

Un extraordinari moment de veritat. La mirada d'Ana Torrent a *El espíritu de la colmena*

Mariona Iribarren Nadal

Mariona Iribarren Nadal és llicenciada en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona.

*A scene from *The Spirit of the Beehive* (1973) can give us the key to understanding some structural coordinates of the filmography of Víctor Erice. The images of Ana Torrent sitting in the cinema were filmed using a documentary technique, trying to capture this special moment of truth. They also have great meta-linguistic value, because they speak to us of a cinema experience that escapes from intellectual consciousness. They are the trigger for the beginning of a path returning to ourselves, to the child's view, which can free us from pre-conceived notions and open us up to the world.*

189

KEY WORDS: Víctor Erice, *The Spirit of the Beehive*, Ana Torrent, child's view, documentary.

PARAULES CLAU: Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, Anna Torrent, mirada infantil, documental.

Parar atenció a una escena concreta d'una pel·lícula ens pot permetre, de vegades, aprofundir en aspectes estructurals de l'estètica del director, si es té en compte el conjunt de l'obra i de la filmografia. En aquest cas, ens endinsem en una de les escenes més cèlebres d'una pel·lícula que, per a alguns, és la millor de la història del cinema espanyol.

Les imatges de la petita Ana Torrent al cinema del poble mirant la pantalla on es projecta *Frankenstein* —que el propi Víctor Erice reconeix que són les millors que ha filmat mai— constitueixen per a nosaltres un microcosmos de l'ètica, la visió i el missatge del seu cinema.

UN EXTRAORDINARI MOMENT DE VERITAT

Hay una imagen, sin duda, que creo que tiene un evidente componente sagrado. Es la imagen de Ana Torrent en el cine improvisado, descubriendo a Frankenstein. Se alza de la silla, empujada por la curiosidad y por la emoción de la escena que está contemplando. La cámara está al acecho, y yo siento algo incómodo acerca de mi presencia en semejante extraordinario momento de verdad.¹

190

Probablement molts espectadors recordin la primera vegada que van veure *El espíritu de la colmena* (1973). És una pel·lícula que, a més d'estar rodada amb una estètica molt sensible i formular reflexions callades de fons, té una poderosa capacitat de penetrar en els teixits afectius de cadascú. Absorbeix cap a una experiència fonda difícil d'oblidar. *Si emociona d'una manera especial és perquè ens situa a la nostra pròpia infantesa.*²

Tot i estar emmarcat en un temps històric determinat, el relat pren un to mític, èpic. Així ho endevinem des del principi quan llegim *Érase una vez en un lugar de...*, referència utòpica i ucrònica. El mite a què es refereix no és un altre que el desig comú de tornar a la casa de la infantesa.

Ángel Fernández-Santos, coguionista del film, explica que, en un primer moment, la pel·lícula s'havia d'articular a través d'un *flashback*. Havia de tenir com a narrador —i, per tant, com a punt de vista— la protagonista adulta, que torna al poble on va néixer

¹ Erice dins de LATORRE, J. *Tres décadas de El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2006, p. 45.

² CERRATO, R. *Víctor Erice, el poeta pictórico*. Madrid: JC Clementine, 2006, p. 103.

amb motiu de la mort del seu pare i recorda una història. Desenvolupant tota la trama, però, Erice va adonar-se que se li feia incompatible fer encaixar la mirada adulta i la infantil, i va decidir renunciar a tota la primera part del guió, que era la més treballada, i deixar només la història de les nenes.

El aura de misterioso lirismo que rodea a *El espíritu de la colmena* nació ahí, de esa brutal amputación. Al decidir cortar toda referencia a otro tiempo, Erice creó una mutación violenta en el tiempo del relato, que no transcurre en la pantalla, sino en la consciencia de cada espectador, y este no contempla el film con sus ojos, sino con la mirada secreta, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos, que hay detrás de los ojos de cada ser humano.³

Que el punt de vista que prendrà el relat és el de la mirada infantil i femenina —igual que a *El sur*, malgrat que algun tram no s'entengui per l'amputació que va patir, en aquest cas, a causa d'un problema de producció—, ho veiem d'entrada als crèdits, que apareixen sobre els dibuixos que havien fet les nenes.⁴ Aquesta subjectivitat de punt de vista és la que permet una major identificació de l'espectador.

Tot i que la pel·lícula sencera és un encadenament d'imatges d'un lirisme excepcional i d'una capacitat evocativa molt intensa, creiem que n'hi ha una que assoleix un equilibri realment molt difícil d'aconseguir. Es tracta d'una escena metacinematogràfica. Al cinema improvisat del poble s'hi projecta el film de James Wale *Frankenstein* (1931), basat en el clàssic de Mery Shelley. Uns plans pacients enregistren el rostre de la petita protagonista assistint a la projecció, amb aquells ulls enormes i vivíssims.

AQUESTA ESCENA ÉS UN DOCUMENT

Esa escena es un documento. Tiene la entidad de un documento porque no se creó artificialmente. Evidentemente, es una de las más intensas imágenes de la película porque la niña estaba viendo todo eso de una forma totalmente verdadera, sin distinguir entre la realidad y la ficción, y la cámara fue capaz de capturar eso.⁵

3 FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. *La mirada encendida*. Barcelona: Debate: Escritos sobre cine, 2007, p. 602.

4 AROCENA, C. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra: Signo e imagen/ Cineastas, 1996, p. 82.

5 Erice dins de LATORRE. *Op. cit.*, p. 45.

Tota la pel·lícula es caracteritza per emprar una tècnica més aviat pictòrica, i, en canvi, aquesta escena està treballada a partir d'una tècnica documental. Al rodatge es va enregistrar directament la reacció natural de la protagonista davant de la projecció del film *Frankenstein*, que veia per primera vegada, sense fer-la participar de cap ficció. El fet d'estar rodada sota aquest plantejament documental fa que sigui l'escena que connecta més amb tota la idea de base de posteriors produccions del cineasta com *El sol del membrillo* (1992) i *Alumbramiento* (2002). És un testimoni de la presència d'una intuïció, d'una manera de treballar, que estava present en Erice des dels seus inicis i que després s'ha desenvolupat magistralment.

El mateix Antonio López va dir respecte d'*El sol del membrillo*⁶ que Erice havia aconseguit mantenir l'equilibri en un cim que poques vegades l'art aconsegueix, perquè suposa un gran risc que pocs estan disposats a assumir.

És cert que tot el treball de la tercera pel·lícula del director pren un caire molt valent al qual les dues anteriors produccions, més fictionals, no estaven exposades. Però l'escena que destaquem assoleix un equilibri encara més difícil. "Aquest primer cop és meravella i follia, i encara no s'ha inventat la paraula capaç de conciliar aquestes dues forces, enlluernament potser; en qualsevol cas, quelcom d'efímer i d'immens que Víctor Erice aconsegueix copsar, miraculosament, en els ulls de l'Ana".⁷

Calia enregistrar un moment màgic i únic de curiositat profunda a la vida d'una persona —que només podia ser aquella— que mai més tornaria a mirar de veritat una pel·lícula —que només podia ser aquella— per primera vegada. "La fascinació inicial es produeix un sol cop, només un, i únicament en perduren les empremtes".⁸

Erice sabia que tot plegat era molt delicat i va demanar que durant tot el rodatge tothom parlés en veu baixa, gairebé xiuxiuejant, per protegir les nenes de l'atmosfera massa agressiva del cinema. "És el moment de la pel·lícula que més em commou, encara avui dia crec sincerament que és el millor que he filmat mai".⁹

La veracitat aconseguida en aquesta escena de la pel·lícula és evident. A l'exposició de fotografia *Arxiu Universal, la condició del document i la utopia de la fotogràfica moderna*, s'hi podien veure algunes imatges de les sessions de cinema de l'Espanya dels anys cinquanta.

6 A l'entrevista que els van fer al pintor i al director per televisió i que apareix als extres del DVD de la pel·lícula.

7 TESSÉ dins de *Erice - Kiarostami. Correspondències*. Barcelona. CCCB, 2006, p. 23.

8 *Ibid.*

9 Erice dins de CERRATO. *Op. cit.*, p. 82.



Pocs anys més tard, al 1978, Herz Frank va rodar un documental de deu minuts que gravava la cara d'un nen que mirava un espectacle de marionetes i passava per una impressionant gradació d'emocions diferents. Curiosament, el títol, *Ten minutes older*, ha estat pres recentment per englobar el projecte de curtmetratges en què el mateix Erice ha col·laborat amb un poema visual realment impressionant, *Alumbramiento*, que segueix també una tècnica a cavall entre el documental i la poesia.

Erice manté una moral molt rigorosa de la necessitat de veritat de la creació artística, que es tradueix en una estètica determinada. A *El espíritu de la colmena* els personatges es diuen igual que a la vida real. Ell mateix reconeix que li agradaria mantenir sempre la capacitat d'observació pròpia del documentalista, en el qual batega la nostàlgia d'un temps perdut, el de l'Edat d'Or del cinematògraf.¹⁰ Sent com a una gran pèrdua l'abandó dels últims temps de la dimensió documental del cinema, la capacitat d'enregistrar l'esdeveniment real.

En parlar de Kiarostami, amb qui ha compartit un fabulós projecte d'exposició comparativa, subratlla la seva capacitat per posar en joc el paper de la mirada i l'ús que en fem. No es tracta ja d'una mirada sobre una representació ni d'una mirada representativa, sinó d'alguna cosa més senzilla: la mobilització de la mirada. "O lo que es igual: abrir los ojos".¹¹

El respecte d'Erice per la realitat que està enregistrant es fa patent en tot moment, sobretot quan es tracta de persones i molt especialment quan es tracta de les nenes. I és que tots dos directors comparteixen la convicció que ni el cineasta ni l'espectador no han de contemplar amb cap mena de superioritat el personatge i el seu món interior.¹²

¹⁰ LATORRE. *Op. cit.*, p. 86.

¹¹ Erice dins de NANCY, J.-L. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae: Colección Los polioftálmicos, 2008, p. 26.

¹² BERGALA, dins de *Erice-Kiarostami. Op. cit.*, p.12.

LA PREGUNTA VIVA DE L'INFANT

¿És la pregunta viva de l'infant
 la resposta a les nostres preguntes d'home gran?
 O potser són les nostres, preguntes ja mortes?
 “Per què no juguen les persones grans?”
 És el nostre jugar el que ens explica a nosaltres?
 Qui és aquí l'explicació de qui?
 No sóc, tot jo, una pregunta viva?
 Serà, la mort, una resposta morta?
 Per què la vida ens fa morir a preguntes,
 i per què viu la mort en les respostes?¹³

El espíritu de la colmena objectiva una aventura cap a l'interior, que només es pot fer sol, a partir de la descoberta a través del cinema d'una realitat amagada. “L'Ana està sola davant la pantalla, sola davant les imatges que transformaran la seva manera de veure la vida de forma definitiva”.¹⁴ L'esperança d'Erice és que l'espectador acompanyi la protagonista en el seu recorregut i el faci seu, que s'hi identifiqui.

194

Posteriorment, al projecte *La morte rouge*, el director, que recorda l'alliberament que va significar el cinema en la seva infantesa, intenta relatar detalls de la primera experiència cinematogràfica d'un nen. Explica com en ell es produeix una esquerda des del moment en què, en mig d'aquelles imatges que per a la majoria de gent eren viscudes com un entreteniment, ell descobria que les persones morien i que, a més, els homes podien matar altres persones.

Va despertar en ell una sospita: l'actitud unànime dels adults devia ser la conseqüència d'un pacte que tots havien acceptat, consistent a callar i continuar mirant. Perquè tots ells posseïen un tret en comú: sabien alguna cosa que ell desconeixia, un secret que ho explicava tot. Desvelar-lo va ser, des d'aquell moment, l'aventura torbadora a la qual es va sentir arrossegat per una força superior a la seva voluntat, la que el va fer percebre l'altra cara de la ficció: un forat negre en la trama de la realitat, un embornal per on havia fugit tota la innocència del món.¹⁵

“Por qué mataste a la niña, y por qué luego te matan a ti? Son las grandes preguntas sobre las que trata la pel·lícula. El cine es una

13 PALAU i FABRE, J. *Les veus del ventríloc*. Barcelona: Proa, 2001, p.43.

14 CERRATO. *Op. cit.*, p. 107.

15 *Erice-Kiarostami. Op. cit.*, p. 90.

ventana al conocimiento, a las cuestiones sobre el misterio desconocido, sobre los mecanismos de la desgracia.”¹⁶

És a partir d'aquestes preguntes, del contacte amb l'enigma sorgit de l'el·lipsi de la pel·lícula de Whale després del qual apareix el cadàver de la protagonista, que s'inicia un procés mític de coneixement i posicionament davant de la realitat. És una absència el que configura el motor del relat.¹⁷

És sabut que el que genera més capacitat d'identificació és justament allò que no es veu, el que passa no en la pantalla exterior, sinó en la pantalla interior instal·lada en la imaginació de l'espectador quan la inventiva és estimulada per un tall o suspensió de la imatge i ell es veu obligat a omplir aquest buit.

Aquest nus que es fa i es desfà a l'interior del personatge és el que atorga el vertader moviment al film. L'individu es rebel·la contra les normes i els codis d'organització social i s'enfronta a haver d'assumir el risc i els perills de restar-ne al marge. Després hi retorna, però guardant dins seu un nou saber que el farà internament més ferm, més autònom i independent, que li permet tornar a dir *Soy Ana*, però amb una mirada molt diferent.

QUÈ VEUS AL FONS OBSCUR?

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 tiembles y callas?
No veo! Miro, cual mira
un ciego al sol a la cara.
Yo voy a caer en donde
nunca el que cae se levanta!¹⁸

En l'escena del cinema, la mirada d'Ana destaca per la seva intensitat i denota que en ella es concentra tota la capacitat de la nena per apren-

¹⁶ Erice dins de LATORRE. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁷ PENA, J. Víctor Erice, *El espíritu de la colmena. Estudio crítico*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 74.

¹⁸ Poema de Rosalía de Castro que llegeixen les nenes a la segona escena de la classe.

dre. “Si es siempre la libertad la que mira, es siempre sin duda también la misma mirada”.¹⁹ D'altra banda, a l'original de *Frankenstein* de Mery Shelley, també destaca com a primer símptoma de vida de la criatura l'ull que s'obre: “I saw dull yellow eye of the criature open”.²⁰

Antonio López afirma que l'home sempre ha necessitat conèixer a través de la mirada l'experiència d'un altre ésser humà. I són els ulls el que falta a Don José, el ninot que fan servir a classe per explicar a les nenes els òrgans i les seves funcions necessàries per a la vida.

I és que per Erice el cinema ha de servir per un objectiu capital: conèixer la vida, però no com una qüestió intel·lectual, sinó com a condició indispensable per a l'autorealització;²¹ com si a través de la càmera poguéssim viure una iniciació, una preparació de la mirada, per assumir una realitat que ens trobarem després.

El que Ana haurà d'assumir és l'existència de la foscor que se li ha volgut amagar des d'una societat que jerarquitzava la llum i que projecta éssers purs. Ja sabem que el somni de puresa només ha generat monstres individuals i col·lectius. La puresa i la perfecció han estat implacables arguments per al domini i l'exclusió. Frankenstein, com tots els mites del salvatge, és un boc expiatori de la societat civilitzada; símbol dels perills que comporta la gestió irresponsable del progrés.

Ana, però, té tanta necessitat de comprendre que s'identifica amb ell. Els rostres de l'un i l'altre es confonen a l'aigua del llac. I és que potser té raó Margarida Casacuberta quan diu que un dels trets distintius de l'home modern té a veure amb l'assumpció del fet que el salvatge, cadascú el porta a dins; que està instal·lat en el llenguatge i a la zona de la ment humana on romanen latents els sentiments, els instints, les pulsions més primàries de l'individu.²²

D'aquesta manera, aquesta nena ens confronta, gràcies a la poesia a través de la qual està presentada, amb dos fenòmens: amb l'expressió d'un moment històric concret i alhora amb unes escenes primordials. Bazin ja deia que el cinema ens posava cara a cara amb la infantesa i amb el seu temps interior. Víctor Erice va inten-

19 NANCY, J.-L. *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 120.

20 AROCENA. *Op. cit.*, p. 136. personalmente” (*op. cit.*, p. 133) a raíz del estreno en el Teatro Romea, el 16 de julio anterior, de *El báculo y el paraguas*. Morales era por entonces la crítica teatral de *La Vanguardia* y en esa fecha había salido, en efecto, su reseña —la obra se había estrenado dos días antes— (véase MORALES, M.L. “Teatros y conciertos. En el Teatro Barcelona. ‘El báculo y el paraguas’, tres actos y un prólogo, de Paulino Masip”, *La Vanguardia* (16 julio 1936), p. 12).

21 CERRATO. *Op. cit.*, p. 104.

22 CASACUBERTA, M. *El salvatge en el laberint*. Barcelona: L'Avenç, 2004, núm. 292, p. 61.

tar accedir a aquesta inefabilitat essencial. “Quizás, entonces, el tiempo que sus imágenes aspiran de verdad a reflejar no sea otro que el de los orígenes: ese tiempo sin fechas que reaparece, una y otra vez, en los ojos de los niños”.²³

UNS NENS S'INCLINEN PER ESCOLTAR EL SECRET

Sobre la vía muerta del sentido (...) unos niños se inclinan para escuchar el secreto. ¿Cuál? El de la vida: la vida y nada más.²⁴

Alain Bergala destaca que Víctor Erice i Abbas Kiarostami van començar la seva trajectòria al cinema amb la convicció que, en el seu cas, aquest art era indissociable de la infància, que l'un i l'altre han convertit en punt de partida i tema. Diu que els protagonistes de les seves pel·lícules són nens vidents i silenciosos, a través dels quals tracten de recuperar la infància del seu art i una visió encara primitiva i màgica dels misteris del món, la dels nens mateixos que ells van ser.²⁵

Aquesta voluntat expressa no és una novetat dins el panorama artístic del segle XX. Les avantguardes van indissociablement lligades a cercar una nova visió de la realitat que supleixi les pretensions positivistes de la quimera il·lustrada. Molts han estat els que han buscat camins per assolir un trajecte involutiu, gairebé diríem circular.

Alguns han provat de viure i integrar-se en un entorn *primitiu*, com Gauguin, i d'altres han intentat retornar als orígens més purs, més innocents, de la seva pròpia vida. Miró mateix deia: “Tardaré tota la vida a poder tornar a ser un nen”. És molt difícil tractar de despullar-se de pensament, d'anàlisi i de metafísica i retornar als sentits, a l'instant purament present. “Tenir la consciència als ulls i no al revés”.²⁶

Sé tenir l'estupor essencial
de l'infant que, en néixer,

²³ Erice dins de *Miradas cinematográficas sobre la infancia Niños atravesando el paisaje*. Jorge Larrosa, Inês Assunção de Castro i Jose de Sousa (compiladors). Buenos Aires: Miño y Dávila, 2007, p. 210.

²⁴ Erice dins de NANCY (2008). *Op. cit.*, p. 29.

²⁵ BERGALA, dins de *Erice-Kiarostami*. *Op. cit.*, p. 13.

²⁶ Antonio López. *Exposición antológica*. Madrid, Museo Nacional Reina Sofia, 1993, p.43.

parés esment que neix de debò(...)
 Jo no tinc filosofia, tinc sentits (...)
 Estimar és l'eterna innocència,
 i l'única innocència és no pensar.²⁷

Erice ha manifestat moltes vegades la seva intenció de no jugar a manipular la realitat, sinó de treballar amb l'observació directa d'ella mateixa. Sense apriorismes. No fer-li dir el que un mateix vol que expressi, sinó escoltar-la i deixar que la càmera sigui, tan sols, un vidre a través del qual es vehiculi.

Potser sí que Erice i Kiarostami són dos nens que s'inclinen sobre la via —com Ana i Isabel— morta del sentit per escoltar el secret. El secret de la vida, la vida i res més.



APUNTS FINALS

Així doncs, aquests minuts de màgia que es van produir en l'enregistrament de l'escena del cinema de *El espíritu de la colmena* són, en si mateixos, una síntesi de la manera de concebre l'art d'Erice i del seu intent de tornar, conscientment, ell, l'art i, de retop, l'espectador, a una infantesa de la mirada que, obrint-nos a una visió més intemporal, ens faci més lliures.

²⁷ PESSOA, F. *Poemes d'Alberto Caeiro*. Traducció de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Quaderns Crema, 2002, p. 39.

L'extraordinari director basc ha donat una lliçó de fermesa defensant valors com l'espera i la paciència en uns temps accelerats en què sempre ens sembla que no hi som a temps. Tres pel·lícules en trenta anys. Però si el què es busca amb la càmera és la veritat i la veritat d'un procés personal interior, no hi ha lloc per a les presses, perquè són dues coses que, per la seva mateixa naturalesa, no es poden forçar sense trair-se.

BIBLIOGRAFIA

- Antonio López. *Exposición antológica*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1993.
- AROCENA, C. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen/ Cineastas, 1996.
- CASACUBERTA, M. *El salvatge en el laberint*. Barcelona: L'Avenç (2004), núm. 292.
- CERRATO, R. *Víctor Erice, el poeta pictórico*. Madrid: JC Clementine, 2006.
- Erice - Kiarostami. Correspondències*. Barcelona: CCCB, 2006.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. *La mirada encendida*. Barcelona: Debate: Escritos sobre cine, 2007.
- LATORRE, J. *Tres décadas de 'El espíritu de la colmena'*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2006.
- Miradas cinematográficas sobre la infancia Niños atravesando el paisaje*. Jorge Larrosa, Inês Assunção de Castro i Jose de Sousa (compiladors). Buenos Aires: Miño y Dávila, 2007.
- NANCY, J.-L. *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae, 2008. (Los polioftálmicos)
- NANCY, J.-L. *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Paidós, 1996.
- PALAU i FABRE, J. *Les veus del ventríloc*. Barcelona: Proa, 2001.
- PENA, J. *Víctor Erice, El espíritu de la colmena. Estudio crítico*. Barcelona: Paidós, 2004.
- PESSOA, F. *Poemes d'Alberto Caeiro*. Traducció de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Quaderns Crema, 2002.