

DOI 10.18522/2415-8852-2020-3-21-57

УДК 791.43

EXPULSADOS DEL PARAÍSO

Motivos genesíacos en tres filmes de iniciación: *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) y *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973)



Rosa Gutiérrez Herranz

Associate Lecturer, Departamento de Arte y Musicología Universidad Autónoma de Barcelona (Barcelona, España)

e-mail: MariaRosa.Gutierrez@uab.cat

Resumen. Este ensayo propone una lectura inédita de tres películas, *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) y *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), a partir del análisis comparativo de diversos motivos estructurales y de la puesta en escena que evocan el mito genesíaco de la Caída y expulsión del Paraíso en clave de relato de iniciación a la edad adulta.

Palabras clave: : análisis cinematográfico, Fritz Lang, *Moonfleet*, Charles Laughton, *The Night of the Hunter*, Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, relato de iniciación, mito de la Caída y expulsión del Paraíso.

“¿Eres capaz de comprender por qué es necesaria y por qué ha sido creada tal absurdidad? –se lamenta Ivan Karamázov ante su hermano Aliosha, después de relatarle todo un rosario de iniquidades cometidas contra niños inocentes¹– Dicen que sin ella no podría existir el hombre en la tierra, pues no conocería el bien y el mal. ¿Para qué conocer este diabólico bien y este mal, si cuestan tan caros? Todo el mundo del conocimiento no vale esas lagrimitas infantiles dirigidas al “Dios de los niños”. No hablo de los sufrimientos de los adultos; éstos han comido de la manzana y que el diablo se los lleve a todos, pero ¡y esos pequeñuelos!”.

La protesta de Iván se dirige hacia un Dios oculto y distante, que permanece blindado ante el sufrimiento humano, envuelto en la opacidad de su inescrutable Providencia. Es un grito que se levanta contra el “silencio de Dios”, según la expresión de Simone Weil, contra una reserva que renuncia a dar sentido al enigma del Mal². Efectivamente, “Dios escribe derecho con renglones torcidos”, como solía repetir santa Teresa de Jesús. Pero Iván se niega a aceptar esta teodicea de la compensación que apunta hacia una justicia ultraterrena e impenetrable, pero que

deja sin “expiar las lágrimas” vertidas en este mundo. Una teología de las últimas causas que escapa a su entendimiento “euclidiano y terreno”, incapaz de abarcar la perspectiva infinita que proyecta la geometría divina, impotente ante los cálculos macroscópicos de una aritmética celeste que trasciende el cálculo humano. El centro de su querrela son los niños, las víctimas inocentes, esto es, el Mal sin causa o porqué. Un Mal que elude la responsabilidad y el libre albedrío dogmatizados por la teología, que trasciende la esfera moral delimitada por la filosofía, porque se trata de un Mal no elegido. Un Mal que sentimos como algo exterior a nosotros, que nos precede de alguna forma, que ya estaba allí antes de que obrásemos. Ante este Mal, el escepticismo de Iván puede admitir un cierto grado de culpabilidad heredada en los hombres –“se les dio el Paraíso, ellos quisieron la libertad y robaron el fuego de los cielos”–, pero se resiste a incluir en ella a los inocentes. No acepta, sobre todo, que se tenga que “estercolar” con el sufrimiento de los niños “la futura armonía”. “Muy alto han puesto el precio a la armonía –concluye– no es para nuestro bolsillo pagar tanto por la entrada. Me apresuro, pues, a devolver mi billete”.

¹ Se trata de la conversación que precede al célebre relato del Gran Inquisidor incluido en *Los hermanos Karamázov* [Dostoyevski: 349–376]. La cita que encabeza este escrito, así como las frases entrecomilladas que la siguen en el siguiente párrafo, proceden de allí.

² Consideramos el Mal, siguiendo a Ricœur, en su triple acepción de “pecado, sufrimiento y muerte” o bien, en su doble vertiente de “mal infligido” y “mal sufrido”. *Vid.* [Ricœur 2006: 23 y ss].

La teología del Mal desplegada por Iván enarbola por bandera el sufrimiento de los justos y los inocentes, hace suyas las quejas de Job, el dolor de Isaac, el plañido de las víctimas... un lamento que no han conseguido acallar ni la especulación teológica ni la reflexión filosófica. Porque en ello se cifra precisamente lo que Ricœur [Ricœur 2006: 62–67] ha llamado la “paradoja del Mal”, o, si se quiere, ese Mal irreductible a todo sentido y que constituye un “escándalo” para el creyente y una “aporía” para el filósofo.

Sin pretender resolver tal paradoja, pero consciente también de no poder eludir el “desafío”, mi ensayo apunta hacia ese “mal radical”, según la terminología kantiana, ese Mal que se proyecta más allá de la contingencia, del voluntarismo y la elección, que reclama una cierta necesidad, es decir, una carta de naturaleza o, como dice Ricœur, siguiendo la interpretación agustiniana, una *cuasi* substancia¹. Porque las historias que me propongo comentar se refieren a una experiencia originaria del Mal, a aquel momento primordial en el que la inocencia descubre el Mal. Todas

ellas remiten, en su sentido último –aunque de forma elíptica, como hipotexto–, al relato del Génesis, a aquella Caída mítica, origen del pecado y de la culpa. Y es precisamente este marco bíblico lo que les permite universalizar su perspectiva, puesto que el mito adánico se sitúa en un tiempo germinal en el que convergen la historia del hombre y del mundo, haciendo coincidir lo ético y lo cósmico. Nuestra experiencia particular y fragmentaria del Mal aparece entonces bajo una nueva luz, la de una dimensión colectiva, histórica, como una suerte de solidaridad de especie en el pecado [Ricœur 2006: 28–31].

En los tres relatos fílmicos que son motivo de este estudio el mito bíblico es reinterpretado no desde una lectura filogenética del pecado original, como si se tratara de una tara hereditaria, sino en clave ontogénica, es decir, como una culpa que se actualiza en cada uno de nosotros, identificándose la superación de la niñez con la expulsión del Edén y el abandono de la inocencia paradisiaca. Como si el paso de la infancia a la adolescencia conllevara siempre una Caída, como si arrastrara con-

¹ En la lectura de Ricœur, el pensamiento sobre el mal de san Agustín delata un compromiso entre dos posiciones antagónicas: una postura antignóstica y antimaniquea (referida al pecado actual o personal), que interpreta el mal como defecto de bien, sin substancia y, por tanto, sujeto a la potestad libre de los hombres; y otra antipelagianista, que supera esta visión ética y concede cierta dimensión supraindividual e histórica al mal (*peccatum naturale* o pecado original). *Vid.* [Ricœur 1976: 5–23].

sigo una culpa y un castigo míticos¹. Porque en ese proceso de maduración, el descubrimiento del Mal es presentado como una estación ineludible del ritual de paso. El precio por la madurez –y el conocimiento–, parecen insinuar las películas, es morder de la manzana. O, dicho de otro modo, alcanzar la verdadera libertad, el estadio de la moral, pasa por experimentar el Mal: si uno no se enfrenta a la tentación, seguirá siendo inocente, pero no bueno. Condención y Gracia –tema muy dostoyevskiano, de ahí que las palabras del escritor iluminen esta introducción–, marcan los dos abismos entre los que se escenifica el drama humano de la libertad y de la culpa que expresa el mito de la Caída. Como dijo san Pablo, “donde abundó el pecado, sobreabundó la Gracia”.

Huelga decir que las tres películas que comentamos están protagonizadas por niños, pero no son filmes para niños. Todas ellas reproducen, de un modo u otro, el esquema de los relatos de iniciación, al modo de los cuentos de hadas o las narraciones de aventuras. Y recrean también su atmósfera visual. Pero ello no es más que un tropo, un recurso metafórico para hacer revivir en el espectador adulto esa experiencia virginal, prístina del Mal que se proponen relatarnos. Nos hacen ver con los ojos del niño, reproducen la mirada inmaculada del que observa el mundo por vez primera, para enfrentarnos, desnudos de bagaje cultural, con el mito². La fuerza de sus imágenes radica en este carácter de revelación.

Finalmente, antes de entrar en materia, quiero dedicar unas palabras a las películas

¹ Cito las declaraciones de Víctor Erice, director de una de las películas que se analizan en este ensayo: “Entre el hombre y aquello que toca hay una zona de irrealidad: el mal. Pero no se trata aquí de un mal de características exclusivamente sociales (...) sino que al mismo tiempo surge, en una dimensión más amplia, como reflejo de una caída y una culpa míticas; es decir, como una suerte de desgracia primordial engendrada por la pérdida de la inocencia, la ambición, la cobardía o el simple envejecimiento” (citado en: [Arocena: 28]).

² Demos paso, de nuevo, a las palabras de Erice, en este caso referidas al filme que comentamos, *El espíritu de la colmena*: “En esta película (...) no hay nada que no brote de una escena primordial: el encuentro a orillas de un río de una niña con un monstruo, contemplado por una mirada que observa el mundo por vez primera. Quizás, entonces, el tiempo que sus imágenes aspira de verdad a capturar no sea otro que el de los orígenes”. Y aún más: “Antes de saber que Frankenstein era una criatura literaria, ¿cuál había sido mi primera relación con él? Había sido una relación teñida de atracción y de rechazo, establecida en el interior de una sala oscura, en un momento de la infancia (...) Luego, a medida que uno crece, lee libros, ve más películas, se convierte en un espectador más o menos consciente, y esta experiencia primera queda trascendida, completada, por la experiencia cultural. Pero quizás lo más importante de toda experiencia mítica es el momento de la revelación del fantasma, de la iniciación, y a él me remití” (citado en: [Latorre: 94, 105]).

que son objeto de estudio y al porqué de la selección¹. He de reconocer un cierto componente de azar, o mejor dicho, de ese “azar objetivo” que reclamaban los surrealistas, es decir, una suerte de necesidad guiada por la lógica del inconsciente, en la elección de las películas. Porque, a pesar de sus secretas afinidades, los tres filmes, así como sus directores, se presentan *a priori* como dispares, tanto en su estilo como en su argumento. Quizás lo que de modo más superficial los une es su rareza. En sus dos sentidos, de excepcional y extraño. Película única de un director ocasional (Charles Laughton), *La noche del cazador* es un filme excéntrico dentro del panorama hollywoodiense de los años 50, de ahí que cuando se estrenó resultara un rotundo fracaso comercial. Demasiado atípico para ser apreciado. No menos singular es *Moonfleet*, tanto dentro del ciclo de capa y espada de la Metro en que se produjo, como en la trayectoria de su director, Fritz Lang. Filme de encargo, pero demasiado personal al mismo tiempo, el resultado no satisfizo a nadie, ni siquiera al mismo Lang, a pesar de la defensa a ultranza que de él hicieron los cahieristas. Y no hablemos de Víctor Erice, cineasta de producción exigua y singularísima, y de su película, *El espíritu de la colmena*, una obra que se ajustaba poco a los moldes del nuevo cine español de los 70. Otro punto de conexión, todavía más arbitrario si cabe –o tal vez no–, entre todas ellas es que las descubrí de niña y que guardo todavía en mi memoria borrosas pero intensas im-

presiones de aquel primer encuentro. Se da, pues, la circunstancia de que mi propia experiencia personal reproduce exactamente esas condiciones de visionado que reclaman las películas. Y es muy posible que sea de la mano de los fantasmas de la memoria que me ha venido, de forma inconsciente, la intuición de su parentesco. Intuición que después he intentado racionalizar en este texto. En todo caso, no son similitudes formales o externas –las tres son historias de niños–, sino hilos subterráneos los que anudan sus tramas. Y la madeja es el mito genesiaco. O, al menos, así me propongo demostrarlo.

Más allá del Edén

“La vida es dura para los pequeños” repite una y otra vez la anciana Rachel en *La noche del cazador*. Evidencia que pone en escena la escalofriante trama de este cuento de pesadilla para niños ambientado en el horror real de los años de la Gran Depresión. Nos encontramos en el descalabrado ambiente sueño de una pequeña población en las riberas del río Ohio, en el seno de una de esas comunidades honestas, de mentalidad estrecha y rígida moral puritana que conforman la geografía antropológica de la América profunda. El paisaje social que sirve de fondo a la película, y que pretende ser un dibujo de las miserias de la época, no puede ser más sombrío: desempleo, hambre, crimen... y, como daños colaterales, “niños vagando por el bosque sin comida (...), por la carretera (...), durmiendo en desgua-

¹ Para la ficha técnica y artística de los filmes y una breve sinopsis del argumento véase el anexo al final de este documento.

ces, en coches viejos abandonados”. Son palabras que pronuncia el padre de los protagonistas, Ben Harper, encerrado en prisión después de haber robado y asesinado porque se “había prometido que jamás vería a sus hijos pasar por eso”. Desgraciadamente, también sus vástagos, John y Pearl, “tendrán que pasar por eso”. Y habremos de verlos formando fila con un pelotón de chiquillos harapientos para



Fig. 1: Los estragos de la Gran Depresión: niños vagando por los caminos pidiendo comida, entre los cuales John y Pearl.



Fig. 2: La anciana Rachel con los huérfanos que ha ido recogiendo en su casa.

mendigar comida (fig. 1) en una de las alusiones más directas del filme a los terribles años 30, menciones que son mucho más explícitas en la novela original¹. Efectivamente, “la vida es dura para los pequeños”, como bien sabe Rachel, que se dedica a recoger chicos vagabundos (fig. 2 y 3), porque una de las consecuencias de ese Mal social es la orfandad.



Fig. 3: Rachel leyendo la Biblia a sus niños: el *Libro de libros* como megatrama o trama de tramas en el cual están inscritas todas las historias

También de huérfanos, aunque en un sentido figurado, nos habla *El espíritu de la colmena*. Ambientada en la inmediata posguerra, en un lugar perdido de la “meseta castellana”, “hacia 1940”, la película nos muestra el devastado panorama del después de la batalla. Pues desolación y “vacío”, es lo que “heredaron” los que, como Víctor Ericce, fueron hijos de la guerra: “un vacío, una au-

¹ Cfr. [Grubb]. El autor, virginiano y, por tanto, oriundo del escenario donde se sitúa la película, rememora en su novela, publicada en el año 1953, muchas de sus propias vivencias de niño en los años de la Depresión.

sencia. 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 expresión¹. Una sociedad, pues, de “vencidos”, de “exiliados interiores” que, encerrados en su mutismo, legan a su progenie incomunicación y silencio. El silencio de la colmena². Pues la comunidad que describe la película es un colectivo de alienados, de autistas, que, al igual que las abejas, viven sólo para mantener la colmena, incomunicados, desatados de todo lazo afectivo. Meros supervivien-



Fig. 4: “Sombras”: la madre, “una mujer escribiendo una carta”

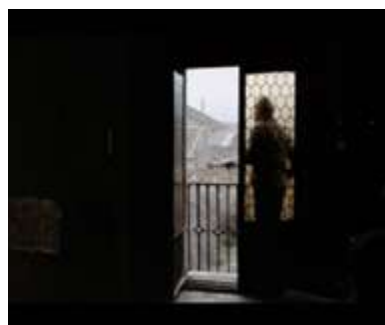


Fig. 5: El padre, “un hombre que contempla el crepúsculo” (Víctor Erice)

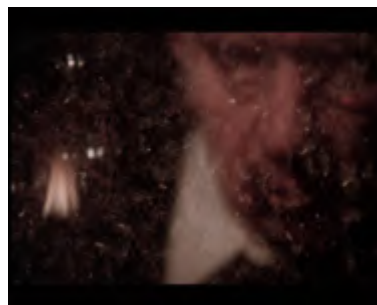


Fig. 6: Fernando, encerrado en su despacho, ante su colmena de observación. Ambos viven una existencia autista, aislados e incomunicados en sus celdas, como si estuvieran en una gran colmena

¹ Son palabras de Víctor Erice (citado en: [Latorre: 161]).

² El título de la película está tomado de *La vida de las abejas* (1901) del escritor Maurice Maeterlink. Con esta expresión, “el espíritu de la colmena”, el autor alude a una especie de “inteligencia superior”, razón o destino que guía y regula la vida en comunidad de las abejas. A este espíritu sacrifican su propio ser en aras del bien común o la continuidad de la especie. Las palabras que escribe Fernando en su cuaderno de trabajo mientras está en su despacho en varios momentos de la película son fragmentos literales del ensayo poético de Maeterlink.

tes. Autómatas cuyo impulso –anota Fernando, el padre de las niñas protagonistas, en su cuaderno de trabajo– empuja “el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj”, pero que –escribe la madre, Teresa, en una de sus cartas– han renunciado definitivamente a “su capacidad para sentir de verdad la vida”. También ellos, los padres de las chiquillas, habitan en una colmena, cada uno encerrado en su celda, parapetados tras los cristales en forma de panal de las ventanas de la casa (fig. 4 y 5). Sus dos hijas, Ana e Isabel, son los retoños de esos fantasmas, sombras¹, padres ausentes, dos expósitos más de una generación de huérfanos (fig. 6).

Otro huérfano es John Mohune, el héroe de *Moonfleet*, que, desamparado, ha de emprender un camino en solitario a la busca del padre. Una nueva víctima del cáncer social. Porque la base sobre la que se sustenta la sociedad de *Moonfleet* está carcomida en sus cimientos. Lang la

presenta como un magnífico edificio construido sobre fundamentos corruptos, una fachada que enmascara una estructura putrescente, dos mundos superpuestos²: el mundo aéreo, epidérmico y luminoso que representan Lord Ashwood y la buena sociedad de los salones exquisitamente decorados al estilo rococó, un escenario para el juego y la pantomima (fig. 7); y el mundo subterráneo, nocturno y tenebroso de las criptas y las cavernas, las fosas y las sepulturas, donde el grupo de contrabandistas se dedican a sus oscuras actividades a la sombra (fig. 8). O bien el estrato cristiano y civilizado –que encarnan el párroco Glennie y el juez Maskew– que se cimienta sobre el sustrato atávico, inconsciente y reprimido de los demonios paganos –el del pirata Barbarroja–, de la misma forma que la iglesia de *Moonfleet* se levanta sobre la cripta de los Mohune y cueva de los contrabandistas y el púlpito en el que Glennie predica se enfrenta al ídolo de Sir John Mohune “Barbarroja” (fig. 9).

¹ Acerca de los caracteres de Teresa y Fernando en la película, Erice declaró: “En una primera instancia, las figuras de los padres se nos aparecían como una especie de sombras. Y así las aceptamos. No pretendimos saber enseguida muchas más cosas de ellos. Nos bastaba con la imagen única, primordial que, de una manera espontánea, inconscientemente, habíamos percibido de ellos: ‘Un hombre que contempla el crepúsculo, una mujer que escribe una carta’” (citado en: [Latorre: 106]).

² Este motivo de los mundos paralelos y estratificados es recurrente en el cine de Lang, tema que queda reforzado, de forma simbólica, por su elocuente puesta en escena. Piénsese en las dos ciudades de *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), en los laberintos subterráneos de *Los Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924), *La tumba india* y *El tigre de Esnapur* (*Das indische Grabmal*, *Der Tiger von Eschnapur*, 1959) o en el mundo del hampa que se oculta tras las trampillas, puertas falsas y pasadizos secretos de la serie del Doctor Mabuse (1922, 1933 y 1960), *Las Arañas* (*Die Spinnen*, 1919) o *El ministerio del miedo* (*Ministry of Fear*, 1944).



Fig. 7: La cúpula de Moonfleet: los salones de Lord Ashwood, un escenario rococó de *commedia dell'arte*



Fig. 9: La iglesia de Moonfleet, sobre la cripta de los Mohune, con el altar enfrentado a la estatua de Sir John Mohune “Barbarroja”



Fig. 8: El subsuelo de Moonfleet: la cripta de los Mohune y cueva de los contrabandistas

Encontramos, pues, que los niños protagonistas de las tres películas viven todavía en un estado de inocencia amenazado por una sociedad de adultos que ya ha sido expulsada del Paraíso. En *La noche del cazador* es el desolado paisaje de la Gran Depresión, reverso de aquella imagen edénica de la América de los pioneros; en *El espíritu de la colmena* es el yermo páramo de la posguerra, un horizonte de desolación, vacío y alienación, muy alejado de aquel paradisíaco “jardín de las setas” que se encuentra más allá de las montañas¹; en *Moonfleet*

¹ Quizás sea en esta escena de *El espíritu de la colmena* donde de forma más palmaria se alude al Paraíso perdido. En un momento en que Fernando está con sus hijas cogiendo setas en el bosque les señala un lejano “jardín de las setas” que se oculta al otro lado de las montañas, donde se encuentran –según dice– los mejores hongos. Teniendo en cuenta que, momentos antes, les ha dado lecciones sobre cómo distinguir las setas buenas de las malas, las que sirven de alimento y las que matan, sus palabras no pueden sino referirse al relato del Génesis.

es el falso Olimpo en el que habita una corrompida élite aristocrática levantado sobre una pútrida acrópolis. Nuestros héroes habitan un jardín por el que reptan, siempre al acecho, la serpiente. Porque además están los pecados de los padres, aquella primera culpa que será la condenación de su progenie.

Aquel pecado que hizo que otros pecaran¹

En *La noche del cazador* se trata del dinero robado, esos 10.000 dólares por los que Ben Harper se ha condenado (fig. 10 y 11). El dinero es la tentación, la manzana que corrompe, la mancha que contamina todo aquello que toca. Así lo siente Willa, la esposa de Harper, que acaba viendo en ese botín el estigma de su pecado, porque ella, como Eva tentadora, participa igualmente de la culpa, culpa que conlleva inevitablemente un castigo para ambos. Un estigma que transmiten a su descendencia, pues en la moral puritana de la comunidad impureza es sinónimo de sexualidad y el pecado una especie de enfermedad venérea que se transmite de padres a hijos, del mismo modo que se transfiere el pecado original en la semilla de Adán. Pero es que, además, es de manos del mismo Harper de quien reciben sus hijos esta carga (fig. 12), esto es, aquel dinero corruptor que llama al pecado, que concita el Mal –atrae al falso predicador Harry Powell– y que aca-

rrea peligro de muerte para John y Pearl. Peligro del que sólo conseguirán liberarse arrojando el dinero fuera de sí y *devolviéndoselo a su padre*².



Fig. 10 y 11: El atraco perpetrado por el padre de John, Ben Harper, causa de la desgracia familiar, le conduce a la cárcel y luego a la horca, condenado a muerte por el crimen.

¹ El título de este capítulo alude a los versos de John Donne (“Himno a Dios Padre”, c. 1623) que encabezan la novela de Davis Grubb en la que se basa el filme de *La noche del cazador*. La cita completa es la siguiente: “Perdonarás el pecado con el que hice que otros pecaran, el pecado que fue para ellos puerta de perdición”. Los versos se refieren evidentemente al pecado de Adán.

² En realidad, John acaba por lanzárselo al falso predicador Harry Powell, su padrastro y, como veremos más adelante, encarnación del Mal y, al mismo tiempo, doble paterno.



Fig. 12: El dinero del robo es entregado a John y escondido en la muñeca de Pearl, lo cual motivará la persecución de Harry Powell y pondrá en peligro a los niños

En *Moonfleet* también hay un tesoro rapiñado –un diamante– y una culpa ancestral de un antepasado mítico –Sir John Mohune, el legendario Barbarroja (fig. 13) –, culpa que hereda su linaje hasta que es finalmente expiada en el pequeño John, cuando, con la venta de la piedra, reconstruya la mansión familiar. Porque, de algún modo, toda la estirpe de los Mohune lleva la marca de aquella falta, que se transmite en la “maldición del diamante” –como dice el párroco Glennie– (fig. 14) y se manifiesta en la decadencia de su alcurnia y en la ruina de su casa (fig. 15), así como en la desgracia de la madre de John, las

tribulaciones de su hijo y, finalmente, la muerte de Jeremy Fox, probablemente, el *padre* del chico¹.



Fig. 13: Sir John Mohune, el legendario Barbarroja, que vendió su alma y deshonró su estirpe por un diamante de gran valor



Fig. 14: El secreto del tesoro escondido yace sepultado en la tumba de Barbarroja

¹ Jeremy Fox es solo el tutor de John, pero, en razón de su idilio juvenil con la madre del niño, Olivia, se podría pensar que es su progenitor, cosa que nunca aclara la película. En todo caso, John lo ve como un padre y es otra de las figuras paternas y a la vez demoníacas que aparecen en las tres películas, dualidad que luego comentaremos al hablar de las figuras del Mal.



Fig. 15: La maldición del diamante: este primer pecado será legado a su progenie y será la causa de la decadencia familiar

El espíritu de la colmena no nos describe un primer acto condenatorio, una falta primordial, esto es, no nos narra una historia de la culpa, sino que nos presenta un Mal difuso, colectivo, del cual participan todos los individuos de la colmena: el aislamiento, la incomunicación. Autismo afectivo que se traduce en Fernando y Teresa en una falta de atención o de cuidado hacia sus hijas, dos pobres *huérfanas* que habrán de enfrentarse a ese Mal sin el tutelaje de sus mayores. Sin embargo, podemos intuir huellas del pecado original sobre todo en el padre, pues mientras Teresa expresa su alienación

proyectando su deseo hacia afuera, hacia ese destinatario ausente al que dirige sus cartas (fig. 16), Fernando muestra su escapismo en la forma más adánica de la búsqueda del conocimiento (fig. 17 y 18). Aplicado al estudio de la colmena de observación que tiene en su despacho, mientras descuida a su pequeño enjambre, se afana en buscar en la ciencia las respuestas, pero es incapaz de comprender –y de explicar a sus hijas– las leyes de la colmena, esto es, la razón de ese espíritu o destino inexorable que la gobierna¹.

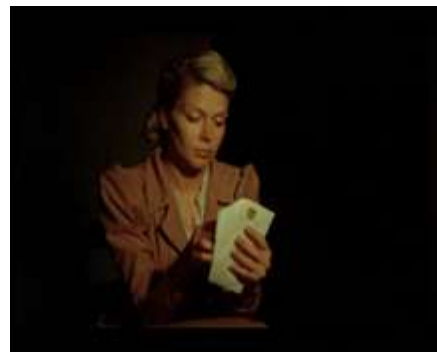


Fig. 16: Teresa escribiendo cartas a un desconocido destinatario que habita fuera, tal vez un exiliado

¹Un plano que creo que describe bien –si lo interpretamos de manera libre y abierta– estas distintas actitudes de los padres es aquel que muestra la mesita de noche del cuarto de las niñas. Sostiene una vela, que refiere a las preguntas de Ana durante sus confidencias nocturnas con Isabel, es decir, a los enigmas de la condición humana; un mono de peluche, que aludiría al camino racional o de la ciencia, esto es, al de Fernando; y una Virgen o santa en actitud mística que, forzando un poco la interpretación, podría sugerir la búsqueda hacia afuera o la vía de la sensibilidad que representa Teresa. De lo que no cabe duda es que el cuadro del Ángel de la Guarda que cuelga encima de la mesa concierne a esa necesidad de tutor que tienen las niñas para enfrentarse a las grandes preguntas.



Fig. 17: Fernando en su despacho, aplicado al estudio de las abejas

Silencio, prohibición y secreto

Ante este Mal que amenaza la inocencia¹, un Mal que está en el mismo aire que respiran e, incluso, dentro de ellos, adherido a su código genético, los niños se hacen preguntas. Intentan comprender algo que intuyen, pero que no conocen todavía, y se dirigen a sus mayores. Sin embargo, a sus dudas sólo responde el silencio. Y este silencio es una forma de *preservar el y del Mal*.

En *La noche del cazador* se presenta a modo de un ominoso secreto, el terrible juramento que im-



Fig. 18: La mesita de noche de las niñas con un mono que alude al padre (el camino de la ciencia) y una Virgen que alude a la madre (la vía de la sensibilidad)

pone Ben Harper a su hijo, John, que actúa como un veto y un candado que sella una culpa, la del maldito dinero (fig. 19 y 20). Culpa que el padre transfiere al niño acerrojada en la inviolabilidad de la promesa. Una carga demasiado onerosa para los hombros de un niño: John no tendrá más remedio que deshacerse de ella devolviendo la responsabilidad a quien corresponde, esto es, *a su padre*² (fig. 21)

¹ Absolutamente gráficos son los planos aéreos que abren *La noche del cazador* y que expresan esa amenaza, todavía imprecisa, que se cierne sobre los niños. Planos que, además, van acompañados de un subrayado musical que veremos luego asociado a la figura del predicador Harry Powell, esto es, la encarnación del Mal.

² Como comentamos en otra nota, es a Harry Powell a quien arroja en realidad el botín, pero es que el predicador es, aparte de su padrastro, un personaje que se identifica con Ben Harper, cosa que analizaremos más en detalle después. Ahora solo me interesa destacar cómo en ese momento en que John quebranta el juramento y se libera del dinero, el niño confunde realmente al predicador con su verdadero padre.



Fig. 19 y 20: Ben Harper, después de perpetrar el atraco, entrega el dinero robado a su hijo y le impone, bajo juramento, guardarlo y preservar el secreto.

La culpa en *Moonfleet* se transmite de padres a hijos blindada en el hermetismo de un enigma impenetrable. Así, la maldición del diamante se oculta tras el código secreto de un mensaje



Fig. 21: John acaba arrojando el botín a su padrastro, Harry Powell, un dinero que ha motivado la ejecución de su padre, la muerte de su madre y un peligro constante para los niños

cifrado (fig. 23), que se esconde además en un medallón, que se guarda a su vez en un sarcófago custodiado en el interior de una cripta (fig. 22). Esto es, cerrada bajo siete llaves. John deberá ir descorriendo velos, siguiendo la marca de los Mohune –esa “Y” del escudo familiar– hasta llegar a la piedra, que se halla enterrada en lo más profundo de un pozo (fig. 24). Igualmente, la historia de la tragedia de su madre –víctima de ese castigo que portan los Mohune– se presenta por primera vez ante John en la forma inconsciente y soterrada de una pesadilla traumática que el niño habrá de descifrar preguntando a su *padre*¹.

¹ Nuevamente, nos estamos refiriendo aquí no a su progenitor reconocido, sino a Jeremy Fox, figura que representa, no obstante, al padre. Efectivamente, John solo accede a conocer la historia de la desgracia de su madre –y también de Fox– después de contarle la pesadilla que le desvela claves de esta historia y de descubrir en él las huellas reales, en forma de cicatriz, de este dramático pasado.



Fig. 22: La tumba de Barbarroja, con el escudo de los Mohune, que guarda un medallón con un mensaje cifrado



Fig. 24: El diamante se halla en un pozo escondido tras una piedra con la marca de los Mohune

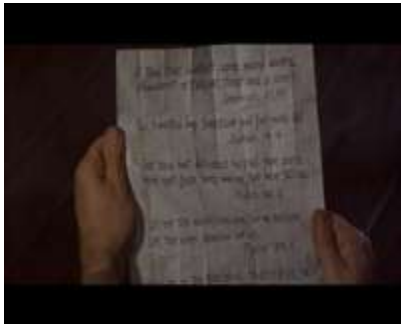


Fig. 23: El código secreto esconde las coordenadas del lugar donde está enterrado el tesoro de Barbarroja, un diamante

Las niñas de *El espíritu de la colmena* viven envueltas en el silencio sepulcral, de camposanto, de los supervivientes de la guerra. Sus mismos padres participan de este pacto de silencio de la colmena. Las preguntas de la pequeña Ana intentan quebrantar la reserva que protege a los habitantes del panal, pero terminan chocando con la muralla de la afasia. Cuando interroga a su madre (fig. 25), ésta le contesta, de forma especular, con sus mismas palabras, encerrando las respuestas en el círculo de la tautología¹. Cuando se remite al padre (fig. 26 y 27), el mutismo se expresa a modo de prohibición. En el único mo-

¹ Resulta muy significativa en este sentido la conversación que mantienen madre e hija frente al espejo. La escena no está tomada de forma directa, sino que la cámara registra el reflejo de las dos actrices en el alinde. Filmación especular para respuestas especulares. Cuando Ana pregunta a su madre qué es un espíritu, ella le responde, con una simetría perfecta: “Un espíritu es un espíritu”; y cuando le cuestiona sobre si son buenos o malos, la respuesta de Teresa es igualmente tautológica: “Con las niñas buenas son buenos, pero con las niñas malas son muy, muy malos”.

mento en que Fernando ejerce de padre, cuando, en la secuencia del bosque, muestra a sus hijas cómo distinguir las setas buenas de las malas, las que alimentan y las que matan, es decir, cuando les instruye sobre los misterios de la vida y de la muerte, sus enseñanzas se transmiten encastilladas en un veto: si cogéis de esta seta, moriréis. Proscripción que, a su vez, él ha heredado de su abuelo, pero en la que resuenan ecos más antiguos, genesíacos. El silencio del veto incita, sin embargo, en el que no conoce, nuevas preguntas: ¿Por qué no tomarla... si huele tan bien?, se interroga Ana. ¿Por qué las cosas malas se presentan como buenas? ¿Qué sentido tiene esa trampa? Ante la ausencia de respuestas, se impone la experiencia; ante la prohibición, la transgresión. Este será el camino que emprenda la niña.



Fig. 25: Respuestas especulares de Teresa a las preguntas de Ana: “un espíritu es un espíritu”, “con las niñas buenas son muy buenos y con las malas muy, muy malos”

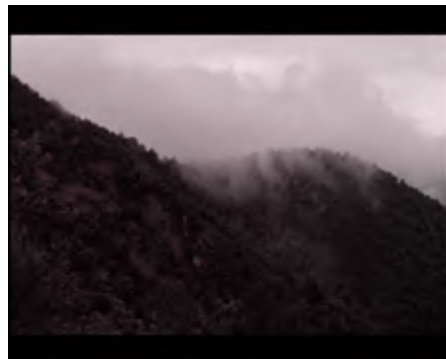


Fig. 26 y 27: Fernando enseña a sus hijas a distinguir el “fruto prohibido”, las setas venenosas, y les señala un idílico “jardín de las setas” más allá de las montañas

Concluyendo: nuestros héroes cargan sobre sus pequeñas espaldas el peso de una pena heredada que les viene de sus mayores encerrada en la prohibición o el secreto. Para liberarse de ella, habrán de reconstruir la cadena de la falta, lo cual significa recorrer un camino de regreso hacia el origen, a la raíz de la culpa. Esto es, tendrán que ir al encuentro del Mal –y del padre. Esta senda de la experiencia

del Mal se presenta a modo de rito de paso o viaje iniciático, pues implica un camino de maduración, de crecimiento, cuya meta es conocer.

Figuras del Mal

Pero el Mal lo invade todo, se presenta difuso o inaccesible, envuelto en silencio, bajo la apariencia imprecisa de un mal social o de un castigo colectivo por una culpa lejana. Para que los niños lo reconozcan, se enfrenten a él y lo venzan son necesarias unas figuras que, de algún modo, den forma a este Mal informe. Figuras ambivalentes, que encarnan tanto imágenes tutelares o dobles paternos como máscaras demoníacas y chivos expiatorios. Figuras polisémicas, porque la fuerza simbólica del mito radica en su riqueza analógica, en su exuberancia metafórica, en su energía proteica.

Empecemos por Jeremy Fox (*Moonfleet*), quizás la más humana de nuestras figuras del Mal. La película lo presenta como un ser depravado, cruel, egoísta, carcomido por un oscuro rencor y una biliosa amargura, que lo incita a regodearse en su envilecimiento y degradación moral. Pero después

descubrimos en él a un hombre que una vez amó –a Olivia, la madre de John– y que tal vez se perdió a causa del fracaso de este amor infortunado. A la vez contrabandista y caballero, su misma doblez delata las contradicciones del mundo en el que vive y la hipocresía que se enmascara tras la *commedia dell'arte* de la alta sociedad que frecuenta. Es decir, es la viva imagen de la putrefacción bajo una bella cáscara, el cáncer de Moonfleet. Pero es también esta dualidad de su carácter lo que le convierte en puente entre los dos mundos: el olímpico de los salones y el avérrico de las criptas y las cavernas (fig. 28 y 29). Llave de paso al inframundo, en su papel de psicopompo, será el guía de viaje de John por los reinos de la muerte. Pues el peregrinaje del chico a la busca del padre le habrá de conducir, siguiendo las huellas de Fox, por los territorios de ultratumba donde se halla enterrado el tesoro. Un viaje de iniciación para John y de expiación para Fox. El final del trayecto es la anagnórisis, el reconocimiento mutuo como padre e hijo, esto es, la asunción del destino. Pues Fox, finalmente, acaba por aceptar su responsabilidad paterna y su sacrificio para salvar al niño¹ (fig. 30).

¹ Señalo tres escenas de la película que expresan muy bien este poder de la designación en el reconocimiento y la asunción del destino que implica la anagnórisis. La primera es aquella en que John, en la mansión de los Mohune, entona una canción que alude a los deberes de Fox como tutor y luego le pide que se haga cargo de él. Esta designación de Fox como padre origina, momentos después, en este, un primer atisbo de su destino: “Es él –refiriéndose al niño– el peligro, es él quien puede destruirme a mí”, vaticina. La segunda sucede durante la aventura del diamante: momentos antes de entrar en Hollisbrooke, Fox le dice a John que se cuide de sí mismo, porque él no se va a arriesgar por salvarlo, y le recuerda que, “si fuera su hijo” le enseñaría a no fiarse de nadie. La sola enunciación de estas palabras hace que, poco más tarde, Fox asuma su papel de padre y ponga en riesgo su vida por rescatarlo, anticipo de lo que será su sacrificio. Y la tercera: después de haber traicionado a John, Fox se reúne con los Ashwood en una carroza. Durante el viaje, Lady Ashwood, para salvar los controles del ejército, se hace pasar por mujer de Fox y llama a su marido padre. Esta designación conduce a lord Ashwood a hablar –por asociación– del niño, lo que termina por despertar en Fox la llamada del destino y desencadena su trágico desenlace: el reencuentro con el niño y con la muerte.



Fig. 28 y 29: Jeremy Fox, contrabandista y caballero, descendiendo al inframundo (la cripta de los Mohune y cueva de los contrabandistas) y ascendiendo al Olimpo de los salones aristocráticos de Moonfleet

La esquematización psicológica de Harry Powell (*La noche del cazador*) redunda en beneficio de las connotaciones simbólicas de su carácter, pues su personaje encaja mejor en el terreno del mito que en el del retrato realista. Así, se nos aparece, primeramente, como el

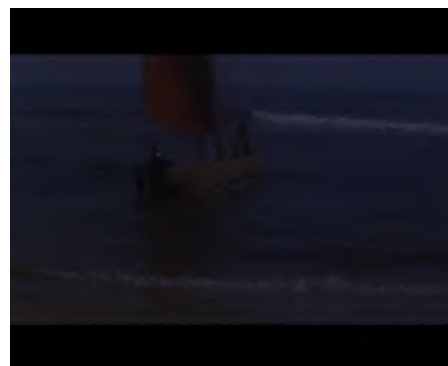


Fig. 30: El último viaje de Fox, quien finalmente encontrará la muerte por tratar de salvar al pequeño John

malo de los cuentos infantiles: criatura de pesadilla surgida de la noche y de las sombras, es el Hombre del Saco, el Mal que nunca duerme, el ogro devorador de niños, el lobo feroz (fig. 31)... El lobo es, sin lugar a dudas, el animal que mejor lo representa: depredador, cazador de la noche, siempre al acecho de la víctima o rastreando sus pasos, en espera del momento oportuno para saltar sobre ella. Lobo, pero “con piel de cordero”, como advierte Rachel al inicio de la película citando las palabras del Evangelio. Pues otra de sus facies, la que remite a la mitología bíblica, es la del “falso profeta”. Hipócrita, farsante, impostado predicador, sus palabras brotan de la voz misma de la mentira y del engaño, esto es, del Gran Calumniador, el Diablo (del latín: calumniador). Pero, como portavoz de Satán (de la raíz hebrea: adversario, acusador o fiscal), es también el que de-

nuncia los males de la sociedad en que vive. Pues su personaje no es sino una caricatura de la moral puritana de la comunidad, un espejo deformante de sus defectos: pecador justificado, iluminado por la Gracia divina, siente que la Providencia guía sus pasos; hipócrita hasta la esquizofrenia, su naturaleza dual encarna la doble moral del puritanismo (fig. 32); sexualmente reprimido, su inhibición erótica deriva en frustración patológica e impulso homicida¹. Powell sería, por tanto, la cabeza visible de los males invisibles del cuerpo social. Cabeza visi-

ble y cabeza de turco. Porque la comunidad que lo erigió en su Pastor va a terminar cargando en él sus pecados y purgando con su sacrificio la culpa colectiva. Es el sino de los profetas, aunque sean falsos. Si como impostado Mesías, representa el Anticristo, como chivo expiatorio, tendría el rol redentor de Cristo. La misma función purgatoria tiene en su papel de padre. Padrastro de John, asume la paternidad y la culpa, así como su expiación, a partir de su identificación con Harper en su condena y ejecución² (fig. 33).

¹ Efectivamente, Powell encarna muchos de los fantasmas del puritanismo, fantasmas que han tenido un interesante desarrollo en la literatura fantástica: la doble moral o separación radical entre el deseo (el mal) y la voluntad (el bien) estaría representada por la figura del *doppelgänger* (como en *El extraño caso del Dr. Jekyll y el señor Hyde*, 1886, de Robert L. Stevenson); la doctrina de la predestinación y la justificación por la fe ofrecería su versión más aberrante en el “pecador justificado” de James Hogg (*Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, 1824). Pongamos algunos ejemplos de la película: Powell no siente remordimiento por sus malas obras porque cree que ha sido elegido y que una mano divina guía sus pasos. Así lo expresa cuando conduce en el coche hablando con Dios acerca de las “viudas que el Señor le envía”; o también cuando, en la cárcel, siente que su encuentro con Harper es una señal de la Providencia y se pone en marcha en busca de su viuda. Pero quizás la escena que mejor exprese esta confianza de Powell en el carácter sagrado de su misión es la del asesinato de Willa. En un escenario como de iglesia, Powell, en el papel de sacerdote, ejecuta su crimen como si se tratara de un sacrificio ritual, mientras que Willa asume su papel de víctima sacrificial. Escena que se podría ver también como una inversión de la de la noche de bodas, donde la pulsión erótica sería perversamente sustituida por la pulsión tanática. Deseo y represión luchan dentro de Powell hasta llevar su personalidad a una dualidad esquizofrénica.

² Las imágenes del filme lo muestran de manera explícita: las secuencias de la condena de Ben Harper y de Powell repiten exactamente la misma planificación, de igual manera que las de su detención policial. Es como si a partir de la condena y el encuentro en la cárcel se hubiera llevado a cabo la suplantación del uno por el otro. Suplantación que implica también la transmisión de una falta, la del dinero. El final de su identificación vendrá con el apresamiento y ejecución de Powell.

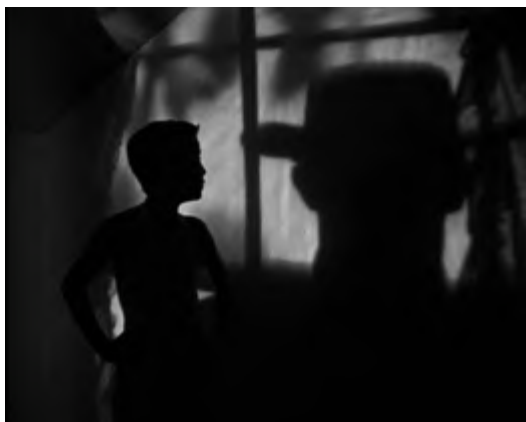


Fig. 31: El personaje de Powell se asocia a los malos de los cuentos infantiles, a los depredadores y a las figuras bíblicas del falso profeta y de Satán



Fig. 33: Y se identifica con el padre de John en las escenas de su detención y condena, que repiten la misma planificación que las de Ben Harper



Fig. 32: Encarna también la doble moral puritana, que escenifica en la lucha entre el bien y el mal de sus manos tatuadas con las palabras *Love y Hate*

La figura del Mal de *El espíritu de la columna* transita entre el mundo real y el imaginario. En su primera aparición es un monstruo. Un monstruo que emerge de la caverna de sombras de una sala de cine. Mera ilusión, por tanto, una ficción, un “truco”, como le dice Isabel a Ana. Criatura postiza, este monstruo no es otro que Frankenstein, el engendro supremo de la ciencia y de la técnica, el hombre artificial. Pero también el emblema de la soberbia y el delirio humanos en sus vanos deseos por emular a Dios, como advierte el prologuista del filme de Whale en el cine (fig. 34). Criatura y creador se confunden –portan incluso el mismo nombre: Frankenstein–, pues la anormalidad y defor-

midad del primero no es sino el estigma de la aberración del segundo, de la monstruosidad de su ambición, y el sacrificio del uno será la expiación del otro. En este sentido se relacionan con el padre, Fernando, que, al igual que el Dr. Frankenstein, ha sucumbido a la tentación de la ciencia, pero que, identificado con el monstruo, es también víctima y lleva en sí el castigo de esta falta¹ (fig. 35). Pero el de monstruo es sólo uno de sus “disfraces”, porque, como explica Isabel a su hermana, en realidad es “invisible”, “no tiene cuerpo”, “es un espíritu”. El *espíritu de la colmena*: presencia sutil y evanescente, sugiere ese Mal inaprensible que se respira en la comunidad. Luego, este Espíritu se hace hombre en

la figura de un fugitivo, un individuo cuyo delito es haber infringido la ley de silencio de la colmena. Como *outsider*, habita fuera de los límites, en una vaqueriza junto a un pozo en las proximidades del pueblo, que es el lugar donde, si se le invoca, el Espíritu se aparece a las niñas. Allí lo encontrará Ana, hasta que, en cumplimiento de su sino, sea sacrificado para devolver la paz a la colmena (fig. 36). Pero volverá de nuevo en la forma de Frankenstein, porque, como el monstruo, es inmortal, y así lo veremos resucitar, por la magia del cine, para reunirse otra vez con la niña en ese espacio liminar de lo maravilloso que es el bosque. Y siempre que se le invoque por medio de la palabra².

¹ Efectivamente, en la película Fernando se identifica tanto con el Dr. Frankenstein como con el monstruo y sus sucesivas encarnaciones en el Espíritu o el fugitivo, identificaciones que se realizan fundamentalmente a través del montaje. La primera tiene lugar en la secuencia que sigue a la presentación del filme en el cine, en la que vemos a Fernando, como un monstruo, vestido de apicultor; la segunda y tercera lo relacionan con el Dr. Frankenstein, mediante la simultaneidad entre las imágenes de Fernando y el sonido que sale del cine que emite los diálogos del científico. En las siguientes ocasiones el padre se vincula con el Espíritu, pues sus pasos o su presencia siguen a las invocaciones de las niñas. Finalmente, está la analogía con el fugitivo, pues este viste su abrigo y porta su reloj, que le son entregados por medio de Ana.

² Las analogías con la figura de Cristo que venimos señalando en esta y las otras figuras del Mal que hemos analizado nos vienen sugeridas no solo por las referencias de sus tramas al relato bíblico –Cristo es la contrafigura del Mal: su sacrificio lo que nos trae la Gracia y nos salva del pecado original–, sino también por las mismas imágenes. En *El espíritu de la colmena*, encontramos, al menos, dos identificaciones visuales: la primera en la escena que nos presenta el cadáver del fugitivo tras ser abatido por la Guardia Civil y que repite –según han señalado varios autores– la postura del famoso *Cristo muerto* (c. 1475-78) de Mantegna; y la segunda –como también ha sido indicado–, al final de la película, cuando Ana se dirige a la ventana, que tiene un marco en forma de cruz latina, para invocar al Espíritu.



Fig. 34: El primer encuentro de Ana con el monstruo tiene lugar en el cine, encuentro que volverá a escenificar imaginariamente en la aventura del bosque



Fig. 36: En el segundo encuentro de Ana con el monstruo este se ha encarnado en un fugitivo



Fig. 35: Fernando se identifica con el monstruo, es decir, con el fugitivo, pero también con su creador, por su pasión malsana por la ciencia

Como hemos visto, la naturaleza proteica de estas figuras deriva de su polivalencia funcional dentro de los relatos: en la forma de dobles paternos encarnan la semilla de ese Mal heredado que ha de ser expiado; igualmente, en su papel de chivos expiatorios del Mal social. Porque, como máscaras demoníacas, representan todos los males, esto es, el Mal. Finalmente, sirven de guías para los niños en ese viaje de iniciación que conlleva su aprendizaje del Mal, pues les señalan el sendero que han de seguir y el monstruo que han que vencer.

Viaje iniciático y ritos de paso

Experimentar el Mal significa quebrantar las barreras, sean éstas en forma de prohibición o de secreto, y salir fuera de los límites, más allá de las

fronteras del hogar y del círculo familiar. Esto es, dejar para siempre el Paraíso de la infancia. Ello implica emprender un peligroso viaje por los territorios de lo desconocido, lo que conlleva amenaza de extravío o incluso de muerte real para el pequeño. Porque, como itinerario de iniciación o rito de paso, es un morir, pero un morir para renacer de nuevo, un extraviarse que es un encontrarse. Una Caída para obtener una Gracia.

El itinerario de *Moonfleet* se inicia *in media res*, a mitad del camino, justamente en la encrucijada que señala hacia la aldea, pues John ya ha abandonado el hogar materno para ir en busca del padre. A partir de aquí, el viaje del niño consistirá en un seguir los signos hasta alcanzar su destino. El primero es un ángel de mirada ciega, que lo recibe a la entrada del pueblo. Como todo ángel, marca un umbral, el de su exilio fuera del Paraíso, al tiempo que sus ojos velados le proyectan su sino: el reencuentro con sus orígenes y con el *padre*, esto es, con Jeremy Fox (fig. 37). Pues a través de Fox llegará a la casa familiar y al conocimiento de su pasado, que le será primeramente revelado en la forma de un sueño. Pero toda la mansión de los Mohune es un laberinto de signos que le hablan en el lenguaje fragmentario de la ruina, retazos de una antigua historia –y de una vieja falta– que ha de recomponer (fig. 38). A la busca de este sentido se dirige John y su periplo le llevará lejos, a la raíz de la culpa, a su antepasado Sir John Mohune, el temido Barbarroja. Aquí se inicia el tra-

yecto por los reinos subterráneos de la muerte, cuya entrada le viene indicada nuevamente por el ángel, guardián de las puertas. “Todo ángel es terrible”, advierte Rilke, y este le anuncia un hado implacable: la peligrosa aventura que habrá de acometer hasta alcanzar su meta, que no es otra que la madurez. John deberá saber leer los signos –la marca de los Mohune, esa “Y” del escudo de armas que sugiere una encrucijada de caminos– para no errar la senda (fig. 39). El premio es un tesoro, el conocimiento, que le viene dado en la forma de un diamante, que expresa el alma renacida. Todo el itinerario de *Moonfleet*, la *quête* de John, está diseñado a la manera de un teatro de la memoria, cuyas figuras –señales del destino– van marcando estaciones en la ruta.

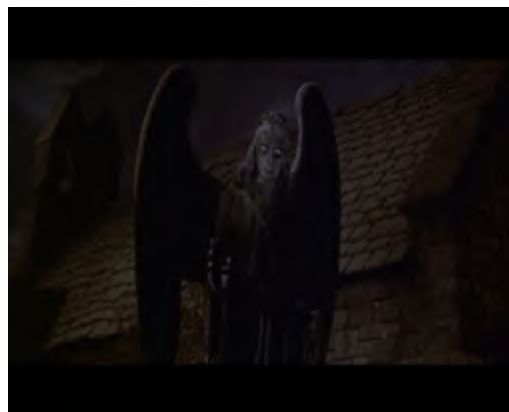


Fig. 37: Un ángel de mirada ciega recibe a John a su llegada a Moonfleet, el mismo ángel que le señalará la entrada a la cripta de los Mohune



Fig. 38: La mansión de los Mohune es un laberinto de signos que John tendrá que ir descifrando para descubrir su pasado

En *La noche del cazador* este viaje iniciático toma la forma de travesía fluvial siguiendo el curso del Ohio. Ésta se inicia con la salida de John y Pearl del hogar, huyendo del Mal –y *del padre*–, para buscar refugio en el seno materno, en aquel mismo río donde yace sumergida Willa. Una falsa escapatoria, porque el cauce del río esconde sus trampas y en las pozas de agua estancada acecha la muerte. Pero también un abrigo momentáneo para los niños, que buscan un



Fig. 39: En la cripta de los Mohune se inicia el viaje de John por los territorios subterráneos de la muerte, que le conducirán finalmente a la madurez y el conocimiento

lecho para dormir, acunados por el lento fluir de la corriente y arropados por la noche protectora¹ (fig. 40). El río les ofrece el reposo de una tregua, el cobijo pasajero en el Paraíso de la infancia, en el estadio natural de la inocencia; un falso espejismo que no ha de perdurar, porque en las márgenes siempre amenaza el Mal y porque los niños llevan consigo la carga de una falta heredada, el dinero (fig. 41). Y además la corriente nunca se detiene, como la vida, y el fluir del río les conduce inevita-

¹ Los planos de la secuencia del río hablan por sí mismos: la luna, las estrellas, la noche, el agua, sugieren imágenes femeninas de la naturaleza, una madre que los acuna, los arropa y los mantiene bajo la dulce protección de su regazo. También la música: la melodía que acompaña su navegación fluvial es una nana (“Dream, Little One, Dream”). Toda la secuencia está imbuida además de la atmósfera mágica de los cuentos infantiles. Frente a esta naturaleza madre, están las imágenes de los cazadores que acechan en la orilla, que se asocian a Powell, y que recuerdan que este Paraíso está amenazado por el Mal.

blemente a la orilla, al encuentro de su destino. Allí les acoge una nueva *madre*, Rachel, que les abre sus brazos y les brinda su amparo; sin embargo, la tentación permanece con ellos, escondida en la muñeca de Pearl y aherrojada en el silencio de John, en esos billetes que concitan el Mal. Finalmente, tendrán que enfrentarse a él y vencerlo, con la ayuda de la anciana, lo que para John significará la exoneración del veto de silencio y la liberación de la culpa¹. La recompensa es, de nuevo, la madurez, que se presenta esta vez bajo la forma de un intercambio de regalos: John recibe de Rachel un reloj, que certifica su entrada en la edad adulta y aquel,



Fig. 41: Un falso refugio, porque en los márgenes acechan los depredadores, que se asocian a Powell, y la corriente, como la vida, nunca se detiene



Fig. 40: El itinerario iniciático de John y Pearl comienza con el viaje que emprenden por el río Ohio huyendo de Powell en busca de un refugio en la naturaleza protectora.



Fig. 42: El final del trayecto es alcanzar la madurez, lo que en el caso de John queda certificado por el reloj que recibe de Rachel

¹ Hay que reconocer que a John le cuesta liberarse de ese veto de silencio, de ese juramento que le produce un bloqueo traumático. Todavía durante el juicio que sigue al apresamiento de Powell, le veremos, presionado quizás por la autoridad *paterna* del juez y del retrato de Lincoln, *padre* de la nación americana, refugiado en el mutismo. Pero, evidentemente, después de su viaje fluvial y de su enfrentamiento con Powell, no es el mismo, ha madurado, como demuestran las escenas finales del filme.

en reciprocidad, le ofrece una manzana, señal de que ha superado la prueba (fig. 42).

El encuentro de la inocencia con el Mal en *El espíritu de la colmena* acontece en una sala de un cine: Ana, que no conoce la muerte, se enfrenta a ella, por vez primera, a través del mito. A partir de aquí inicia un recorrido, en busca de respuestas, en el que irá transitando por los territorios de la realidad y de la fantasía, traspasando las fronteras, no siempre nítidas, entre la ficción y la verdad, el juego y la experiencia, la representación y la vida. Juegos de niños que acaban convirtiéndose en juegos de adultos, juegos con la muerte que acarrearán peligro de muerte –si no se conocen las reglas. Ritos de paso. Todo comienza con las invocaciones, las llamadas a la luz de una vela, después de los rezos, concitando apariciones por la magia del lenguaje –y de las sombras. Luego vienen los rituales en la casa del Espíritu: la apelación al pozo, la liturgia de las puertas (fig. 43). Todo se mueve todavía dentro del círculo de lo imaginario, de lo lúdico, esto es, en el

universo de la infancia, hasta que aparecen huellas de cosas reales¹. Empiezan entonces los ritos de iniciación, al principio en forma de juego, pero después cada vez más serios: emular las acciones los padres, experimentar la muerte con el gato², probar ellas mismas en las vías del tren (fig. 44) o saltando en la hoguera. Experiencias peligrosas si se realizan sin el tutelaje de los mayores. Pero el trance decisivo llegará con las dos aventuras nocturnas de Ana, cuando la niña, prescindiendo de la guía de su hermana, se decida a buscar la verdad por su cuenta. En la primera salida, a las acostumbradas invocaciones rituales responde, de forma inesperada, un ser de carne y hueso. Un fugitivo, que se refugia en la casa del Espíritu, donde lo va a encontrar la niña. A través de su sacrificio, Ana llegará a conocer la muerte real. En su siguiente aventura, que tiene lugar en el espacio fabuloso del bosque, acontece un personaje de ficción, el mismo monstruo que viera emerger de la pantalla de cine. Con él, experimentará una muerte metafórica. El primero le condu-

¹ Hay que prestar atención también a la música: la melodía que acompaña las visitas de Ana e Isabel a la casa del Espíritu es la de la canción infantil “Vamos a contar mentiras”. En su búsqueda de respuestas, la primera fuente de información para Ana –ante la inhibición de sus padres– es su hermana, Isabel, que es algo mayor y parece saber más que ella o, al menos, es capaz de distinguir ya la realidad del juego, ventaja que aprovecha sobre Ana. La segunda, más fiable, es la escuela: la lección de anatomía de don José le ayuda a ver el lado *científico* de Frankenstein; y el poema de Rosalía de Castro da expresión a esa ansia de conocimiento que la abrasa (“(...) tan solo sed..., una sed / de un no sé qué que me mata”).

² Esta es una de las escenas que mejor expresa la idea de rito de paso: jugando con el gato, Isabel lo llega a torturar tanto que está a punto de ahogarlo de verdad; el animal se resiste y la araña y con la sangre del rasguño, la niña, ante un espejo, se pinta los labios. La escena sugiere el descubrimiento de la sexualidad y de la muerte. Otra escena significativa es la del salto de los rastros, en la que Isabel, con un grupo de amigas, se dedica a pasar por encima de la hoguera.

cirá al descubrimiento de la realidad; el segundo al reencuentro con el mito. Pero en el trayecto, Ana ya ha aprendido a distinguir la verdad de la ficción. De ahí que, después, sea capaz de comprender y de valerse del lenguaje de la invocación (fig. 45).



Fig. 43 Los ritos de iniciación a la edad adulta comienzan con las visitas a la vaqueriza abandonada, donde, según Isabel, habita el Espíritu y donde luego Ana encontrará al fugitivo

La lengua del mito

Si, como decía Erice a propósito de *El espíritu de la colmena*, el “tiempo que [las] imágenes [de estas películas] aspira de verdad a capturar es el de los orígenes” es decir, “el momento de la revelación del fantasma, de la iniciación”, es porque los tres filmes se expresan en la lengua del mito, es decir, en el idioma de los cuentos de hadas, las narraciones de aventuras, la literatura fantástica y la fábula bíblica. Esto es, se dirigen al adulto con el habla del niño para despertar en él ese momento primigenio que pretenden evocar.



Fig. 44: Continúan después con la emulación de los mayores (afeitarse como el padre o pintarse los labios como la madre) y los juegos con la muerte (torturar al gato, saltar la hoguera, subirse a las vías del tren)

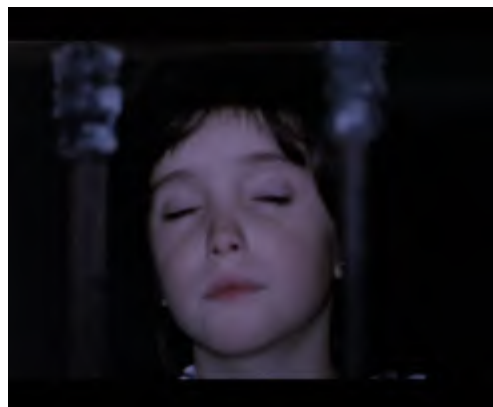


Fig. 45: Al final, Ana aprenderá a distinguir la realidad de la ficción y a valerse de la imaginación para invocar al monstruo

Inspirada en la novela de aventuras del mismo nombre¹, *Moonfleet* es, como la definió el mismo Lang, “una historia romántica, situada en el pasado, dickensiana”². Aquí quedan ya explicitados los referentes básicos de la película: la *Bildungsroman* o novela de formación, al estilo de las de Dickens, en las que se describe el proceso de maduración de un personaje, esto es, el relato de iniciación; y el *roman de quête*, que es el principio motor de las epopeyas y, por derivación, de las narraciones de aventuras. Pues, tal y como acontece en este tipo de historias, salir a la aventura no implica otra cosa que un extraviarse siguiendo los signos para ir a la busca de un destino³. Pero es que, además, el mismo lenguaje visual de la película reproduce estos referentes. Así, vemos en *Moonfleet* rastros icónicos del estilo épico del primer Lang, el de la saga de los Nibelungos, con sus cavernas, sus tesoros escondidos y sus personajes legendarios (fig. 46). Además, está la atmósfera romántica de terror gótico, casi expresionista, en todo caso demasiado nocturna para una película de capa y espada, de filmes como *Las tres luces* o *Metrópolis*: la figura inquietante del ángel, el cementerio, las criptas, la mansión arruinada (fig. 47 y 48)...

Un ambiente que introduce el filme, aun siendo una narración de aventuras, en el universo de lo fantástico.



Fig. 46: El estilo épico característico de las narraciones de aventuras se expresa visualmente en las criptas, los tesoros escondidos y los personajes legendarios como Barbarroja

Igual que *Moonfleet*, el estilo de *La noche del cazador* se construye en un entrecruzamiento de géneros, lo que da a la película su acento peculiar, ese tono mítico que se propone emular. En primer lugar, es un cuento de hadas, como

¹ La novela, de John Meade Falkner, es de 1898 y sigue muy de cerca el modelo stevensoniano de *La isla del tesoro* (1883), de unos años antes.

² Citado en: Peter Bogdanovich, *Fritz Lang en América*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972.

³ Compárese este esquema, por ejemplo, con las novelas del ciclo artúrico o cualquier otro tipo de epopeyas y sagas. Cfr. [Cirlot].

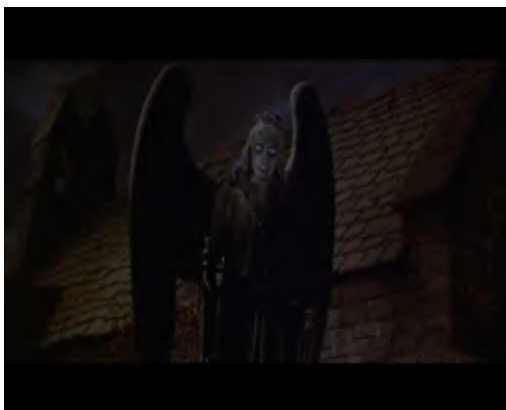
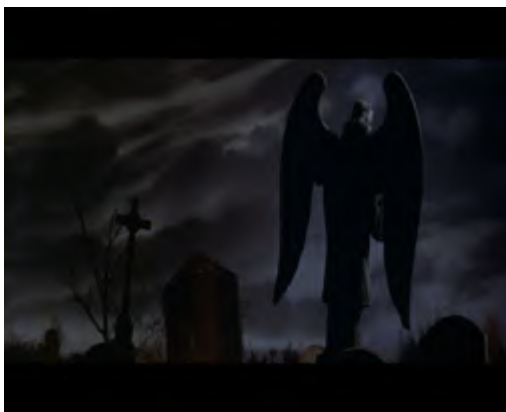


Fig. 47 y 48: La atmósfera romántica, de terror gótico con toques expresionistas, se manifiesta en motivos como los cementerios, las criptas y las mansiones abandonadas

sugiere la apertura, absolutamente mágica, del filme, con los niños, el cielo estrellado, la melodía de nana y ese libro que se abre... para contar una historia antes de irse a la cama (fig. 49). Y no digamos el cierre: una tierna estampa navideña, evocadora de un Christmas Carol, con una moraleja, por boca de Rachel, para concluir el relato: “Los niños son fuertes, saben aguantar”. Pero, además, en el ínterin, está la secuencia de la travesía de los niños por el río, cuya atmósfera fantástica remite al mundo de la fábula y al lenguaje de la prosopopeya, donde los animales se agrandan hasta adquirir el rango de personaje. Otra de las referencias del filme es la novela de aprendizaje o iniciación¹, en este caso en la forma de trayecto fluvial, como corresponde a la geografía literaria de la película, cuya inspiración es el Mississippi de Huckleberry y Tom Sawyer en los relatos sureños de Mark Twain. Porque otra de las tradiciones a las que apunta la película, sobre todo a través del libro que le sirve de base, es a la gran novela americana, a la literatura fundacional, esto es, a la herencia puritana de Hawthorne y Melville, aunque en la novela de Grubb esté respunteada de ribetes de crítica social. En todo caso, se conserva, tanto en el libro como en el filme, la clave alegórica, que

¹ Solo recordar aquí que también los cuentos de hadas, como han demostrado los estudios clásicos de Vladímir Propp (*Morfología del cuento*, publicado originalmente en ruso como *Морфология сказки*, 1928) o Bruno Bettelheim (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, publicado originalmente en inglés como *The Uses of Enchantment: the Meaning and Importance of Fairy Tales*, 1975), son relatos de iniciación.

busca interpretar los hechos históricos a la luz del relato sagrado. De ahí las constantes alusiones a las Escrituras: Powell es el “lobo con piel de cordero”, el falso Mesías, que emulando a Cristo en su caballo blanco, anuncia el Apocalipsis, un anticipo del cual ya están viviendo los americanos de los años 30; los niños son las víctimas, los inocentes perseguidos por Herodes; John es Moisés, abandonado en una barca, o Isaac, a punto de ser sacrificado por su padre (fig. 50 y 51)... La Biblia como una megatrama o trama de tramas en la cual están inscritas todas las historias. Por último, el estilo visual del filme busca recrear conscientemente el cine de los inicios, la magia hipnótica de las películas silentes, el brillo argentado del Griffith de *Las*



Fig. 49: La película se abre con un cielo estrellado con las figuras de Rachel y los niños en sobreimpresión, un estilo *naïf* que emula el de los cuentos y los films primitivos, y se cierra con una tierna estampa navideña y una moraleja

dos tormentas, el estilo silueteado de los films primitivos, así como el uso de los iris o las sobreimpresiones, y el registro expresionista del género fantástico.



Fig. 50 y 51: La voz de Rachel inicia el relato leyendo pasajes de la Biblia, que actúan a modo de trama paralela a la de la película: la matanza de los inocentes, el sacrificio de Isaac, la historia de Moisés...

El espíritu de la colmena se inicia con el “Érase una vez...” de los cuentos para niños estampado sobre unos ingenuos dibujos infantiles. Luego vienen las canciones –las que cantan en el colegio y las que sirven de fondo musical–, el mundo de la escuela y los juegos, todo lo cual recrea el imaginario de la infancia. Además, está la referencia al filme de James Whale, *Frankenstein* (1931), que actúa a modo de relato paralelo, y que alude al género fantástico, a aquellos monstruos legendarios de las películas de terror de la Universal (fig. 52).



Fig. 52: La película tiene como referencia el *Frankenstein* (1931) de James Whale, visto a través de los ojos de una niña que descubre el mundo por vez primera



Fig. 53: Pero remite todavía más lejos, a los orígenes del cine, al teatro de sombras chinescas y la linterna mágica, los principios de la fábula y el arte



Fig. 54: El cine, como en el mito de Frankenstein, consigue animar la vida a partir de la materia inerte, el movimiento a partir de la foto fija

¹ Un ejemplo: el plano en el que Teresa, en la estación, espera la llegada del tren y que evoca la mítica *Llegada del tren a La Ciotat* (1895) de Lumière, en la prehistoria del cine.

² Es de señalar cómo el medio cinematográfico remite a los relatos fundacionales del arte: a la fábula de la muchacha de Corintio que da origen a la pintura y al mito de Pigmalión que funda la escultura. Esto es, el crear de las sombras y la animación de vida a partir de la materia inerte. Frankenstein, por tanto, sería el mito que mejor resume la esencia del cine.

Porque, en el fondo, el marco mítico al que remite el filme y que le otorga su tono primordial es el cine mismo. O mejor dicho, el cine de los orígenes¹. Esto es, el lenguaje de la linterna mágica (fig. 53), la magia de las sombras, los principios de la fábula y del arte. Ese momento originario

en el que el cine crea al monstruo: lo saca de las tinieblas, lo modela con la luz y lo anima de vida². El plano del cadáver del fugitivo-Frankenstein, tendido delante de la pantalla apagada lo expresa muy bien (fig. 54): si se encendiera el proyector, ¿no lo veríamos empezar a moverse?

LA NOCHE DEL CAZADOR	
TÍTULO ORIGINAL	The Night of the Hunter
FECHA DE ESTRENO	1955
DURACIÓN	92 minutos
NACIONALIDAD E IDIOMA	Estados Unidos, inglés
DIRECTOR	Charles Laughton
GUIÓN	James Agee y Charles Laughton, a partir de la novela de Davis Grubb <i>The Night of the Hunter</i> (1953)
PRODUCTOR	Paul Gregory para United Artists
FOTOGRAFÍA	Stanley Cortez
MÚSICA	Walter Schumann
DIRECCIÓN ARTÍSTICA	Hilyard M. Brown
MONTAJE	Robert Golden
INTÉRPRETES	Robert Mitchum (Harry Powell), Shelley Winters (Willa Harper), Lillian Gish (Rachel Cooper), Billy Chapin (John Harper), Sally Jane Bruce (Pearl Harper), Peter Graves (Ben Harper), Evelyn Varden (Icey Spoon), Don Beddoe (Walt Spoon), James Gleason (tío Birdie)
SINOPSIS	La acción transcurre en una pequeña localidad sureña en los años de la Depresión. Tras perpetrar un atraco, Ben Harper esconde el botín en su casa confiando el secreto a sus hijos. Es prendido, condenado a muerte y conducido a prisión, donde comparte celda con el predicador Harry Powell, el cual pretende apoderarse del dinero. Cuando Powell sale, va al pueblo de Harper, enamora a su viuda, Willa, y se casa con ella. Pero esta acaba descubriendo sus intenciones y Powell se ve obligado a matarla. Los niños, sabedores del peligro que corren, huyen de casa, perseguidos por el predicador, hasta que son recogidos por Rachel, la cual se dedica a amparar niños huérfanos. Juntos conseguirán vencer a Powell y entregarlo a la policía, que ha terminado por averiguar que ha asesinado a otras mujeres. La multitud, enfebrecida, intentará lincharlo.

LOS CONTRABANDISTAS DE MOONFLEET	
TÍTULO ORIGINAL	Moonfleet
FECHA DE ESTRENO	1955
DURACIÓN	87 minutos
NACIONALIDAD E IDIOMA	Estados Unidos, inglés
DIRECTOR	Fritz Lang
GUIÓN	Jan Lustig y Margaret Fitts, a partir de la novela de John Meade Falkner <i>Moonfleet</i> (1898)
PRODUCTOR	John Houseman (productor) para Metro-Goldwyn-Mayer
MÚSICA	Miklós Rózsa
FOTOGRAFÍA	Robert H. Planck
DISEÑO DE PRODUCCIÓN	Cedric Gibbons y Hans Peters
MONTAJE	Albert Akst
INTÉRPRETES	Stewart Granger (Jeremy Fox), Jon Whiteley (John Mohune), George Sanders (Lord Ashwood), Joan Greenwood (Lady Ashwood), Viveca Lindfors (Ann Minton), John Hoyt (Magistrado Makew), Donna Corcoran (Grace), Alan Napier (Párroco Glennie)
SINOPSIS	Nos encontramos en Moonfleet, un pequeño pueblo de la costa inglesa en el siglo XVIII. John Mohune, un niño de familia noble pero pobre, es enviado allí por su madre moribunda para que se ponga bajo la tutela de Jeremy Fox. El chico descubre que Fox no sólo fue el gran amor de su madre (y tal vez su padre), aunque su relación fue abortada por los orgullosos Mohune, sino también el jefe de una banda de contrabandistas. Entre los dos se teje una peculiar relación paterno filial y juntos emprenden una extraordinaria aventura a la búsqueda del tesoro escondido por un antepasado de los Mohune, el pirata Barbanegra. Les guían las coordenadas descubiertas en un mensaje cifrado que John ha encontrado casualmente en la cripta de los Mohune, donde operan los contrabandistas. Finalmente, hallarán el tesoro, pero en la aventura fallecerá Fox, el cual lega el diamante al chico para que reconstruya con el dinero la mansión de los Mohune.

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA	
TÍTULO ORIGINAL	El espíritu de la colmena
FECHA DE ESTRENO	1973
DURACIÓN	98 minutos
NACIONALIDAD E IDIOMA	Española, español
DIRECTOR	Victor Erice
GUIÓN	Víctor Erice y Ángel Fernández Santos
PRODUCTOR	Eliás Querejeta, Primitivo Álvaro (jefe de producción)
FOTOGRAFÍA	Luis Cuadrado
MÚSICA	Luis de Pablo
DIRECCIÓN ARTÍSTICA	Jaime Chávarri
MONTAJE	Pablo G. del Amo
INTÉRPRETES	Fernando Fernán Gómez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Ana Torrent (Ana), Isabel Tellería (Isabel), Kety de la Cámara (Milagros), Laly Soldevilla (Doña Lucía), Miguel Picazo (médico), José Villasante (Frankenstein), Juan Margallo (fugitivo)
SINOPSIS	En la inmediata posguerra en un pequeño pueblo de Castilla viven dos niñas, las hermanas Isabel y Ana, las cuales ven un domingo en el cine la película <i>El Doctor Frankenstein</i> . A la pequeña Ana le causa una honda impresión el filme, porque a través de él descubre la muerte por vez primera. Su afán por saber más de algo que no entiende y que nadie le explica (sus padres viven una existencia separada y ajena a la de sus hijas) le lleva a emprender una peligrosa aventura en busca del monstruo. Un monstruo que su imaginación acaba por encontrar en un maquis escondido en una vaqueriza en las afueras del pueblo. Con él la niña entabla una relación en secreto hasta que el maquis, descubierto por la Guardia Civil, es abatido a tiros. Cuando Ana constata su ausencia, marcha a su encuentro adentrándose de noche en el bosque. Los padres, preocupados, organizan una batida en su búsqueda hasta que finalmente consiguen hallar a Ana sana y salva.

References

Arocena, C. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.

Cirlot, V. (2005). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval* [Figures of fate. Myths and symbols of medieval Europe]. Madrid: Siruela.

Dostoyevski, F.M. (2006). *Los hermanos Karamázov* [The brothers Karamazov] (A. Vidal, Trans.). Madrid: Alianza.

Grubb, D. (2006). *The night of the hunter* (J. A. Molina Foix, Trans.). Barcelona: Anagrama.

Latorre, J. (2006). *Tres décadas de El espíritu de la colmena (Victor Erice)* [Three decades of the spirit of the hive (Victor Erice)]. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Ricœur, P. (2006). *El Mal. Un desafío a la filosofía y a la teología* [Evil. A challenge to philosophy and theology]. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Ricœur, P. (1976). *Introducción a la simbólica del mal* [Introduction to the symbolism of evil]. Buenos Aires: Megápolis.

**BANISHED FROM PARADISE. GENESIS MOTIFS IN THREE COMING-OF-AGE FILMS:
THE NIGHT OF THE HUNTER (CHARLES LAUGHTON, 1955), MOONFLEET (FRITZ
LANG, 1955) AND EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (VÍCTOR ERICE, 1973)**

Rosa Gutiérrez Herranz, Associate Lecturer, Department of Art of the Autonomous University of Barcelona (Barcelona, Spain); e-mail: MariaRosa.Gutierrez@uab.cat.

Abstract. This essay proposes a new approach to three films, *The Night of the Hunter* (Charles Laughton, 1955), *Moonfleet* (Fritz Lang, 1955) and *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), by comparing and analysing structural and audiovisual elements that refer to the Fall of Man and Expulsion from Paradise Myth as a coming-of-age tale.

Key words: film analysis, Fritz Lang, *Moonfleet*, Charles Laughton, *The Night of the Hunter*, Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, coming-of-age story, Fall of Man and Expulsion from Paradise Myth.

