

El cuerpo de la ausencia: el fantasma de la Guerra Civil en El espíritu de la colmena (1973)

GISELLA COSTAS LÓPEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

El espíritu de la colmena, rodada por Víctor Erice en 1973, ofrece un retrato de la España de posguerra a través de la mirada infantil de su protagonista, quien tras el visionado de *Frankenstein* (1931) inicia un camino de descubrimiento interior y exterior atravesado por la experiencia traumática de la Guerra Civil. De este modo, Erice conjuga ficción y realidad para abordar así esta herida histórica mediante una poética del silencio en la que no es necesario hablar para decir. A la luz de esto, el objetivo del ensayo será analizar en el filme la presencia espectral de la guerra.

Palabras clave: poética del silencio, trauma histórico, *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, guerra civil española.

Abstract

El espíritu de la colmena, shot by Víctor Erice in 1973, offers a portrait of Spain during postwar through the childlike gaze of its protagonist, who after watching *Frankenstein* (1931) begins a path of inner and outer discovery crossed by the traumatic experience of Civil War. In consequence, Erice combines fiction and reality so as to address this historical wound through the poetics of silence in which there is no need to speak in order to say. Thus, the aim of this essay will be to analyze the spectral presence of war in the film.

Keywords: poetics of silence, historical trauma, *El espíritu de la colmena*, Víctor Erice, Spanish Civil War.

Introducción

El espíritu de la colmena constituye el primer largometraje del director vizcaíno Víctor Erice¹, figura esencial del cine español al igual que su filme. Este fue rodado entre los meses de febrero y marzo de 1973, con el dictador Francisco Franco todavía en

¹ Víctor Erice Aras es un cineasta español, procedente de la provincia de Vizcaya, nacido en 1940. Su figura destaca dentro del panorama cinematográfico como uno de los directores de cine más consolidados y prestigiosos de la historia del cine español. A pesar de su escasa producción, con únicamente tres largometrajes en solitario: *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1983) y *El sol del membrillo* (1992), este se ha convertido en un referente del cine nacional por conjugar de una forma ejemplar ficción, historia y realidad.

el poder, y su estreno se produjo a finales de ese mismo año, concretamente, el 8 de octubre. Esto supone enmarcarlo, por lo tanto, en un contexto histórico que condiciona profundamente su creación, pues hablamos de un periodo de la historia española marcado por el inicio de un régimen dictatorial, establecido tras el final de la Guerra Civil en 1939, que se extiende en el tiempo a lo largo de más de cuarenta años, hecho que da lugar a una estricta censura, a todos los niveles, con la que se pretendía fijar una memoria histórica manipulada que, en última instancia, legitimase su poder. De esta manera, se impidió el verdadero enfrentamiento con el *trauma histórico* originado por la guerra, transformándose así en un fantasma que actúa como remembranza para los vivos de que todavía quedan cuentas pendientes con respecto al pasado. Es por este motivo que Víctor Erice junto con otros directores de la generación de los años 40² se valen de la naturaleza necrológica del medio cinematográfico para adentrarse en ella.

Esta generación entendía el cine de manera estrictamente ligada a los procesos de pérdida y restitución, así como de olvido y rememoración, tomando dicha pérdida como motor de creación para conformar un diálogo entre el cine y las condiciones históricas del momento. De esta manera, la obra resultante actúa como lectura espectral de la historia, entendiendo que toda mirada retrospectiva hacia una experiencia de trauma es de por sí fantasmática. En función de esto, *El espíritu de la colmena* para a ser concebido en este ensayo como el objeto de análisis de esa presencia espectral de la Guerra Civil en el ámbito cinematográfico. Este tipo de filmes conforman lo que Julio Pérez Perucha calificó como *cine herido*, caracterizado por reflejar el ambiente posbélico de manera metafórica a través de una “estética de la derrota” marcada por una atmósfera densa, espectral y de corrupción moral en la que aún es posible leer profundas heridas de guerra (Pena, 2004).

Análisis de la presencia espectral de una herida histórica

La realización de esta película estuvo marcada, desde el comienzo, por esa clave fantasmática, resultando del proceso de rodaje una amalgama entre la realidad documental y la memoria infantil tanto del autor como de diferentes figuras del personal (Latorre, 2006). Fue así como el guion se fue llenando de fantasmas y ecos de esas remembranzas que dieron paso a la aparición de elementos esenciales en el filme como, por ejemplo, el pozo o don José, reconstruyendo, de esta forma, un “pasado común” a modo de memoria colectiva. A la luz de esto, el largometraje podría ser leído como una obra reconstructiva, al haber partido esta del acto de rememoración ligando la creación directamente con el campo de los afectos, pasando a formar parte, por lo tanto, de lo que la catedrática Marianne Hirsch (1992) denominó *post-memoria*.

Por otra parte, como cabría esperar, lo documental tendrá un peso crucial, especialmente, en relación con la dimensión estética. Esta faceta documental se introduce en el espacio de la ficción con el objetivo de otorgar verosimilitud y vivacidad a esa memoria personal del pasado. La contribución del cineasta al estilo documental se

² La generación de directores españoles de los años 40 se enmarca en un periodo de posguerra marcado por el exilio y la censura, una censura que, aun así, no consiguió desviar la atención de los cineastas de la cruda realidad de la sociedad contemporánea. Durante esta época, el cine fue considerado por el poder franquista como un instrumento más a servicio de su proyecto ideológico nacionalista y es a causa de esto que impulsaron técnicas de control como el proteccionismo o la censura, controlando, de esta manera, elementos tan centrales como el guion o el doblaje de las películas. A pesar de ello, esta era se ha consolidado como la más extravagante de la historia del cine español, resaltando, especialmente, por su acercamiento al terreno de lo histórico, lo folclórico o la comedia. Entre los directores más importantes e influyentes de este periodo podemos destacar a Benito Perojo y a Florián Rey, así como, ya posteriormente, al propio Víctor Erice.

define por llevar a cabo una labor de registro y selección de la realidad en su propio transcurso y no en una visión recreada de ella, es decir, se trata de una tarea de grabación más que de montaje. En consecuencia, esta concepción estética dispone la cámara prácticamente inmóvil, con una conciencia espectral —en términos de Roland Barthes— que es propia del enfoque fotográfico. A través de esta perspectiva, lo que resulta es la difuminación y confusión de la frontera entre la historia real y la evocada, esto es, entre el presente filmado, que es el vivido por Ana la protagonista, y el pasado recordado por el director (Latorre, 2007). Según explica Erice, la propia actriz Ana Torrent no establecía dicha distinción, de tal manera que esta no actuaba, sino que vivía la experiencia de forma auténtica y verdadera mientras que la cámara documentaba esos momentos. Lo que podemos encontrar en esta película es, por consiguiente, el registro de la experiencia de ese contexto bélico y posbélico, así como de sus síntomas a través de Ana como metáfora del trauma de todo un país. El espectador actúa, por lo tanto, como testigo del contexto por medio de la vida de la protagonista, siguiendo la representación del modelo vivencial que lo transporta directamente hacia ese pasado.

Los acontecimientos históricos no ocuparán entonces un plano central, sino que más bien se presentarán como marco espaciotemporal opresivo en el que se encuadran los personajes, por una parte, y como una presencia espectral que late en cada imagen para dar prueba de esos sucesos, por otra. Tal y como apunta María do Cebreiro Rábade (2011: 22): “O espectro dá testemuño dunha anterioridade perdida, pero a forza da súa aparición, na medida en que supón unha ruptura na orde dos acontecementos, funciona tamén como apertura ao non acontecido”. En este sentido, el fantasma ejerce como símbolo del acontecimiento traumático, partiendo de una experiencia individual, pero actuando, a su vez, con una función comunitaria al abrir nuevos caminos sobre la desaparición. Esta *poética del silencio* se enfrenta a la sinrazón y al dolor de la guerra, predominando en el filme para proclamar su carácter abierto y autorreflexivo. De esta forma, no se necesita hablar para decir, basta con la expresividad de las imágenes para, en palabras de Panofsky (1987), transparentar sin exhibir.

Erice deja a un lado la dimensión histórica, es decir, los referentes realistas, y aporta esos datos contextuales principalmente mediante la voz en *off* de los personajes que encarnan los padres de Ana mientras estos escriben. En lo que respecta a Fernando, el progenitor de profesión apicultor, este escribe durante la noche en su despacho sobre el estudio de las abejas hablando de su trabajo incesante, despiadado e inútil, así como de las dinámicas del poder. De esta manera, describe la situación social española mediante la metáfora de la colmena con crudas referencias a ese poder: “el sueño ignorado fuera de las cunas que ya acecha al trabajo de mañana, el reposo mismo de la muerte alejado de una residencia que no admite ni enfermos ni tumbas”. Tanto el título de la película como todo lo escrito por Fernando en ese diario son citas tomadas del libro de Maeterlink, *La vida de las abejas*, “un estudio de carácter existencial que hace de la apicultura su trabajo de campo para elucubrar sobre las modernas sociedades humanas” (Latorre 2007: 106). En el caso de Teresa, la madre, esta le escribe a un exiliado con el que tiene una relación completamente desconocida por el espectador en la que relata la situación en la que viven, describiéndola como un ambiente de confusión, debido a la falta de información, y de ausencia y pérdida, lo que les impide “sentir de verdad la vida”. Este particular empleo de las voces en *off* en ambos casos actúa como un recurso equivalente al que en literatura correspondería con el narrador, hecho que, en consecuencia, aproxima el largometraje al modelo ficcional.



Figuras 1 y 2. Escenas de Fernando escribiendo en su diario (*izq.*) y Teresa redactando una carta (*dcha.*).
Fuente: ruasmagazine.es (2015)

Desde el relato particular, bien sea la historia de Ana o la de la familia en su conjunto, se abren caminos no solo hacia una representación simbólica de la cuestión de la sociedad de posguerra española, sino también hacia enigmas existenciales mayores. Los temas en la filmografía de Erice aparecen con un carácter metonímico, esto es, lo universal emerge desde lo singular, por lo que sus historias operan como lo que —en términos de Bakhtin (1991)— se denominó *ideologemas*, es decir, modelos ejemplares para interpretar el mundo representado. Esto implica que no crea el filme ni introduce el mito de Frankenstein como simple alegoría contra el franquismo, sino que se trata de una metáfora de la que se sirve para presentar las grandes cuestiones humanas universales (Latorre, 2007). Es así como el cineasta tiende un puente entre historia y mito con la finalidad de construir un discurso capaz de dar sentido, en otras palabras, de “instituir en algún lugar —del tiempo, del espacio— el origen de la palabra fundada” (González 1989:93).

La noción de *mito* se toma aquí —a partir del *mythos* en relación con la noción de *fabula* en la *Poética* de Aristóteles— no como falsificación sino, en un sentido genuino, como relato que excede el *logos*, es decir, que trasciende el modo racional de explicación. Este presenta unos valores que semejan ser naturales por haber sido consagrados gracias a la tradición, de lo que se sigue que no necesitan de una justificación. En su origen, por lo menos, estos representaban el camino epistemológico hacia la comprensión de la realidad, además de conectar directamente con una dimensión fantástica, manifestando así la irrupción de lo sagrado o lo sobrenatural en el mundo adoptando la forma de dioses, monstruos, héroes o fantasmas. De esta manera, Erice precisa del mito para expresar la experiencia del trauma, se sirve de su forma como expresión máxima del relato y del poder de la imagen para crear símbolos y fijarlos en la memoria colectiva, gracias a su plasticidad, para servir en el cine como representación memorística entendiendo que el acto de recordar está ligado a la evocación de una imagen (Sánchez-Biosca, 2006). Erice echa mano, pues, del mito con el objetivo de superar esa frontera entre historia y creación artística, de tal manera que crea algo más verdadero que verosímil.

La inclusión del mito en el largometraje lo aproxima a la noción inaugurada por Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1995) como *metaficción historiográfica* por presentar las relaciones entre relato real y ficción sin reparo, esto es, sin ocultar la dimensión ficcional. Esta aparece de forma clara desde el inicio a través de ese “Érase una vez” sobre el último dibujo de los créditos, que remite a las estructuras de los cuentos y relatos míticos, así como a la atemporalidad característica del filme. En esta línea, resulta ilustrativa la ambigüedad espacio-temporal dada por el rótulo que aparece seguidamente: “Un lugar de la meseta castellana hacia 1940”. Se enfatiza, de este modo, ese carácter universalista y abstracto para mostrar que

lo que el espectador va a ver es la situación de toda la España de posguerra. En otro orden, esto también facilita la efectividad en la transmisión del conocimiento, ya que la identificación es mucho más propicia para el espectador sin esas referencias espacio-temporales precisas. Se relaciona, a su vez, con la idea de que la posguerra constituye en sí misma un punto cero para la reconstrucción de un país.

La película se sitúa de manera atemporal siguiendo un orden que el director acabó por calificar como “metafórico”, como cierta “forma de elipsis” (Rubio, Oliver y Matji 1976: 144) que imposibilita la definición de su tiempo diegético y refuerza la idea de que no puede existir una narración única. No existe, en consecuencia, una narración lineal y causal, sino más bien fragmentaria, basada en ritmos y resonancias, que actúa como un *proceso de vida* —concepto introducido por Paul Ricoeur en *Temps et récit* (1983)—, que entronca con una dimensión mágica y onírica. Santos Zunzunegui (1994: 60) parte de la teoría de Sigmund Freud para explicarlo de la siguiente manera: “*El espíritu de la colmena* nos propone dejar de lado la lógica causal en provecho de una lógica mágica en la que la sucesión de causas y efectos, susceptibles de instaurar la misma linealidad del tiempo, es sustituida por la asociación por contacto como mecanismo privilegiado de explicación de acontecimientos”. Se entiende, de nuevo de la mano de Zunzunegui (*ibid*), que “imaginación y realidad son mostradas como dos caras de una misma moneda, como dos dimensiones no desvinculables y entre las que no existe un abismo insalvable” sino que conviven en un mismo plano narrativo sin llegar a confundirse por completo.



Figuras 3 y 4. Referencias espacio-temporales de los créditos iniciales Fuentes: cined.es (2016) y bachilleratocinefilo.com (2014)

Esa dimensión mágica y de ensoñación, transmitida a través de los ritmos del discurso, opera del mismo modo en el plano estético con el fin de reforzar una sensación de nostalgia que mira hacia el pasado como un paraíso perdido. Se crea así una suerte de *paisaje de la memoria* por medio de una luz y cromática predominantemente doradas semejantes a la de un panal, así como mediante paisajes del vacío, es decir, desérticos y en ruinas. En la misma línea, la aldea en la que se enmarca la historia aparece como un espacio aislado que únicamente está unido al exterior gracias a las vías del tren, representando de alguna manera el exilio que sufre el país en una dimensión a mayor escala. Lo que conocemos de este espacio son, de la misma forma, edificios desconectados entre sí que no permiten el trazado de un mapa geográfico.

Focalizando la mirada en la casa, resaltan las ventanas como simulación de los panales de la colmena. En ella se sitúa un microcosmos familiar que actúa como espejo de la sociedad automática propia de la España del momento. Cada miembro de la familia muestra una manera diferente de afrontar este contexto. Esto demuestra la preocupación del cineasta vizcaíno por el multiperspectivismo y permite, asimismo, la construcción, entre los cuatro, del relato que vehicula la película a modo de memoria colectiva en un sentido dinámico de rememoración y olvido. Los personajes aparecen, a su vez, en un

estado de mutismo dado por las huellas que todavía restan de la guerra. Por su parte, los cuatro se presentan desconectados entre sí, nunca dentro de un mismo plano, por lo que cada uno se representa en su propio exilio exterior e interior. Resulta apropiado, por esta razón, otorgarles la etiqueta lacaniana de *precluidos*, entendida como todos los que pueden “quedar pechados fóra”, esto es, los exiliados “simultáneamente estranxeiros para a súa comunidade e para si” pero que, aun así, cuentan con el poder para establecer un diálogo con la historia social y personal (Rábade, 2011: 64). Este es también el caso de Rosalía de Castro, la cual, tal y como ilustra el poema recitado en el filme, citado líneas más abajo, todavía tiene la capacidad de comunicarse tanto con las sombras como con los fantasmas y, por lo tanto, consigo misma, al situarse, de esta manera, en un espacio límite como extranjera que le abre camino entre mundos.



Figuras 5 y 6. Escenas en las que se muestra el carácter ruinoso y desértico de las inmediaciones del pueblo. Fuentes: elespectador.com (2018) y cined.es (2016)

Tanto Fernando como Teresa aparecen como figuras casi espectrales con la finalidad de dar a entender al espectador que los padres eran presencias prácticamente ausentes por sus heridas de la guerra y las condiciones de la posguerra que los mantenían como muertos en vida. Partiendo de esta representación, el filme ejerce como historia de los vencidos en el sentido amplio en el que lo entendía Erice (1998a: 146):

Me estoy refiriendo, claro está, a los vencidos; pero no sólo a los que lo fueron oficialmente, sino a toda clase de vencidos, incluidos aquellos que, independientemente del bando en que militaron, vivieron el conflicto en todas sus consecuencias sin tener una auténtica conciencia de las razones de sus actos, simplemente por una cuestión de supervivencia. Exiliados interiormente de sí mismos, la experiencia de estos últimos me parece también una experiencia de vencidos, llena de patetismo. Terminado lo que consideraron como una pesadilla, muchos volvieron a sus casas, procrearon hijos, pero hubo en ellos, para siempre, algo profundamente mutilado, que es lo que revela su ausencia.

Si bien todos estos vencidos aparecen representados, la perspectiva que protagoniza el transcurso de la historia es la de las niñas, principalmente la de Ana, una mirada que todavía tiene la capacidad de contemplar y sorprenderse por todo. Esto sitúa la infancia en una posición central, no solo desde la focalización del discurso sino también por la presencia de elementos ligados a la infancia, como son, por ejemplo, las canciones que suenan de fondo o los dibujos de los créditos iniciales. En la línea de la cita anterior, estos niños nacían de una herida que los dejaba eternamente marcados, emergiendo su voz desde la tensión entre el exilio exterior e interior y viviendo la edad adulta como un exilio de la infancia perdida.

Como generación del futuro se constituyen, a su vez, como la generación de la esperanza, pero, en otro sentido, también como la que tendrá que preservar y lidiar con

el recuerdo traumático del conflicto. La crueldad que envuelve el ambiente las lleva, en el caso de Ana e Isabel, hacia una rápida pérdida de la inocencia, como síntoma postraumático latente en diferentes escenas. Prueba de ello es la constante presencia de la violencia y de la muerte en sus juegos. De este modo, Isabel simula su muerte a la manera de una piedad, siendo más tarde simbólicamente asesinada en la hoguera a través de la mirada de Ana, haciendo incluso una tentativa de estrangulamiento a su gato y acabando la escena pintándose los labios con su propia sangre en un símbolo simultáneo de muerte y vida. Estas imágenes denotan que las protagonistas no sienten temor de la presencia de la muerte, sino familiaridad e, incluso, atracción.



Figuras 7 y 8. Imágenes de la tentativa de estrangulamiento de Isabel al gato (*izq.*) y de Isabel pintándose los labios con su propia sangre. Fuentes: hexagonobabel.wordpress.com (2012) y gonzalezrequena.com (2018)

A este respecto, el interés por la infancia de los niños de la posguerra ha sido una constante a lo largo de la trayectoria cinematográfica de Erice, tanto en sus largometrajes como en sus cortos. Este proviene de su esfuerzo por revelar los efectos de las transformaciones traumáticas del contexto y de la llegada del medio cinematográfico a los niños nacidos en los años 40, considerándolos como “real y simbólicamente huérfanos: niños adoptados por el cine y nutridos por él para sobrevivir a las dificultades más ordinarias de la vida” (Erice 1998b: 3-4). A la luz de las palabras del director, se puede inferir que la introducción de este nuevo medio suponía la conexión con el mundo para unos niños que se sentían, y realmente vivían, aislados del resto de la sociedad y que, por ende, no se consideraban como ciudadanos. Esta circunstancia entrañaba, por lo tanto, no solo un refugio de la realidad asfixiante, sino también una ventana abierta hacia el exterior, así como hacia el conocimiento y cuestionamiento de la existencia. Partiendo de esta idea, la película trata el descubrimiento del mundo y su lugar en él por parte de Ana al acercarse a las experiencias del mal y de la culpa por medio de su primer contacto con el cine.

Este proceso de descubrimiento aparece como un camino del espíritu simbolizado desde los créditos, gracias a los doce dibujos y, en un plano mayor, se erige el filme completo a modo de ese recorrido. Es así como Ana emprende un viaje fuera de la colmena a modo de primera mirada al mundo y metáfora del conocimiento que recuerda al mito platónico de la caverna, es decir, como iniciación a la comprensión de la realidad-falsedad del espacio que la rodea y que, a su vez, actúa sobre los espectadores con un carácter metacinematográfico (Marzal, 2006). Esta idea del despertar de la consciencia y de la apertura de los ojos se expone en una escena que marca desde su simpleza, esta se refiere al momento —ya señalado— en el que tiene lugar la clase de las niñas con el maniquí don José, una figura de cartón empleada en la escuela con el objetivo de enseñar anatomía a los alumnos. Este cuerpo inanimado y fragmentario, como símbolo de la muerte, es reconstruido por ellas parte por parte. En la escena en la que este muñeco aparece, la profesora pregunta niño a niño: “¿Qué le

falta a don José?”, a lo que Ana responde con rotundidad: “le faltan los ojos”. Al contestar correctamente, la niña camina hasta el centro del aula para poder colocarle los ojos a don José y, así, permitir que este recupere su metafórica visión. De esta manera, Erice estimula la imaginación de los espectadores transmitiendo la idea de que Ana cuenta con el poder de devolverles la capacidad de acceder a la verdadera realidad a todos aquellos que permanecían cegados por la oscuridad del tiempo en el que vivían.



Figura 9. Fotograma de la escena en la que Ana coloca los ojos al maniquí don José durante la clase de anatomía. Fuente: juancarlosampie.com (2015)

En esta misma aula reaparece de nuevo el motivo del camino y el despertar por medio de la lectura de un poema de Rosalía de Castro, traducido al castellano, cuyo significado, en palabras del cineasta, “tenía que ver directamente con la entraña de *El espíritu de la colmena*” (Erice, 2005: 457). Se trata del poema XIII de “Vaguedás” en *Follas Novas* (Castro, 1993: 129) que el director había encontrado en la escuela por azar y que procedo a citar, a continuación, en su lengua original. Este actúa como un intertexto profundamente cargado de significado, pues puede ser interpretado como una alegoría de la experiencia vital de Ana a lo largo de la historia:

Xa nin rencor nin desprezo,
xa nin temor de mudanzas,
tan só unha sede... unha sede
dun non sei qué que me mata.
Ríos da vida, ¿onde estades?
¡Aire!, qu’ o aire me falta.

—¿Que ves nese fondo escuro?
¿que ves que tembras e calas?
—¡Non vexo! Miro, cal mira
un cego a luz do sol crara.
E vou caer alí en donde
nunca o que cai se levanta.³

A través de la lectura del poema rosaliano podemos interpretar que, en el marco del filme, la primera estrofa podría representar de una forma alegórica la sed que muestra Ana por encontrar esa figura del monstruo-amigo que, finalmente, persigue hasta escapar de la colmena, llegando incluso a poner su vida en riesgo. Por otra parte,

³ Ya ni rencor ni desprecio, / ya ni temor de mudanza, / tan sólo sed..., una sed / de un no sé qué que me mata. / Ríos de vida, ¿do vais? / ¡Aire!, que el aire me falta. // -¿Qué ves en el fondo oscuro? / ¿Qué ves que tiembras y callas? / - ¡No veo! Miro cual mira / un ciego al sol cara a cara. / ¡Yo voy a caer en donde / nunca el que cae se levanta! (Traducción que figura en el guion de *El espíritu de la colmena*).

la segunda estrofa nos lleva hasta el punto de no-retorno en el que la protagonista se halla tras la muerte de este monstruo y su posterior huida, pues en palabras de la poeta, este es el lugar “en donde / nunca o que caí se levanta”. Asimismo, el estado de Ana es definido por su madre de una forma que evoca igualmente los versos de esta estrofa: “Apenas duerme, no come, no habla, todo le molesta. A veces nos mira pero parece no reconocer a nadie, es como si no existiéramos”, estado que el doctor termina por definir como un síntoma sin importancia propio de una experiencia traumática que la niña poco a poco llegará a olvidar, pues “lo importante es que tu hija vive”.

La niña recita mientras Ana escucha atentamente y al terminar, envuelta en un espíritu de misterio, levanta la mirada y la dirige hacia fuera del campo como si otease desde lo lejos, interpelando al espectador directamente a propósito de la sombra de los versos y, de esta manera, abriendo una grieta brechtiana en el modelo de narración clásica al desenmascarse como actriz. El poema se une de nuevo con la colmena y con el camino espiritual de Ana. Traduce, asimismo, la experiencia de la mirada, que es a su vez la de Ana y la de los espectadores, cegada por la luz del sol haciéndose eco de nuevo de ese mito platónico. Las palabras de Rosalía de Castro conjugan, así, la fatalidad de la colmena con el fantasma del pozo, esto es, la realidad asfixiante que habitan con la sombra de ese *Otro* extranjero que los visita. Es de esta manera como el poema declara una de las claves del filme, pues para comprender debemos, ante todo, ver, al igual que la poeta, desde dentro de la propia sombra.

Ante la ausencia de lo que González Requena (1989: 94) denominó “palabra fundadora”, Ana procura encontrar las respuestas a sus enigmas existenciales y comprender su identidad indagando en el pasado de sus progenitores a través de conmutadores testimoniales como son las fotografías de su juventud anterior a la guerra y de figuras que sustituyan la de su padre ausente: primero el cine, después el fugitivo y, por último, el monstruo del encuentro (*ibid*). Su frustrada búsqueda de un referente paterno concluirá con ella otorgándole ese papel al monstruo: tanto el *maquis* a través del abrigo del padre, como en el encuentro del bosque con el monstruo de Frankenstein, un monstruo que actúa como reconstrucción de los cuerpos perdidos durante la guerra española (Castro de Paz, 2004).

En esta línea, el monstruo-amigo representa la *otredad*⁴, pues es una figura de diferencia que provoca el rechazo y miedo de la sociedad, así como el de su propio creador. El filme de James Whale *Frankenstein* (1931), al que asiste Ana cuando este es proyectado en el pueblo, podría ser leído en clave simbólica como una metáfora de la sociedad franquista que es incapaz de aceptar, del mismo modo, esa diversidad y la condena sin vacilaciones, en este caso, al guerrillero que habita la casa del espectro y es traído por el tren tras la invocación de Ana. La niña sería aquí un punto de resistencia por acercarse a estas figuras de alteridad (Marzal, 2006).

Se produce un paralelismo e identificación, de manera simultánea, entre Ana y la niña amiga del monstruo en el filme de Whale, mientras ayuda al *maquis*, pero también con el monstruo en sí mismo como figura disidente. Esa identificación culmina en el bosque cuando al mirar en el río su imagen, esta se diluye para transformarse en la de Frankenstein. Finalmente, tiene lugar el encuentro entre Ana y el monstruo, consumando así sus deseos. Esto origina en la niña el paso de esa atracción sublime hacia el peligro a la sensación de temor y bloqueo, anulando así, según la teoría de

⁴ La *otredad* o el *Otro*, es un término clave empleado en el terreno de la filosofía, el psicoanálisis, la sociología o la antropología cuyo significado ha ido mutando a lo largo del tiempo, pero que en esencia refiere la idea de alteridad. Este concepto se define como diametralmente opuesto al de identidad, pues si bien puede ser parte de lo que explica a uno mismo, se utiliza, especialmente, con el fin de comprender el proceso mediante el cual ciertas sociedades o grupos excluyen y denigran a aquellos que no encajan en su estructura o patrón social, siendo estos “otros”, en consecuencia, subordinados y segregados por medio de un trato deshumanizador.

Kant, la conciencia o cualquier percepción estética. Ana se siente atemorizada y, a su vez, atraída por los elementos de peligro como son el monstruo, las setas venenosas o el tren, debido a su incompreensión de la dimensión atractivo-siniestra del mundo.



Figuras 10 y 11. Escena en la que Ana se impresiona con el visionado de Frankenstein (*izq.*) y encuentro de Ana con el *maquis* escondido en la casa en ruinas (*dcha.*). Fuentes: cined.es (2016) y elgabinetedeldoctorabuse.com (2010)

Ese encuentro ocurre pasado el asesinato del viajero. Su cadáver aparece frente a la pantalla del cine, sobre una tabla y desde una perspectiva en escorzo desde los pies, evocando el cuadro del Cristo muerto de Mantegna. Referencias como esta confirman que los símbolos religiosos no son únicamente una presencia decorativa propia de la época, sino que son tratados en profundidad por el director para sugerir dimensiones como las de sacrificio y rito sobre las que Ana se interroga. Es así como Erice se sirve de esta intertextualidad para abrir un camino alegórico hacia los grandes cuestionamientos (Latorre, 2006). La muerte, que es una presencia simbólica a lo largo de todo el filme, aparece ahora como actante real a través del fusilamiento —elíptico—, de la exhibición del cuerpo y de la marca de sangre sobre las piedras que Ana encuentra y toca para constatar su realidad.

La sangre actúa aquí como prueba del sacrificio del *maquis*, símbolo de los inocentes. Justo antes, la llegada de Ana a la casa se produce mediante una nueva perspectiva, desde dentro, lo que significa colocar la cámara en el vacío desde el punto de vista de la muerte (Castro de Paz, 2004).

Figura 12. Imagen del cuerpo sin vida del guerrillero. Fuente: juancarlosampie.com (2015)



En la película resuena esa idea de la fotografía directamente emparentada con la muerte por operar a modo de indicio de algo que ya no es o, simplemente, no está (Sánchez-Biosca, 2006) y, por lo tanto, a modo de indicio de esa ausencia que constituye el centro del filme. El trauma del país aparece de manera metafórica y sugestiva como la presencia de una ausencia que no se expresa en voz alta. La singularidad y el éxito de esta transmisión del trauma reside en la elección de una representación por medio de esa poética de las ausencias y no de una declaración explícita.

Conclusión

De esta manera, la filmografía acerca de la Guerra Civil actúa, a un tiempo, como constructora y como reflejo de la memoria colectiva del momento, a la par que como prueba y reflexión de la represión vivida. Esa condición mnemónica sitúa el filme como objeto de la memoria cultural y como *lugar de reconocimiento* —término ligado al acuñado por Pierre Nora como *lugar de memoria*⁵, pero concebido en un sentido más abstracto y abierto—, entendiendo que actúa como símbolo de refuerzo de la identidad nacional, a través de un punto que puede quedar silenciado u olvidado por la historia, teniendo así un claro papel sociocultural. Este anhelo de rememoración recuerda al concepto *intrahistoria* de Miguel de Unamuno (2005), pues esta historia del adentro nace, de manera similar, del deseo por llevar hasta la superficie aquella vida silenciosa propia del fondo del mar que, aun permaneciendo oculta, influía de manera subyacente sobre cada uno de los fenómenos de la superficie.

En definitiva, Erice concibe una obra de rememoración con la finalidad de nombrar la corporeidad de la ausencia como presencia real, es decir, probando que todo proceso de destrucción deja una huella material. Con la creación del filme, da testimonio de algo para poder legitimarlo, en otras palabras, le otorga esa materialidad a la pérdida consciente de que recordar puede equivaler a existir y es, por consiguiente, un acto de poder y una toma de posición contra un impuesto pacto del olvido. El proceso de construcción de la memoria supone un enfrentamiento con el trauma histórico, pues significa reconocer la herida con el fin de poder reconocer, así mismo, el cuerpo —el cuerpo de la nación, en este caso, si lo vemos desde un plano general de la sociedad española y partiendo de que la memoria influye directamente en la construcción de una identidad nacional—, concibiendo ese cuerpo en el sentido que propone Foucault (1979) como “superficie de inscripción de los sucesos” en el que, por lo tanto, ninguna reparación puede ser completa. Entendemos así que el proceso de luto no implica un punto de clausura, sino más bien de resistencia, es decir, “un trabajo constante dos grupos afectados pola experiencia traumática” (Rábade, 2011: 25). Es por esto que tampoco el largometraje clausura, sino que deja una historia que no cierra. En este sentido, el carácter abierto siempre es un carácter esperanzador y, por esta razón, siempre acaba con el milagro y la posibilidad, en lugar de con la muerte. Brillando la luna, Ana sale al balcón a través de las ventanas de su colmena y, mientras escuchamos el pitido del tren, esta cierra los ojos y vuelve a enunciar: “Soy Ana”.

Obras citadas

- Mijaíl Bakhtin. 1991. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Castro, Rosalía de. (1880) 1993. *Follas Novas*. Ed. Henrique Monteagudo y Dolores Vilavedra. Vigo: Galaxia.
- Castro de Paz, José Luis. 2004. *Cine y Exilio. Forma(s) de la Ausencia*. A Coruña: Vía Láctea Editorial.
- De Unamuno, Miguel. (1895) 2005. *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra.
- Erice, Víctor. 1998a. “Literatura y cine”. *Banda aparte*, 9-10 (enero).
- . 1998b. “Escribir de cine, pensar el cine...”. *Banda aparte*, 9-10 (enero), 3-4.

⁵ *Lieux de mémoire* es un concepto que da nombre a los tres tomos —*La République, La Nation y Les France*—, editados entre 1984 y 1992, en los que el historiador francés Pierre Nora realiza un inventario de los lugares y objetos en los que se encarna la memoria nacional de su país.

- . 2005. “Encarnaciones, alumbramientos”. En Julio Pérez Perucha, *El espíritu de la colmena 31 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 449-468.
- Foucault, Michael. 1979. “Nietzsche, la genealogía, la historia”. En *Microfísicas del poder*. Madrid: Editorial La Piqueta.
- González Requena, Jesús. 1989. “Escrituras que apuntan al mito”. En VV.AA, *Escritos sobre el cine español, 1937-1987*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 89-101.
- Hirsch, Marianne. 1992. “Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory”. *Discourse* 15, (2), 3-29.
- Hutcheon, Linda. (1988) 1995. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Latorre, Jorge. 2006. *Tres décadas de El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- . 2007. “La vida como milagro: algunas claves interpretativas del cine de Víctor Erice”. *Revista de Comunicación*, 6, 99-122.
- Marzal Felici, Javier. 2006. “Una poética del silencio: relato mítico y aprendizaje del tiempo”. En Julio Pérez Perucha, *El espíritu de la colmena 31 años después*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia y Asociación Española de Historiadores del Cine, 35-53.
- Panofsky, Erwin. 1987. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.
- Pena, Jaime. 2004. *Víctor Erice. El espíritu de la colmena*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Rábade Villar, María do Cebreiro. 2011. *Fogar impronunciable. Poesía e pantasma*. Vigo: Galaxia.
- Rubio, Miguel, Jos Oliver y Manuel Matji. 1976. “Entrevista con Víctor Erice”. En Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos. *El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones Querejeta.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2006. *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zunzunegui, Santos. 1994. “Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la colmena*”. En *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, 42-70.

Gisella Costas López es graduada en Lengua y Literatura Inglesas con Máster Universitario en Estudios de la Literatura y de la Cultura por la Universidad de Santiago de Compostela. Actualmente, lleva a cabo una Tesis Doctoral en el Programa de Doctorado en Estudios de la Literatura y de la Cultura en dicha universidad. Su área de conocimiento se centra, principalmente, en la producción literaria de la autora gallega Rosalía de Castro, así como en el contexto sociocultural de la España del siglo XIX, en el marco del grupo de investigación en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (GI-1371).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9005-9289>
email— gisella.costas@rai.usc.es