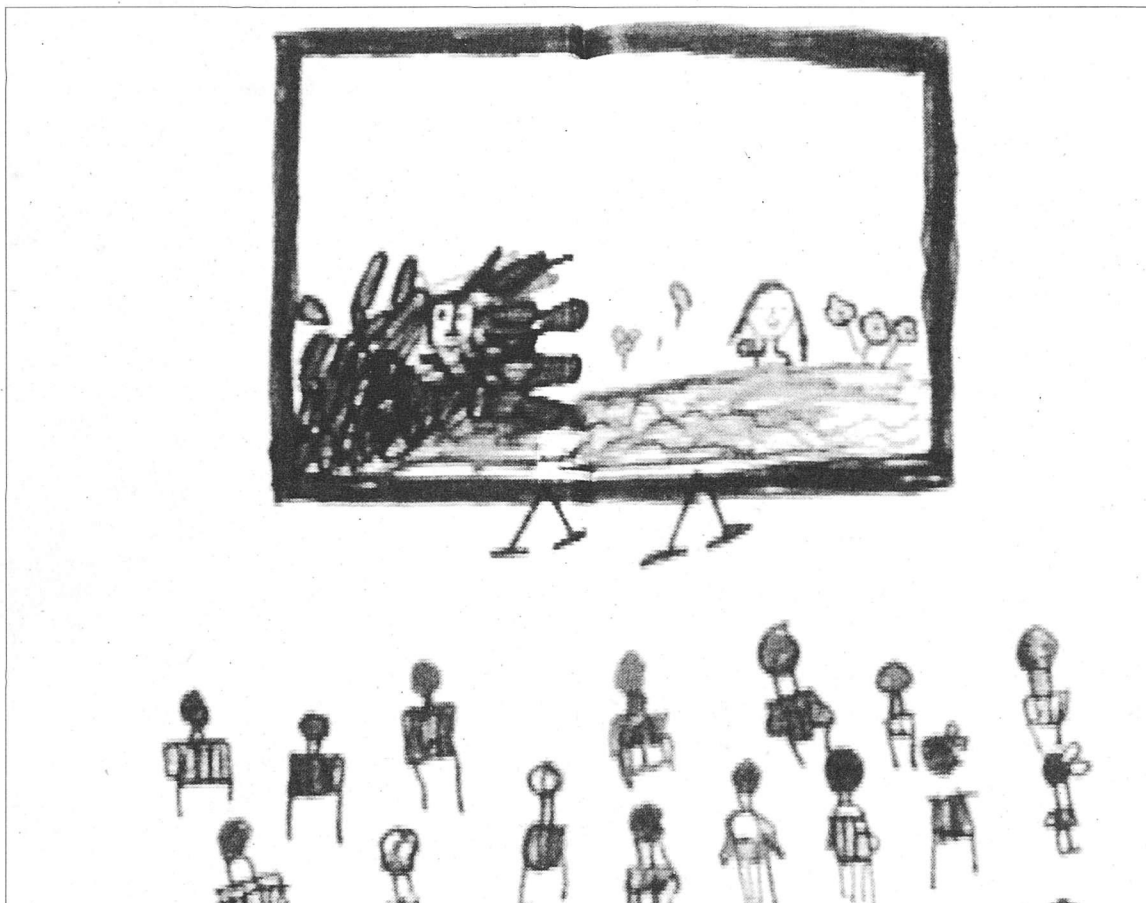


Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (VII)

Ana i el monstre

Gabriel Genovart



Quan els directius de la Universal International analitzaren les sensacions que havia desencadenat l'exhibició de la seva pel·lícula *Frankenstein* (produïda pels seus estudis l'any 1931 i dirigida per James Whale) i passaren a demanar-se quines eren les claus del seu èxit popular, no pogueren passar per alt un fet a primera vista gairebé increïble: la criatura monstruosa interpretada per Boris Karloff, que havia impressionat els públics en general, havia encisat especialment els nins i els adolescents; poc més o menys com, poc temps després, ho faria King Kong i, com en els anys cinquanta (i també molts d'anys més tard), ho farien els dinosaures i altres bèsties del juràssic. Quina interpretació podia fer-se d'un fenomen com aquell?

En el cas de la criatura frankensteiniana, sembla que els infants l'havien percebuda amb una mescla de terror i de tendresa. Els inspirava por, però, encara més, compassió i llàstima. D'una manera instintiva, venen el monstre més aviat com una víctima que com un ésser maligne i paorós; intuïren una innocència inherent en el seu patetisme i un desemparament que movia a la commiseració. Era quelcom semblant a un nin com ells. Aquell ser, que tenia por de si mateix i dels altres, que era

incapaç de dominar els seus impulsos innocents i alhora destructius, era una espècie d'ésser tirat brutalment a l'existència. I, com en el cas de molts de nins i adolescents, no es trobava bé en el món, però l'hi havien posat. Era desmanyotat, se sentia estrany i desvalgut, no comprenia les regles socials i es trobava sol, terriblement sol. I és que també els monstres, com a vegades els herois i altres éssers de la fantasia, tant si són de la literatura com dels còmics o del cinema, habiten, amb la seva solitud, les soledats de la infància i de l'adolescència. "Los niños —escriu Fernando Savater—, que siempre fueron los espectadores básicos del cine, amán los monstruos por encima de cualquier cosa: porque son enormes y distintos, porque son enormemente distintos, porque asustan a las personas adultas, porque nadie les quiere, porque lo rompen todo y porque nunca trabajan. Por semejantes razones gustan los monstruos también a las personas mayores que cuando van al cine se transforman un poco en niños".

Havia de ser precisament una pel·lícula espanyola que, amb uns registres poètics poques vegades igualats en el setè art, s'havia d'endinsar en aquesta fascinació infantil per la criatura del doctor Frankenstein. Ens referim, naturalment, a *El espíritu de*

la colmena, produïda per Elías Querejeta i realitzada per Víctor Erice l'any 1973 sobre la base d'un guió del mateix Erice escrit en col·laboració amb Àngel Fernández-Santos. La gènesi d'aquest guió l'explica Fernández-Santos d'aquesta manera:

Erice tenia via lliure per fer una pel·lícula així com volgués, però partint d'una condició prèvia: havia de tractar del tema de Frankenstein. En principi, els dos guionistes projectaven construir la història a partir d'una evocació en forma de *flash-back*, que posteriorment seria descartada. El projecte inicial començava així: una dona adulta, professora de matemàtiques a una ciutat, rep d'una germana seva la notificació que el pare d'ambdues es troba a punt de morir. La dona emprèn un llarg viatge amb tren cap al seu llogaret d'origen, a l'altiplà de Castella. És de nit, i, durant el trajecte, un enfilall de records de la infantesa llunyana acudeixen a la seva memòria. En un d'aquests records es contempla a si mateixa i la seva germana —aleshores d'uns sis i vuit anys respectivament— en una funció de cinema, a la tarda d'un diumenge d'hivern, en el vell i petit poble castellà. Les dues nines romanen esbalaïdes davant la seqüència de la nina i el monstre a la vorera del llac del film de Whale, titulat a Espanya *El doctor Frankenstein*. Ella (la germana petita) es recorda atrapada per la màgia que desprenen les imatges de la pantalla. Després, les dues germanes, ja a casa seva, juguen a ser el monstre i la nina. "Y algo que nos concernía —escriu Fernández-Santos— brotó incontenible: ¿Cuándo y dónde viste tú por primera vez Frankenstein?. En tal pregunta estaba ya contenido el enfoque definitivo del filme: un buceo en el interior de nuestra memoria en busca del entramado y de las secretas

conexiones con la vida de un mito de nuestra infancia, es decir, de la misma pulsión íntima en que, por distintos caminos, Erice y yo estábamos personalmente sumergidos. La historia y el guió que debíamos hacer, aun con el pie forzoso del tema de 'Frankenstein', trataba en realidad no de Mary Shelley o de Boris Karloff, sino de nosotros mismos. Y lo que amenazaba ser una banal reconstrucción de un clásico del cine de terror se convirtió en un acorde lírico".

Posteriorment, ambdós guionistes, en benefici de la consecució d'un punt de vista menys cenyit i del clima poètic més adient a la narració, decidiren prescindir d'aquest encapçalament —és a dir, del *flash-back*— i passar a contar directament la història. "Pero, a partir de entonces —explica Fernández-Santos—, esta historia ya no podía ser evocada por un personaje desde la pantalla, sino por el propio espectador desde su butaca, que debía de hacer de nuestros recuerdos filmados, para que el recuerdo fuera inteligible, recuerdos suyos. El aura de misterioso lirismo que rodea 'El espíritu de la colmena' nació ahí (...). Erice creó una mutación violenta en el 'tempo' del relato, que no transcurre en la pantalla, sino en la conciencia de cada espectador, y éste no contempla el filme con sus ojos, sino con la secreta mirada, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos, que hay detrás de los ojos de cada ser humano".

El "temps poètic" que evoca *El espíritu de la colmena* és fonamentalment el de la immediata postguerra civil espanyola; és a dir, els primers anys quaranta. Per això els espectadors que, a l'estrena de la pel·lícula l'any 1973, més intensament se sentiren impressionats pel lirisme que emana de





les imatges de la pel·lícula foren aquells que havien viscut de nins aquesta etapa tan singular de la història d'Espanya; una etapa a la qual també ells, com la petita Ana, protagonista del film d'Erice, havien descobert el cinema. "Mi película —declarava Erice— transcurre durante la posguerra por una razón muy simple: porque yo descubrí el cine en los años cuarenta. Y mi película trata de lo que significó este descubrimiento para toda la gente de mi generación". Les pel·lícules de Frankenstein foren al nostre país especialment populars a principis dels quaranta, de manera que, particularment per a tots aquells que havien nascut en el darrer lustre dels anys trenta o dins els primers anys de la dècada següent, la visió d'aquella tràgica figura monstruosa, la criatura aberrant d'un doctor il·luminat imaginada per Mary Shelley en el seu famós relat (molt lliurement traslladat a la pantalla per James Whale), va ser, en molts de casos, una de les primeres experiències viscudes en aquells recintes de somnis que foren les sales de cine; i el monstre interpretat per Boris Karloff va passar així a formar part, com una icona destacada, del retaulle d'un temps definit per uns contorns molt peculiars i irrepetibles. El temps evocat a *El espíritu de la colmena* és, en definitiva, un temps d'absències i, com diu el títol de la famosa novel·la de Luis Martín Santos, un "temps de silenci". Del silenci, la desolació i les ruïnes d'una Espanya que, com el mateix monstre del doctor Frankenstein, s'aixecava tambalejant dels horrors dels seus propis experiments frustrats. Com Erice i Fernández-Santos, molts dels qui formàrem part d'aquell temps, d'aquella generació de postguerra, ens podríem formular la mateixa pregunta: quan i on vérem per primera vegada Frankenstein, amb la seguretat que també un caramull de records acudirien en tropell a la nostra memòria més íntima.

La pel·lícula de Víctor Erice està amarada de principi a fi d'una ventor de misteri que impregna el món infantil de les dues menudes, especialment el de la petita Ana; una sentor indefinible que exhala de la conjunció de tres factors: el temps immediatament següent a una contesa civil, l'allargada ombra de Frankenstein i el territori de la infantesa, per bé que el primer d'aquests tres ingredients, la postguerra, envolta també, com un embolcall subtilíssim, gairebé tots els personatges que, amb un cert caràcter fantasmàtic (en ocasions tan inquietant com el propi monstre), desfilen per la pantalla com si fossin ombres erràtiques de si mateixos. Fernando, el pare de les nines, (Fernando Fernán-Gómez), sembla ser un intel·lectual desencantat, un "exiliat interior" que es refugia en el món de l'apicultura per escapar de les seves frustracions; Teresa, la mare, (Teresa Gimpera), pareix que viu més pendent de les cartes dirigides a un misteriós destinatari que de qualsevol altra cosa (inclosès les pròpies filles), unes cartes adreçades possiblement a un exiliat a qualche país llunya (tal vegada un amor frustrat nascut en el temps de la guerra) i que ella mateixa porta a la bústia



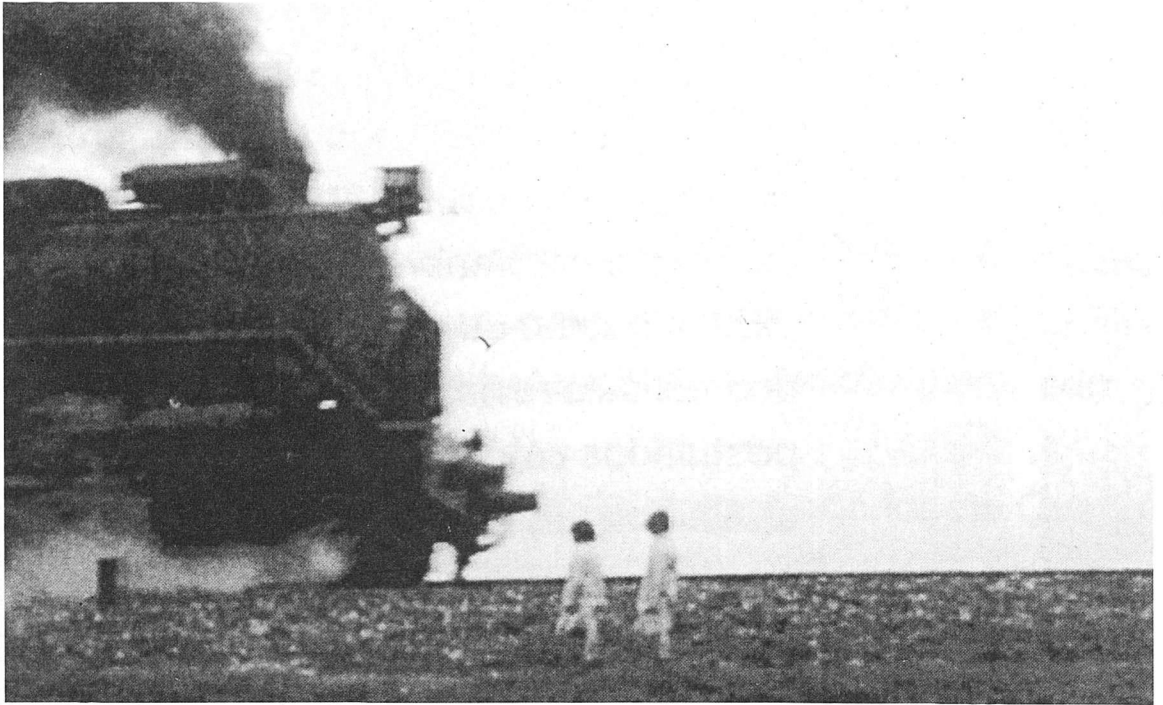
del tren per després destruir les respostes que li arriben cremant-les al foc de la llar. La família sembla marcada pel distanciament afectiu, tant pel que respecta a la relació entre el matrimoni com a la relació d'ambdós progenitors amb les seves filles: Ana i Isabel (interpretades per Ana Torrent i Isabel Tellería). En aquell petit poble de la Castella profunda, on arriba el cinema amb una camioneta ambulat i es projecta a un local esbalandrat propietat de l'Ajuntament, tot, absolutament tot, tal vegada amb l'única excepció del cine, sembla ser fredor d'hivern, monotonia, tristesa, soledat i derrota. Tret d'un soldat que passa amb el tren amb una mirada absent, no es veuen joves enlloc, com si tots haguessin mort a la guerra, haguessin emigrat a les ciutats o fugit cap a l'exili; l'escola és decrepita i rudimentària; els erms immensos que envolten el poble són la viva imatge de la desolació i les persones que transiten pels carrers ho fan com autòmats cansats i solitaris que s'ignorassin mútuament. Malgrat els horitzons oberts dels erms infinits, les vides d'aquelles persones romanen tancades dins la rutina, com la vida de les abelles dins el seu rusc a la qual al·ludeix el títol de la pel·lícula. I és que, com molt bé assenyala Jaime Pena en el seu estudi crític sobre el film d'Erica, *El espíritu de la colmena* és una pel·lícula plena de silencis i d'absències. El mateix Erica ho explicava amb aquestes paraules, recollides en el estudi citat:

"A veces pienso que para quienes han vivido en su infancia este vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban —los que estaban—, pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados desprovistos radicalmente de

sus más elementales modos de expresión. 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".

*

Per tot l'anterior y per moltes altres raons, *El espíritu de la colmena* és també una aproximació magistral a la psicologia infantil, comparable en molts d'aspectes a *La nit del caçador*, la genial pel·lícula de Charles Laughton. Com Laughton, Víctor Erica ha sabut cisellar esplèndidament, amb imatges de cel·luloide, l'ànima profunda de la infantesa: la dels seus dibuixos i jocs, la dels seus somnis i fantasies, la de les seves pors i soledats, la dels seus contes de fades meravellosos i terribles. De bell antuvi, *El espíritu de la colmena* ja comença amb una successió de dibuixos realitzats per les pròpies nines protagonistes i, a més a més, al llarg de la pel·lícula van desfilant tota una sèrie de plans que evocuen d'immediat els dibuixos dels infants: l'entrada a l'escola, el pas del tren per davant les dues nines i Ana contemplat en solitari la casa abandonada de l'erm sobre la qual ella i la seva germana han projectat els fantasmes de la seva imaginació i han convertit en escenari dels seus jocs, podrien ser alguns dels exemples a destacar. L'aire de conte de fées



ve donat pel començament mateix de la pel·lícula, amb la "fórmula ritual d'entrada" més prototípica dels relats meravellosos ("Érase una vez...") superposada com a llegenda a les imatges inicials que mostren l'arribada al poble de la furgoneta portadora de la pel·lícula que s'ha de projectar; aquest aroma de contarella queda també reforçat pels primers plans d'*El doctor Frankenstein* en els quals, a manera d'introducció, un actor es dirigeix al públic explicant des de la pantalla, com el qui inicia la narració d'un conte, la història que, tot seguit, els espectadors han de contemplar en imatges; unes imatges que, pel magistral tractament fílmic de James Whale, estan impregnades d'una penetrant atmosfera de somni o de malson. D'aquesta manera, ateses les característiques oníriques que sempre, amb més o menys intensitat, comporta l'experiència cinematogràfica, l'espectador d'*El espíritu de la colmena* roman submergit en un territori fascinant en el qual, com a *La nit del caçador*, conflueixen el cine dintre del cine, el conte dintre del conte i el somni dintre del somni amb el món màgic, tendre i sovint també pervers de la infantesa.

Les concomitàncies d'*El espíritu de la colmena* respecte a *La nit del caçador* no són certament poques: la incorporació a la banda sonora de cançons infantívoles, la irrupció dins la vida de dos infants d'un ser aterridor que en certs aspectes representa un desdoblament de la figura paterna o adquireix els atributs d'una paternitat absent, les dues germanes xiuxiuejant dins la cambra, abans de dormir, històries de por, les ombres xineses projectades a la paret i les formes capritxoses formades a la finestra del dormitori per les branques d'un arbre i la claror de la lluna són alguns d'aquests moments que fan recordar especialment la pel·lícula de Charles Laughton i també, en alguns aspectes, *Matar un ruiseñor* de Robert Mulligan. Però el que

d'*El espíritu de la colmena* ens remet sobretot al film de Laughton és aquest caràcter de deambulació onírica, de teatre d'ombres, de proximitat als contes de fades i aquesta invocació de la pantalla com a *mirall de fantasmes* (els fantasmes interiors de cada espectador) que ambdues pel·lícules tenen en comú. Sobre tots aquests aspectes ha escrit Domènec Font el que segueix:

"Para Charles Laughton, el indefinible sortilegio de los cuentos infantiles remite de alguna manera a los misterios de la linterna mágica, espacio de fermentación de la imagen y del mito. No es el único en vislumbrar esta conjunción. Aunque distante en años, ahí está el filme de Víctor Erice 'El espíritu de la colmena', invocando las luces y las sombras del cine como espacio para confrontar la verdad y la ficción; anudando prácticamente el 'Érase una vez' del cuento con la promesa del relato cinematográfico, esto es, con los rayos luminosos del cine ambulante llegado en camión a la meseta castellana para proyectar 'El doctor Frankenstein' de James Whale y alumbrar con esta criatura los sueños fantasmagóricos de la joven Ana. (...) La linterna mágica permite soñar con los ojos abiertos pero refuerza la presión de lo invisible y despierta a los fantasmas. (...) Tanto el filme de Laughton como el de Erice abundan en el cuerpo a cuerpo entre el cine y la infancia, sintagma que por encima de cualquier división genérica constituye una de las más claras conexiones referenciales del cine de aventuras y de ciertos títulos del género fantástico. Películas como 'Los contrabandistas de Moonfleet' ('Moonfleet', 1955), de Fritz Lang —realizada el mismo año que 'La noche del cazador—, 'Suspense' ('The Innocents'), de Jack Clayton o 'Viento en las velas' ('High Wind in Jamaica', 1965), de Alexander Mackendrick, forman parte de este registro. Aventuras iniciáticas con una mezcla de poesía y crueldad, de



tonalidad gótica y romanticismo, que bucean en la infancia como territorio del mito...”.

Des del punt de vista de la psicologia infantil, un dels aspectes d'*El espíritu de la colmena* més a tenir en compte és la manera diferent en què Ana i Isabel processen l'experiència de la visió d'*El doctor Frankenstein*. Augusto M. Torres ho explica molt bé amb les paraules següents:

“El ambiente de tristeza que envuelve a las niñas, el colegio, el caserón donde viven, la falta de una cálida relación entre sus padres, crea una soledad que hace que sus diferentes personalidades se desarrollen de una manera muy distinta. La mayor se libera imponiéndose sobre la pequeña a través de una historia en que no cree, pero le permite mantenerse en una posición más elevada. La pequeña, para salir de una situación todavía más opresiva, crea un monstruo para su uso privado, a imagen y semejanza de su padre, substitutivo de él, con quien establece una comunicación que no puede lograr con ninguna de las personas que la rodean”.

Després de la visió d'*El doctor Frankenstein*, Ana no acaba de comprendre el que ha contemplat a la pel·lícula. Ha percebut sens dubte, com ho feren tants espectadors juvenils al llarg del món, el patetisme i la soledat del monstre; ha quedat especialment impactada per l'escena en què aquest, a la vora del llac, juga amb la petita Maria, que no ha mostrat cap recel davant l'aspecte d'aquell ser tan estrany. Juguen a tirar a l'aigua pètals de margarida com dos infants units per un mateix joc. Però Ana no acaba de tenir la capacitat adulta per entendre, encara que ho intueixi, que el monstre també ha llançat Maria al llac com si fos el pètal d'una flor i tot formàs part de la mateixa activitat lúdica, sense cap intenció de fer-li mal. Ha vist després a la pantalla com el pare de la nina arribava al poble portant en braços el cos mort de la seva

filleta, negada a les aigües del llac, i la manera com els vilatans s'han alçurat amb la criatura d'aquell doctor foll que li ha donat vida i han perseguit el monstre fins a assetjar-lo brutalment i causar-li una mort espantosa en la qual ha participat el seu propi creador. Ana vol entendre tot el que no entén, i per això, a la mateixa nit que segueix la visió de la pel·lícula, ambdues germanes, dins el seu dormitori, abans de conciliar el son, comenten de llit a llit, amb veu baixa, alguns dels passatges de la pel·lícula. Per què el monstre mata la nina i per què després la gent mata el monstre?, pregunta Ana a la seva germana. Isabel fa valer llavors la seva condició de germana major per fer destalejar la germana petita, com farà també després a diferents moments de la pel·lícula. “En realitat —li diu—, el monstre no mor, perquè en el cine tot és mentida”; i a continuació, per confondre-la encara més, afegeix que el monstre és un esperit que viu als afores del poble i se'l pot invocar tancant simplement els ulls i pronunciant unes senzilles paraules; per exemple: “Som Ana, som Ana”. I l'esperit, llavors, compareix.

A partir d'aquí, tot el que segueix està penetrat per la presència d'aquell esperit i per una lògica màgica i onírica que fa molt difícil esbrinar què pertany a la realitat i què forma part de les ficcions i dels somnis de la petita Ana generats per la visió d'*El doctor Frankenstein*. La lògica narrativa en el film d'Erice és, a partir de llavors, la de *l'Érase una vez* que encapçala la pel·lícula; o la de la forma ritual d'entrada pròpia d'una rondalla: “Això era i no era...”; és a dir, la lògica de les coses que, a la vegada, *son i no són*. Hem entrat en el terreny místic dels mites, dels contes i dels somnis a partir de la sessió cinematogràfica de la tarda d'un diumenge d'hivern i de l'impacte emocional que ha produït en una nina aquesta experiència. Molt poques vegades

el cinema han entrat amb tanta agudesa i subtilitat com *El espíritu de la colmena* dins la ment d'un infant i dins el món enigmàtic de la infantesa.

Dins aquest univers de realitat/irrealitat, de mescla de veritat i fabulació infantil, apareix a la vida d'Ana el seu "monstre" particular, un ser misteriós, solitari, aperduat i perseguit sobre el qual vessarà la tendresa que a ella, potser, li manca. Jaime Pena, en el seu estudi, ho explica d'aquesta manera (poc més o menys en la mateixa línia de les paraules més amunt citades de Domènec Font):

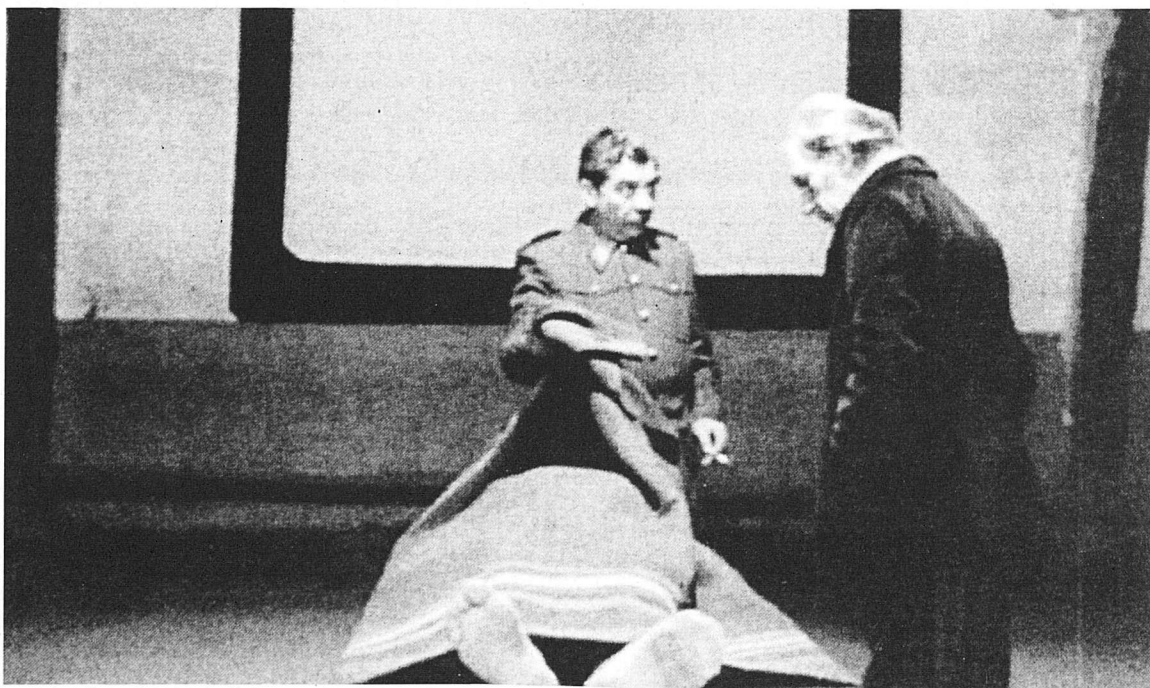
"Ana se levanta de la cama en la oscuridad de la noche. (...) La luz lunar proyecta sobre la casa las sombras de los árboles. Ana mira al cielo como hipnotizada. Sus ojos se cierran muy lentamente. La música se funde con el sonido, en progresivo aumento, de un tren y el primer plano del rostro de Ana encadena con un 'travelling' frontal de las vías del ferrocarril tomado desde el tren en marcha. Un tren del que cuelga un hombre con —matiza el gui— 'un vago aire militar' que espera el momento oportuno para saltar. Cuando lo consigue, al caer se hiere en un tobillo y, tras perderse en un maizal, acabará refugiándose en la casa abandonada.

"La yuxtaposición mediante encadenado del primer plano de Ana y el 'travelling' sobre las vías confiere a éste un carácter esencialmente subjetivo. (...) Desde este punto de vista, la llegada del fugitivo no sería más que una ensoñación de la niña. (...) Ana cierra los ojos en la actitud que precede, como bien sabemos, (...) a la invocación del espíritu. Y éste se materializa en la figura del fugitivo, personaje que parece haber sido atraído por la mente de la niña para reencarnarse en su particular monstruo de Frankenstein".

¿Podem pensar, doncs, com també apunta Jaime Pena, que el fugitiu no és més que un ser imaginat per Ana, una "projecció del seu inconscient", o es

tracta, pel contrari, d'algú que té una existència real i *objectiva*? El més escaient potser sia pensar que es tracta d'ambdues coses a la vegada. Ana ha experimentat una impressió intensa amb la visió d'*El doctor Frankenstein*. Aquesta vivència s'ha encadenat posteriorment amb successos que tenen una realitat objectiva però que ella ha processat d'una manera confusa i borrosa a la seva ment barrejant els fets reals amb els del seu món interior fet d'imaginacions, de somnis i de necessitats afectives.

El fugitiu, que sembla ser un perseguit polític (molt possiblement un *maqui*), ha anat a amagar-se precisament a la casa abandonada i solitària sobre la qual hem vist que Ana projectava el seu món imaginari. Aquell serà el lloc d'encontre del perseguit amb la nina, entre els quals s'estableix immediatament una muda relació de complicitat. En una segona visita al fugitiu, Ana li porta menjar i una jaqueta i el rellotge de butxacó del seu pare. A la nit d'aquell mateix dia, es produeix un intercanvi de tirs a conseqüència dels quals el protegit d'Ana és abatut en el seu amagatall. Al matí del dia següent, ben d'hora, la Guàrdia Civil del poble, que ha identificat el rellotge i el jac que portava el perseguit, requereix la presència del pare d'Ana al local de l'Ajuntament (el mateix en el qual els diumenges es projecten les pel·lícules), on roman de cos present, cobert amb un llençol, just al peu d'aquell rectangle emblanquinat de la paret que serveix de pantalla de cine, l'home abatut en el tiroteig. El comandant del lloc destapa el rostre del cadàver amb un gest inquisitiu dirigit cap a Fernando. Aquest nega amb el cap conèixer de res el difunt i, sumit en l'estranyesa, rep el rellotge i la peça de vestir que li torna l'agent de la benemèrita. Fernando se sospita, però, el que ha pogut passar; així que, un cop tornat a casa seva, amb tota la família reunida entorn de la taula per berenar, es treu el rellotge de la butxaca



i, sense dir cap paraula, el col·loca sobre el mantell, just al d'avant d'Ana. La cara de la filla petita, tot i que intenta dissimular la sorpresa, confirma el fonament de les sospites de Fernando.

Ana no anirà aquell dia a l'escola. Acudirà al casalot mig derruït de l'erm on ja no es trobarà amb el seu "esperit", sinó únicament amb unes taques de sang per les quals comprèn que aquell fugitiu que ella protegia ha estat assassinat, cosa de la qual sembla culpar-ne de qualque manera al seu pare. Confusa i atordida, Ana, en un acte de revenja, fuig de casa i es perd enmig del camp i de la nit. Els homes del poble, amb Fernando al davant, la cerquen amb llanternes, en el que esdevé una clara al·lusió a la persecució nocturna del monstre a la llum de les torxes d'una de les darreres seqüències del film de James Whale. Entretant, Ana, exhausta, s'ha adormit enmig de l'erm, al redòs d'unes ruïnes. En somnis, es contempla arribant a la vorera d'un riu o llac. S'agenolla vora les aigües, a la superfície de les quals hi veu reflectida la cara del monstre de Frankenstein que ha vist en el cine, com si es tractés d'una condensació onírica de figures diverses: el fugitiu, el mateix monstre i, tal vegada, el propi pare. El monstre s'agenolla al seu costat reproduint també aquí una altra escena de la pel·lícula de Whale: la de l'encontre amb Maria ran de l'aigua. El somni i el cinema tornen a confondre's a la ment d'Ana, que tanca els ulls com si esperés la mort. A la matinada, la patrulla comandada per Fernando troba Ana dormida en el recer de les ruïnes, enmig del camp obert.

Portada a casa, Ana sembla romandre sota els efectes traumàtics d'una commoció profunda, els símptomes de la qual la seva mare exposa al metge d'aquesta manera: "La nina —diu— quasi no dorm, a penes menja, no parla, la llum la molesta. A vegades ens mira, però sembla que no ens conegués. És com si no existís".

Arriba el vespre i, a mitja nit, Ana s'aixeca del seu llit com a somnàmbula. Obre les vidrieres del seu dormitori, tanca els ulls i invoca el seu *Espirit* amb el conjur que li ha ensenyat la seva germana major: "Som Ana, som Ana...". I així, en un final molt obert o diversament interpretable, acaba una pel·lícula que, tal com s'apunta en el citat estudi de Jaime Pena, es tracta per damunt de tot de l'obra d'un creador singular que parteix de l'experiència personal i la de tota una generació per proposar un discurs universal sobre la infància, les guerres, les postguerres civils i el propi cinema. Un discurs el·líptic que fa de les ombres i les absències la seva principal característica.

I en aquest discurs sobre la infància que és el film de Víctor Erice, són molts els aspectes dignes d'anàlisi i de consideració: les soledats dels nins i les seves secretes angoixes, les relacions afectives en el si de la família, la vivacitat dels imaginaris infantils, la mescla de la realitat amb la ficció com a forma d'escapar de les circumstàncies ingrates... I també, molt especialment, l'impacte emotiu que pogué arribar a produir el cinema dins la vida de la



infantesa en general i, particularment, en una època determinada a la qual l'espectacle cinematogràfic, encara que fos en les formes més precàries d'exhibició, es convertí en una experiència excepcional que després es mesclava i confonia amb la pròpia vida. Quan els fantasmes d'aquells reialmes onírics que foren les sales de cine no morien del tot, com el "monstre" d'Ana, al peu de les pantalles en acabar-se la projecció d'una pel·lícula, encendre's els llums i esvaïr-se els somnis. Sinó que continuaven vivint a l'ànima i en els records.

Com pogué ser el cas d'una professora de matemàtiques que agafà un tren per creuar de nit l'altiplà de Castella i anar a un poblet remot a enterrar el seu pare i retrobar-se amb tots els fantasmes de la seva infància. ■

Títol original: *El espíritu de la colmena*. Any: 1973 (Espanya). **Producció:** Elías Querejeta. **Argument:** Víctor Erice. **Guió:** Víctor Erice i Ángel Fernández-Santos. **Fotografia:** Luis Cuadrado, en color. **Segon operador:** Teo Escamilla. **Ambientació:** Jaime Chávarri. **Decoració:** Adolfo Cofiño. **Música:** Luis de Pablo. **Muntatge:** Pablo G. del Amo. **Duració:** 96 minuts. **Intèrprets principals:** Ana Torrent (Ana), Isabel Tellería (Isabel), Fernando Fernán-Gomez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Lali Soldevilla (*doña Lucía*, la mestra), Juan Margallo (fugitiu), José Villasanté (monstre de Frankenstein) i Estanis González (guàrdia civil).

REFERÈNCIA BIBLIOGRÀFICA

- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. *La mirada encendida. Estudios sobre cine*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A. (Debate), 2007.
- FONT, D. *Charles Laughton. La noche del cazador. Estudio crítico*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós (Colección Paidós Películas), 1998.
- GENOVART, G. *La placenta de los sueños. Los mitos, los cuentos y el cine en la formación de la afectividad*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner, Editor, 2005. (Versió revisada i ampliada de l'edició original anterior en llengua catalana (*La placenta dels somnis*) publicada per l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat de les Illes Balears. Mallorca, 2001).
- GENOVART, G. *Infància i cinema en un temps de postguerra*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner, Editor, 2007.
- GUBERN, R. *Espejo de fantasmas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.
- MARTÍNEZ TORRES, A. *100 años de cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- PENA, J. *Víctor Erice. El espíritu de la colmena. Estudio crítico*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós (Colección Paidós Películas), 2004.
- SAVATER, F. *Misterio, emoción y riesgo*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 2008.