenil fotografía que, años atrás, le dedicara Teresa: «A mi querido misántropo»— le suscita un similar «triste espanto» ante la sociedad humana. Fernando, en su soledad, probablemente se sabe también preso en la colmena que le espanta. De ahí su desesperanza y su sombría tristeza. Mientras que Ana, al observar la colmena, soplará significativamente sobre ella como queriendo infundirle un espíritu que tal vez, a su manera, sospecha acertadamente que le falta, Fernando se dedicará a poner por escrito lo que en ella ve, escritura que siente inútil o insuficiente y que tachará con rabia, pese a tratarse de unas líneas literariamente inspiradas.

La inmediata sucesión, en el primer tramo de la película, de las imágenes del monstruo de Frankenstein y de Fernando con su careta y su mono en el colmenar, ha sugerido a algunos una identificación entre los dos personajes. Hay asociación, sin duda, pero de ningún modo identificación; se trata de una puesta en paralelo que nos revela más bien una simetría opuesta entre los dos, como sendos iconos de los dos mundos que están en la conciencia de Ana: uno es el mundo encantado de la imaginación que ella lleva en su interior; el otro es el mundo desencantado de la exterioridad, el mundo de la colmena.

El personaje de Teresa es introducido paralelamente al de Fernando, y la alusión al paralelismo (tan presente en la película y particularmente tipificado por las vías del tren) no solo refleja la relativa sincronicidad en su presentación, con las palabras de la carta de Teresa superponiéndose a la imagen de Fernando en el colmenar, sino también el hecho de que las vidas de ambos parecen seguir el mismo camino pero sin ningún contacto apreciable, ni físico ni de otro tipo. De hecho esas palabras de Teresa no van dirigidas a Fernando, como inicialmente cabría suponer, y la inesperada discordancia, que pronto comprendemos, entre las palabras de Teresa y la imagen de Fernando subraya de algún modo la distancia. Teresa escribe cartas a un destinatario desconocido,¹⁵ de cuya relación con ella nada sabemos y al que supone en Francia, aunque ni siquiera tiene la seguridad de que esté vivo. En esa escena, una de las más bellas de la película, en la que los espíritus de Vermeer y de Dreyer parecen estar conjuntamente presentes, la carta que escribe

¹⁴ La reflexión está tomada literalmente de *La vida de las abejas*, de Maurice Maeterlinck.

¹⁵ El nombre del destinatario, Job Sarsanedas, que podremos leer más tarde en el sobre que se quema en el fuego, no es significativo. Víctor Erice pidió a Teresa Gimpera que escribiera en el sobre el nombre que quisiera, y ella puso el de uno de sus hijos. (Aunque sea un detalle irrelevante es equivocado el nombre de «Jordi Sarranedes» que propone Jorge Latorre en su libro *Tres décadas de El espíritu de la colmena*, Madrid, 2006. Por otra parte es chocante la pretensión de Javier Maqua, en el libro arriba citado de J. Pérez Perucha, de haber llevado a cabo poco menos que una investigación para averiguar ese nombre, cuando basta con parar la proyección y leer).

Teresa resume, con precisión y belleza exquisitas, toda la vivencia y la realidad existencial del personaje. Este es el texto literal de esa carta de la que se puede decir que no sobra ni falta una sola palabra:

Aunque me doy cuenta de que ya nada puede hacer volver aquellas horas que pasamos juntos, pido a Dios que me conceda la alegría de volver a encontrarte. Se lo he pedido siempre, desde que nos separamos en medio de la guerra, y se lo sigo pidiendo ahora, en este rincón donde Fernando, las niñas y yo tratamos de sobrevivir. Salvo las paredes, apenas queda nada de la casa que tú conociste. A menudo me pregunto adónde habrá ido a parar todo lo que en ella guardábamos. No lo digo por nostalgia. Resulta difícil volver a tener nostalgia después de lo que nos ha tocado vivir estos últimos años. A veces, cuando miro a mi alrededor y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y, al mismo tiempo, tanta tristeza, algo me dice que quizá con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida... Ni siquiera sé si esta carta llegará a tus manos. Las noticias que recibimos de fuera son tan pocas y tan confusas... Por favor, escribe pronto. Que sepa que aún vives. Recibe todo el cariño de... Teresa.

Ya me he referido a las especulaciones sobre la relación de Teresa con el destinatario de su carta. El hecho de que vaya dirigida a la Cruz Roja Internacional de Niza, ha propiciado la idea de que se trata de un exiliado republicano, amante de Teresa. Nada hay en la carta, cuidadosamente redactada para mantener la indefinición, que apoye el supuesto de una relación de esa índole. Podría, tal vez, ser un amante (aunque el tono no es exactamente apasionado), pero de ningún modo es obligado que así sea. La relación con el destinatario de su carta parece ser el único vínculo que Teresa conserva con el mundo exterior, pero un vínculo, sin duda, especialmente intenso y determinante, en cualquier caso. En relación con este asunto, parece inevitable preguntarse cuál es el motivo que impulsa a Teresa a quemar la segunda carta (o acaso la tercera, pues, entre las dos, la veremos de nuevo en bicicleta por la carretera que lleva a la estación). La escena es algo desconcertante: se desconoce el paradero de Ana, a la que todos buscan, y acabamos de ver a la propia Teresa llamándola a gritos, nerviosa, desde la azotea de la casa; aquí, mientras se la sigue buscando ya entrada la noche —es decir muy poco rato después—, Teresa, sin embargo, con otra ropa, parece sorprendentemente tranquila y, cuando se supone que toda su mente debía estar agitada y ocupada por el paradero de su hija, ella, con especial parsimonia y sin signo ninguno de inquietud, echa al fuego una carta que, lógicamente, debía estar destinada, como la anterior, al correo. ¿Se quiere reflejar el hecho de que todo, incluso ese misterioso interlocutor que tanto le importa, pierde su interés ante la incertidumbre sobre lo que haya podido ocurrirle a su hija? Me parece una explicación demasiado banal. ¿O es algo así como un sacrificio ofrecido para su localización? ¿Es Teresa una persona religiosa? Es verdad que sus hijas rezan sus oraciones nocturnas, pero eso puede ser un aceptado ritual dictado por la costumbre y la realidad social de la época, más que un indicio de las creencias de la madre, que de ningún modo podemos conocer. ¿O es un error esforzarse por situar temporalmente esa quema de la carta entre una serie de hechos cuya escasa articulación temporal solo muy relativamente permite

hablar de una secuencia narrativa? La pretensión de relacionar la quema de la carta con un supuesto cambio de actitud de Teresa con respecto a sus hijas y a Fernando tampoco me parece muy fundamentado.

En ese interés de los creadores por subrayar la imprecisión de los hechos, paradójicamente contrarrestado por la obsesión de algunos comentaristas por «precisarlos» a su manera, la escena de Teresa en la estación ha dado lugar también a todo tipo de comentarios sobre la mirada, supuestamente de «deseo», que intercambia con el militar que la mira desde el tren. Pretensión enteramente gratuita, y yo diría que disparatada. Si el director hubiera pedido a los actores mostrar una mirada inexpresiva, estos no habrían podido hacerlo mejor de lo que lo hacen. Veo más bien en ese cruce de miradas la intención de crear un vacío más de significado. En todo caso, puestos a buscarle algún sentido, sería más lógico que Teresa, cuya vida emocional parece entera y decisivamente condicionada por el destinatario de la carta, identificase a este con el militar, imaginándolo tal vez en su lugar o deseando que estuviese en su lugar. Únicamente en ese sentido podría hablarse de «deseo».

La relación entre Fernando y Teresa se caracteriza esencialmente por la distancia. Solo en dos escenas, aparecen juntos en el mismo plano: cuando él se marcha de viaje y ella le echa el sombrero desde el balcón y cuando ella lo encuentra dormido en su despacho en el tramo final de la película; en otras dos ocasiones ambos estarán presentes en la misma escena pero no en el mismo plano: en el desayuno con las niñas y en el dormitorio cuando Teresa finge dormir (aquí ni siquiera vemos a Fernando, sino tan solo su sombra). Esa relación de distancia, no parece contaminada sin embargo por el resentimiento, el odio, ni ningún otro sentimiento negativo; así queda reflejado en la escena del sombrero: Teresa podía haber pasado de llamar la atención de su marido sobre su olvido, y las tres palabras que pronuncian —Fernando... Hasta luego...—, las únicas que van a intercambiar en toda la película, parecen dichas en tono amable. Ahora bien, es cierto que el vacío de la relación entre Teresa y Fernando parece sin embargo más significativo que otros —sobre todo por la escena mencionada de la cama—, es decir, parece haber ahí no tanto una relación no expresada, cuanto la expresión de una ausencia efectiva de relación. ¿Es por eso que, en su insistente empeño de que el espectador no se forme ideas demasiado precisas de nada, se ha incluido esa escena, quizá de algún modo «compensatoria», en que Teresa, en actitud cariñosa, le quita cuidadosamente las gafas a Fernando, dormido sobre la mesa, cierra su diario, le coloca por encima la chaqueta e incluso pone las manos sobre sus hombros (el único contacto físico que se establece entre los dos a lo largo de la película)? ¿O podemos imaginar, quizá, que de repente ha habido un cambio en la actitud de Teresa —motivado quizá por la desaparición de Ana, como antes mencionaba— o en la relación entre ambos? Nada hay que justifique tal cosa.

Ni Fernando ni Teresa parecen tener relación con los vecinos del pueblo: a nadie saludan en el par de ocasiones en que los vemos cruzarse con alguno. Evidentemente, la casa es un mundo aparte dentro del pueblo; no en

vano se encuentra en su límite, dentro o fuera, en función simplemente del lado por el que se mire.

Ana, la protagonista infantil, asiste a la proyección de *Dr. Frankenstein*, el film de Whale, donde comprenderá, sin necesidad de formularlo en palabras, que hay otra realidad distinta de la monótona cotidianidad de los adultos. En la encrucijada, a punto de ser integrada en la colmena, la llegada providencial de la película le descubre lo que lleva dentro de sí. Como en toda revelación, es su propia alma la que se revela a sí misma, su mundo interior, el mundo mágico que está a punto de reconocer como tal, de nombrarlo —con riesgo, por tanto, de perderlo—, y al que se resiste a renunciar. Ese mundo deberá ser protegido de la devastadora acción de los adultos; ellos son el peligro, no el monstruo de Frankenstein, que no es para ella objeto de terror, sino puerta de entrada a un universo diferente.

No hay signos de maldad en el monstruo, en la película de Whale; la ingenuidad que muestra al aceptar la propuesta de jugar a convertir las flores en barcos y la alegría ante alguien que le acepta como es, no parece de ningún modo fingida. Y si toma en sus brazos a la niña y la arroja al agua¹⁶, no es en absoluto con intención de matarla, sino de prolongar el juego al no ver, probablemente, una diferencia esencial entre la niña y las flores. El monstruo de Frankenstein se limita, en la película de Whale, a defenderse de la brutal agresividad de los humanos. Ana lo entiende de ese modo, y, al igual que la niña de la película, tampoco ve al monstruo como «malo»; por eso no comprende «por qué mata a la niña ni por qué luego le matan a él». Por eso, Ana no rehuirá el encuentro con él; al contrario, lo buscará con ahínco. En realidad, el monstruo no es distinto del ángel del cuadro que cuelga en la pared por encima de su cama. Pero la cotidianidad de la presencia del ángel, con el que Ana estaba familiarizada probablemente desde la cuna, le había expropiado todo valor significativo: a fuerza de verlo, era incapaz de contemplarlo. Era preciso que lo mismo se presentara en una forma diferente, y así sucede en el cine, donde el ángel adopta la forma del monstruo de Frankenstein.

Conmocionada por esa revelación, en una situación nueva en su vida, Ana busca, de forma natural, la ayuda de la persona más próxima: su hermana mayor. Isabel le descubrirá la existencia del establo, un espacio exterior, fuera de la cotidianidad de la casa familiar y la escuela. La casa es un espacio de aislamiento —como Teresa reconocerá en su carta: «Las noticias que recibimos de afuera son tan pocas y tan confusas...»—; el establo, por el contrario, es para Ana una puerta abierta al universo, a esa realidad superior que se le ha revelado. Es el lugar en el que puede surgir el milagro, y el milagro, en efecto, surgirá. En ese espacio sagrado va a aparecer una presencia exterior, un mensajero de otro mundo. Pero a partir de ahí la relación con Isabel será la historia de un rápido distanciamiento. Aunque Ana había aceptado asumir un papel subordinado en la primera visita al establo, de inmediato decide prescindir de su hermana para una segunda visita. Sus motivos para la des-

¹⁶ Escena inicialmente suprimida por la censura estadounidense de la época —y que, consecuentemente, no se ve en la película de Erice—, pero que se ha podido rescatar más recientemente.

confianza crecen y pronto se da cuenta de que no puede contar con ella. Ana establecerá entonces su propio ritual, su propia vía de comunicación con los espíritus.

Antes de consumarse la ruptura con su hermana, Ana experimenta la doble decepción de sus padres. La relación con su padre está marcada más por la autoridad que por el cariño, pero eso no impide que Ana pueda tener alguna esperanza de contar con su ayuda. La esperanza, sin embargo, se vendrá abajo en la salida a buscar setas. Por algún motivo, las setas están dotadas de un aura mágica a la que los niños son especialmente sensibles. Para Ana cualquier seta participa sin duda de esa condición. Para la visión pragmática y positivista de su padre, las setas, sin embargo se dividen en comestibles y venenosas, buenas y malas. A Ana debe de impactarle la incomprensible violencia con que su padre aplasta con el pie una seta supuestamente «mala», seta que ella, por el contrario, encontrará y tocará delicadamente en la noche de su experiencia decisiva como reparando la acción de su padre. Percibirá especialmente la distancia que le separa de él cuando les hable del «jardín de las setas»: una montaña, en la lejanía, envuelta en la niebla, de un exuberante verdor frente al seco paisaje mesetario del entorno. Está claro que vemos la montaña a través de los ojos de Ana: un lugar mítico, paraíso originario, verdadero centro de la geografía de su alma.¹⁷ Con la arrogancia y el desdén que caracteriza la miope racionalidad de los adultos —y también con una evidente falta de delicadeza—, responsabiliza sus hijas, que son «tan flojas», de no poder ir hasta allá. Ignora, por supuesto, que es él el que jamás podrá llegar allí, mientras que Ana habita permanentemente próxima a ese lugar. A partir de ahí, Ana comprende que no puede contar con su padre.

La decepción provocada por la madre, si bien es cierto que modulada por la expresión de su cariño, no es probablemente menor. En efecto, la indagación ante Teresa no consigue mejores resultados. «Un espíritu es un espíritu» es todo lo que la madre es capaz de ofrecer a la demanda de su hija, tautológica e inútil afirmación, seguida de un corolario moralizante —«son buenos con las niñas buenas y malos con las malas»— que probablemente no podrá ser percibido por Ana en toda su simpleza, pero que sentirá, en todo caso, como igualmente insuficiente.¹⁸

¹⁷ Es llamativo que esa sorprendente imagen (que a primera vista parece sacada de una selva amazónica más que de la meseta castellana) apenas hayan merecido la atención de los críticos que, en todo caso, solo de pasada se refieren a ella. La importancia que Erice le concede es, sin embargo evidente: vemos primero un plano de la montaña que, en sí mismo, sería «suficiente» desde el punto de vista narrativo, pero segundos después, volvemos a ver la misma imagen —bastante más prolongada ahora— acompañada de una música que le confiere un aire de ensoñación mágica.

¹⁸ Cabe preguntarse si el hecho de que veamos esa conversación entre Ana y Teresa reflejada en un espejo tiene algún sentido especial o está simplemente motivado por cuestiones técnicas de iluminación. Que se trata de un espejo queda claro porque Teresa, que no es zurda, pues escribía con la mano derecha, peina a Ana con la izquierda, y, además, por un instante, en el momento del abrazo, es perceptible el doble reflejo del codo en el borde del espejo. También la escena inmediatamente anterior —las dos hermanas jugando a afeitarse— la vemos reflejada en el espejo, pues tampoco Ana es zurda, como aparece en la imagen.

La ruptura con su hermana se consuma cuando Isabel finge su muerte. Lo que Ana no podrá perdonarle no es que la haya asustado haciéndose la muerta, sino que haya bromeado con lo que para ella es supremamente importante. A partir de ese momento, dejará de hacerle preguntas sobre los espíritus y ni siquiera responderá a las de ella, consciente, a su manera, de que el mundo de Isabel es otro.

Es significativo que Ana e Isabel tengan, respectivamente, 6 y 8 años, según se indica en el guión, aunque el dato no se explicita en la película; están, pues, una a cada lado de la barrera de los 7 años en los que popularmente se pensaba en la época —no sé si con pleno fundamento o no, ni si se sigue pensando ahora— que se situaba lo que se llamaba el «uso de razón». Isabel habría cruzado ya ese umbral situándose, en cierto sentido, del lado de los adultos o, quizá mejor, del lado, presuntamente, de la razón. Isabel —el personaje más definido, con diferencia, de toda la película— es, en sus actitudes, sorprendentemente adulta, perversamente adulta, aunque sus formas exteriores sigan siendo, claro está, infantiles; es capaz de engañar, de manipular, de aprovecharse de su situación de superioridad con respecto a su hermana. Isabel, sencillamente, ha caído definitivamente del lado de los adultos y ha perdido la inocencia que Ana conserva. Mientras la fuerza que impulsa a Ana es la imaginación, Isabel está ya dominada por la razón. El personaje de Isabel es especialmente «patético» —como lo calificaba el propio Erice—, pues, sin capacidad crítica para cuestionarse su situación, deslumbrada sin posibilidad de defensa por la luz cegadora de una razón incipiente, carece, obviamente, de la madurez de los adultos para replegarse sobre sí. Isabel es el único personaje que está realmente volcado hacia el exterior; ha perdido ya todo contacto con su interioridad y no ha encontrado, todavía, la vía para recuperarla; está entrando en ese período esencial de olvido que caracteriza a la adolescencia.

Ana se hace consciente de la distancia que la separa de su hermana, renuncia a participar en sus juegos —la vemos significativamente al margen, en actitud observadora, mientras las otras niñas juegan alrededor de la hoguera— y hasta la «quema» simbólicamente en el fuego —como sugiere Jaime Pena en su libro¹⁹— deteniendo su salto por encima de las llamas.

Sin la ayuda de su padre, absorbo en una racionalidad tan crítica como miope, ni de la madre, sumida en el mundo de sus recuerdos, ni de la hermana, habitante ya de un mundo desencantado, Ana comprende que está sola. Ninguno de ellos le puede ayudar a retener ese mundo que, precisamente por haberlo descubierto, corre ahora el riesgo de perder.

No obstante, todavía encuentra signos capaces de hablar a su mundo interior. El tren, por ejemplo, ese invento tecnológico extrañamente cargado de intenso poder simbólico y que, como si fuera un monstruo mitológico, deja a Ana tan hechizada que solo el grito de Isabel la salva de ser arrollada por él. Ensimismada sobre las vías, Ana acaso intuye que el tren, mensajero procedente de mundos desconocidos, le va a traer algo que le está particularmente destinado. Y la intuición no le falla. En todo caso, Ana no se limita a esa intui-

¹⁹ Jaime Pena, *El espíritu de la colmena. Estudio crítico*, Paidós, Barcelona, 2004.

ción pasiva, sino que invoca activamente al «espíritu» en su primera escapada nocturna: veremos el rostro de Ana mirando hacia lo alto, fundiéndose con las vías del tren desde el que, en el plano siguiente, se va a lanzar el fugitivo. Su invocación, pues, ha tenido éxito, y el fugitivo va a remplazar a la ya inoperante figura del padre. Ana le dará la manzana, igual que la niña de la película le había dado la flor al monstruo de Frankenstein, pero sobre todo, desposeído el padre de su función, entregará los atributos de este al recién llegado, que, como Frankenstein, es también una figura antinómica del padre. Entre esos atributos está el reloj, o, lo que es igual, el tiempo, el tiempo de su padre, que es el tiempo plano y lineal de la colmena, que el fugitivo hará desaparecer por arte de magia entre sus manos para abrir el camino a una temporalidad distinta, la temporalidad sagrada del establo, a la que nadie más puede acceder.

Que Ana no fuera consciente de que el reloj estaba en la zamarra de su padre —así parece revelarlo una cierta expresión de sorpresa en su rostro— no solo no lo convierte en «casualidad», sino que, al contrario, revela más bien el orden oculto que subyace en todas las cosas, orden oculto que se pondrá de manifiesto varias veces a lo largo de la película. Por otra parte, Ana, a la que ya habíamos visto atándose cuidadosamente sus botas en su escapada nocturna —habilidad de la que sin duda se siente orgullosa— rendirá homenaje al aparecido atándole el zapato, del que aparecerá significativamente desposeído después de su muerte. El fugitivo parece haber llegado fundamentalmente con la misión de hacer ver a Ana que ha llegado el momento de la verdad y que nadie podrá recorrer su camino por ella. Para transmitir su mensaje debe desaparecer, y las fuerzas «del orden» —quizá por aquello de que también el diablo sirve a los designios de Dios— se encargan de poner las cosas en su sitio. Cuando el fugitivo muere, Ana comprende que está definitivamente sola, que ni de dentro ni de fuera del ámbito familiar puede esperar ninguna ayuda. Ella sola deberá enfrentarse a su experiencia decisiva. Y Ana decide escapar de la colmena en busca del espíritu.

En la noche, cuando la cegadora claridad diurna de la exterioridad ya no impida la visión en profundidad, se irá al bosque, lugar de encuentro por excelencia de lo numinoso. Allí, junto al agua, Ana accede a la experiencia visionaria que la traslada a la Tierra Prometida, donde se le revela la verdad del «espíritu». Que la mentalidad racionalista pueda sentirse incómoda ante esa escena, no es extraño. No se trata obviamente de un sueño, ni tiene sentido pensar en una alucinación, ni es tampoco algo que Ana se limite a «imaginar». No, el encuentro de Ana con el monstruo de Frankenstein —con expresión más triste que amedrentadora— es real, absolutamente real, aunque de una realidad diferente a la que solo un hábito largamente cultivado nos impide reconocer como tal. Ese encuentro es real precisamente porque sucede en el mundo del alma, en ese mundo imaginal —que no imaginario— en que se espiritualizan los cuerpos y se corporifican los espíritus, en ese mundo cuyo olvido generó el desencantamiento de nuestra autosatisfecha modernidad. Ana lleva a cabo la «revivificación» del mito, lo vive de forma personal e in-

transferible, en una experiencia supremamente real que el positivismo cerril de los adoradores de la Historia confunde con una fantasía infantil.

Y aquí Ana no muere, como la niña de la película de Whale. Las palabras del médico, que parecen dirigidas a llamar la atención más de los espectadores que de Teresa, lo subrayan: «¡Lo importante es que tu hija vive!» En realidad, a juzgar por lo que dice Teresa, más bien parece ser el mundo el que ha muerto para Ana: «No come, apenas duerme, no habla... parece como si *no existiéramos*...». Ana ha accedido al mundo del alma, y desde ahí el mundo de la experiencia común no puede ser sino una realidad de orden inferior, distante.

Desde luego, la muerte está presente a lo largo de toda la película; no creo que como tema fundamental, como algunos han sostenido, pero sí como ineludible realidad de fondo: en la calavera del cuadro de san Jerónimo, en la carta de Teresa, en la ficción de Isabel, en las preguntas de Ana, en la seta-que-mata de Fernando, en el poema de Rosalía de Castro, en el fugitivo abatido en el establo, en la niña y el monstruo de Frankenstein en la película de Whale... la muerte deja caer su sombra sobre toda la película, pues, en definitiva, la historia de Ana es la historia de la lucha contra la muerte de su mundo interior, la lucha por no convertirse en uno de los muertos vivientes que pueblan la colmena. Tras su decisiva experiencia nocturna, Ana está libre de la colmena, aunque tenga que seguir viviendo en ella; puede ya cerrar los ojos y entrar en contacto con el espíritu en su interior: «Soy Ana...» ¿Habría que atribuirle un sentido preciso a la cruz en el balcón, iluminada por la luz de la luna en la secuencia final? No parece posible que la presencia patente de la cruz haya podido pasar inadvertida al director, pero tampoco creo que haya sido especialmente buscada por él. En cualquier caso, más allá de su sentido específicamente cristiano —no creo que Erice compartiera ese particular planteamiento religioso cuando hizo la película— podríamos pensar en su condición de símbolo universal que refleja el encuentro de lo vertical con lo horizontal, de la trascendencia con la inmanencia.

El espíritu de la colmena sobrevuela la frontera entre el cine clásico y el moderno; se aleja de los procedimientos narrativos habituales, pero también se mantiene al margen de las escrituras de vanguardia. Erice opta con preferencia por el plano fijo, que combina con suaves movimientos de cámara, aunque lo más característico de la película son, sin duda, sus fundidos encadenados, abundantes y sostenidos, que parecen «coser» sus distintas secuencias, manteniendo una cohesión perfecta entre los mundos, por otra parte dispares y distantes, de los protagonistas. No es —como decía antes— un film «abierto» para que el espectador ponga «lo que falta», pues nada falta aquí y es esencial mantener ese vacío. Hay que resistirse a la tentación de rellenar sus silencios, lo que sería tanto como pintarrajear el fondo de una pintura sumi-e creyéndola inacabada. La tensión poética entre lo que se ve y lo que se oculta, entre lo que se sabe y lo que se desconoce es lo que otorga su fuerza y su profundidad a la película.

Aquí vendrían a cuento unas palabras de Tarkovski: «Un realizador nunca ha de intentar transferir su idea a la audiencia: esa es una tarea desafortunada y sin sentido. [...] No podemos reducir nuestro trabajo a explicar las circunstancias de la historia que contamos, como hacen muchos films contemporáneos. En cine, no hay que explicar nada, sino actuar directamente sobre las emociones del espectador, pues la emoción despertada en su interior pondrá en marcha su pensamiento».

De una limpieza y una sencillez exquisitas, la película huye de redundancias y excesos. Los diálogos están reducidos al mínimo, y casi se restringen a las niñas. La voz en off de los adultos nos remite directamente a su mundo interior. En esta película contada en voz baja, los ruidos adquieren especial importancia, hasta el punto de que *escuchar* la película es tan importante como *verla* (y aquí surge, inevitable, el recuerdo de Sokurov). El zumbido de las abejas, el ulular del viento, los pasos sobre los suelos de madera, el chirrido de las puertas, el silbato del tren, las campanadas a lo lejos, la sinfonía de la noche campestre... Sonidos que, al igual que la luz —esa luz de miel de la que tanto se ha hablado y a la que casi parece redundante referirse—, se revelan como vías de comunicación entre lo físico y lo espiritual, puertas abiertas al encuentro revelado por la cruz.

José Manuel Jiménez Alvira