

llena de luces y de sombras en la que vive el mito, contradiciendo y transfigurando el tiempo histórico, pero sin llegar a detenerlo». Como anota Savater, una clave esencial del curso que toma el film nace de la frase que Isabel, la hermana mayor, ofrece a Ana cuando ésta le interroga acerca de la identidad del monstruo «Es un espíritu». Tiene todas sus connotaciones, pero sobre todo «es un espíritu porque *compromete*. Obliga a tomar partido, a elegir contra él o a su favor; no se le puede conocer impunemente». De modo que el camino de Ana es una iniciación —peligrosa— porque sabe que puede implicar su destrucción. Pero ese juego transgresor del conocimiento que el espíritu exige sin términos medios, es también una opción que se enfrenta al mundo fijo, muerto, de la colmena: ese mundo regido por un orden cuya norma es la utilidad y que es igual para vencedores y vencidos.

El espíritu, como el mito, no pueden morir; parte del conocimiento que emprende Ana tiene, por eso, que ver con la muerte. Isabel juega a que está muerta; Ana, más íntegra, juega a acostarse en las vías del tren hasta poco antes de su llegada.

O sea que Ana juega en serio, busca dentro de ese misterio hipnótico que el cine le produce; la ficción del cine no es para ella un cuento pasajero, sino la entrada a un mundo que los adultos y aún su hermana han perdido: la transfiguración de los fantasmas de la pantalla en un hecho tangible; la transferencia del sueño, tan similar al proceso de ver cine, se puede trasladar (el mito transfigurando el tiempo histórico) al encuentro con el *maquis*. Pero también, en una etapa final de la búsqueda, esa relación sueño-muerte se provoca cuando Ana revive realmente al monstruo, justamente en la escena de la niña junto al lago: más real que el film, más real que el sueño dentro del sueño.

Como en todos los films donde los niños son vistos en sí, desde su propia perspectiva (son muy pocos), en *El espíritu de la colmena* se marca la distancia con los adultos: son, se sabe, dos mundos diferentes y en ningún momento se unen, salvo en las habituales relaciones de la vida en común. El padre, encerrado en su colmena, su casa que reproduce en cierto modo la misma, está ausente del tiempo y el espacio exterior; la madre, que escribe cartas a su amante, ejerce este acto de comunicación como si fuese un rito inútil. También está ausente. El mismo Erice lo describe, mejor que sus exégetas: «A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese 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. Quizá esto explique un poco el tratamiento que hemos dado a las figuras del apicultor y su mujer...»³.

Obviamente, esa colmena cerrada, ordenada y trabajosa —y también aislada y ausente—, es para Víctor Erice la propia España. Y la creación de Frankenstein es el espíritu, también solitario, rebelde, condenado a chocar con un orden que lo condena por existir. Y la pequeña Ana, con esa mirada terrible de los niños, que no saben de componendas adultas (no porque sean «inocentes», en la hipócrita definición de los mayores, sino porque quieren saber), se asoma al misterio que no se aclara, y por eso la grieta entre las posibles explicaciones y el mito se ahonda definitivamente. Para Isabel, ese misterio se aceptará sin más; los padres se quedarán refugiados en la no vida de sus recuerdos. Para Ana, que se ha asomado a lo innombrable, sólo queda construir y guardar su propio secreto, mientras asomada a la noche dice su nombre, como un mensaje, al monstruo amigo que ya no volverá⁴. O que espera la ruptura de la colmena.

Intermedio

Antes de seguir adelante en este buceo de la obra del «más secreto» de los cineastas españoles, una pequeña nota biográfica puede parecer prosaica, pero útil. Víctor Erice Aras nació en Carranza, Vizcaya, en 1940. Se licenció en Ciencias Políticas y en 1960 ingresó en la Escuela Oficial de Cine. Allí hizo sus prácticas en 16 mm.: *En la terraza* (1961), *Entrevías* y *Páginas de un diario perdido* (1962). Con el corto *Los días perdidos* (1963, en 35 mm.) se diplomó como director. Su labor como crítico y ensayista transcurrió en *Nuestro Cine* y *Cuadernos de arte y pensamiento*. Ha colaborado en guiones: *El próximo otoño*, de Antonio Eceiza y *Oscuros sueños de agosto*, de Miguel Picazo. Esporádicamente, ha realizado algunos programas de TVE. Su trabajo habitual es el cine publicitario.

Espectador incansable, con un gran conocimiento del cine, Erice fue uno de los animadores de la revista *Nuestro Cine*, sobre todo en su primera época, cuando representaba, entre los jóvenes y aislados cinéfilos de los años 60, la tendencia del «realismo crítico» encabezada en Italia por el *Cinema Nuovo* de Guido Aristarco. Aunque parezca ahora muy lejana, resulta interesante reproducir unos fragmentos de una nota de Erice en esta revista, cuando formaba parte del consejo de redacción. La nota aparecía en el número 15 (diciembre de 1962), que estaba dedicado enteramente al cine español. El artículo se titulaba «Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional» y se planteaba el problema de que esa crítica adquiriese una entidad seriamente estética frente a la simple diferencia entre crítica «vendida» y crítica «pura». Como su adversario ideológico de la época (*Film Ideal*), que representaba la «crítica

³ Fragmento de una entrevista realizada en 1973, en Madrid, por Miguel Rubio, José Oliver y Manuel Matjí, posteriormente revisada por Víctor Erice. Acompaña la edición citada del guión.

⁴ La última imagen del film es un plano general de Ana, en pie, inmóvil en el umbral del balcón, en silueta, mirando hacia el espectador, en silencio, mientras el ruido del paso del tren se va alejando. Lento fundido a negro.

del gusto», más bien impresionista, cuyo modelo era *Cahiers du Cinéma*, con ingenuidades juveniles (u otras) y carencias de información, ambas revistas representaron una superación de aquella cruda disyuntiva arcaica y constituyeron un medio importante para difundir el cine más significativo. A esto responde este fragmento de la nota citada de Erice ⁵: «(...) Significa ya un progreso importante —debido, ante todo, al esfuerzo de la generación realista que nos ha precedido— el que por primera vez en muchos años las polémicas hayan trascendido del simple plano de oposición entre crítica “vendida” y crítica “pura” y hayan llegado a plantearse con cierta insistencia en el terreno de las ideas estéticas. Por consiguiente, las condenas de unos métodos determinados, las acusaciones de contenutismo y de formalismo, de “politicismo” y de “reaccionarismo”, responden necesariamente a unos hechos que tienen su raíz más decisiva en el presente desarrollo de nuestra cultura.»

No es necesario abundar en esas polémicas juveniles, que por otra parte recorrieron el mundo entero de los «cinéfilos». Con el tiempo, las opiniones se matizaron, pero ciertas cuestiones de fondo permanecen. La insistencia en destacar el aspecto formal tuvo y tiene dos caras: por un lado es una correcta aproximación al problema de la expresión, y en ese sentido, la vieja discusión entre forma y contenido es ya un dualismo insostenible; pero también es cierto que el empeño en desdeñar las implicaciones ideológicas que encerraban los films era una limitación inaceptable para la comprensión de la obra. Pero los excesos dogmáticos de Aristarco y la corriente luckasiana, así como la sofisticación irracionalista de los *Cahiers* de la primera época han quedado atrás. Para sus jóvenes aprendices españoles, el dilema estético tenía otras referencias: exaltar a Hitchcock o Hawks (con toda justicia, por otra parte) podía constituir una forma de evadir un compromiso ideológico o, dicho de otra forma, una manera de aceptar el régimen imperante y sus reglas; en el otro extremo, abominar del cine americano era una de las vías indirectas (las únicas posibles) de criticar el fascismo.

Lo que importa ahora, por otra parte, es anotar sencillamente que el antiguo crítico casi adolescente se convertiría más tarde en cineasta (hubo otros, también, en esas filas de *Nuestro Cine*, como Egea y Eceiza) y que su sed de ver cine no ha disminuido. Erice sigue siendo un espectador apasionado, como nos recordaba en nuestra conversación, hablando con entusiasmo de ciertas películas o examinando en perspectiva el valor de las *mises en scène* del cine americano del cuarenta, o la importancia de Godard como innovador de un lenguaje y persistencia de una actitud de constante examen ético...

Este largo intermedio —que puede parecer una digresión— no es caprichoso. Entre las muchas clases de cineastas hay dos muy definidas: la del que casi nunca va al cine (como Buñuel) y la del espectador asiduo y apasionado. A esta última pertenece Erice. No es casual que en nuestras largas conversaciones haya hablado mucho más de las películas de otros, desde los clásicos hasta la actualidad. Con una coincidencia de admiración mutua: Renoir. Sucede que Erice, pese a que su cine tan escaso y

⁵ Que está tomada del libro *Hollywood en Argüelles*, de Iván Tubau, que estudia minuciosamente la evolución de ambas revistas.

original no parece tener influencia alguna, es un contemplador crítico que permanece atento a las evoluciones del lenguaje y a los cambios que ha sufrido toda la estructura de la industria. Como todos los cineastas y críticos de su generación, ha conservado su admiración por el cine americano, pero sin idolatrías; y ahora, que está de moda minimizar a Godard, admira el rigor de su pasión por el cine, el cine ensayo. Sin embargo, una de las cosas que subraya es que el cine, tal como lo conocemos y admiramos, está en vías de desaparición. Incluso el suyo, que más que cine-espectáculo es un cine de reflexión, parece aislado en la marea del film-consumo, cada vez más indiferenciado, del momento actual.

En este medio, cada vez menos propicio a las aventuras rigurosas e individuales, aparece el segundo largometraje de Erice, *El sur*, cuya historia —la de su rodaje— es un drama dentro del drama. Antes de referirse a sus problemas, el principal de los cuales es, nada menos, que está trunca y no responde al plan original del guión, habría que concluir la mínima biografía de Víctor Erice. Muy magra, pues a su escasez de películas añade una legendaria reserva en su vida personal. Quizá porque sería la antítesis del turbulento artista romántico del siglo XIX, que aún buscan las revistas del corazón. Erice es más bien un ser humano muy normal, que parece raro porque rechaza el sensacionalismo y el fragor de las entrevistas.

Cabe añadir, pues, que su primera participación en el cine profesional fue un episodio del film *Los desafíos* (producido por Elias Querejeta), donde los otros dos estaban firmados por Claudio Guerin y José Luis Egea. Los tres episodios tenían un tenue hilo temático en común: la agresividad hispánica frente a la penetración del «estilo de vida americano», en auge por entonces (1969). La película (y el episodio de Erice no es una excepción), resulta moderadamente interesante por su idea, más bien plano en su realización y demasiado limitado en sus proyecciones. No tuvo demasiado éxito y eso hizo aún más contundente la sorpresa producida por *El espíritu de la colmena*: usando una vieja imagen clasicista, parecía que Erice surgía maduro y completo, como Minerva de la cabeza de Zeus.

Otro elemento sorpresivo en el «retrato» psicológico de Erice es que su actividad regular como cineasta profesional sea la publicidad. Esto, quizá, puede ser un concepto engañoso. ¿Por qué no la publicidad? Hay, sin duda, un elemento alimenticio, y la publicidad filmada es un trabajo bien remunerado. Pero el rigor y la honestidad intelectual de Erice puede explicar este trabajo —que por otra parte, se sabe, es un ejercicio técnico y expresivo fascinante— si se deslinda su contenido, porque tal vez es mejor vivir de esto y no ceder a películas que obedecen a una necesidad expresiva propia.

Esto no explica del todo el largo silencio. Una de las hipótesis manejadas tiene una doble vertiente: por una parte, el deseo de no encasillarse en proyectos que intentarían repartir el éxito inicial. Es habitual, en la industria del cine, el intento de repetir las fórmulas. Y *El espíritu de la colmena* era un deslumbrante ejemplo de cómo renovar el «cine con niños». Otro factor curioso de este mundo del espectáculo, especialmente en el cine español, es que un éxito no involucra, automáticamente, que se abra una continuidad de trabajo, con amplias libertades de elección. Por otra parte (y esto es una hipótesis que no hemos planteado a Erice, por demasiado subjetiva),