

# Revue Romane

## El espíritu de la colmena: sobre monstruos y otras manifestaciones de la fuga y la supervivencia --Manuscript Draft--

<b>Manuscript Number:</b>	
<b>Full Title:</b>	El espíritu de la colmena: sobre monstruos y otras manifestaciones de la fuga y la supervivencia
<b>Short Title:</b>	
<b>Article Type:</b>	Article
<b>First Author:</b>	Jesús Roderó, Ph.D.
<b>Corresponding Author:</b>	Jesús Roderó, Ph.D.  UNITED KINGDOM
<b>Funding Information:</b>	
<b>Section/Category:</b>	Literary paper
<b>Keywords:</b>	Víctor Erice, El espíritu de la colmena, Monstrosity, Politics, Survivors, Outsiders.
<b>Manuscript Classifications:</b>	Spanish literature
<b>Abstract:</b>	All the main characters in The Spirit of the Beehive show some type of connection with marginality and survival. They are either at the margins of social convention or survivors of harrowing particular historical events (Spanish Civil War). This connection reveals itself in a conspicuous and distinct fashion through the monster figure. This article intends to highlight the centrality of the concept of monstrosity in the film as well as emphasize the socio-political significance of these manifestations of the monster. It is, therefore, a reading of the monster figure in Erice's film as a political and social agent both in the specific context at the outset of Franco's dictatorship and in the more abstract context of the challenging of power structures.
<b>Author Comments:</b>	
<b>Order of Authors Secondary Information:</b>	

## *El espíritu de la colmena: sobre monstruos y otras manifestaciones de la fuga y la supervivencia*

Linda Ehrlich afirma que los ensayos de Víctor Erice revelan una fascinación por la figura del artista ‘outsider’, aquel o aquella que intenta alcanzar sus sueños mediante una mezcla de talento y de pura perseverancia. Al tiempo, Ehrlich añade que todas sus películas giran en torno a supervivientes, “not the mildly bruised survivors of many Hollywood productions, but the more profoundly affected survivors of unplanned events: Franco’s regime, the death of an imagined ally, a relentless rain, and the march of years that render futile our design” (Ehrlich, 2000, p. 3). Si consideramos el concepto de outsider en un sentido más amplio, como aquella persona al margen de la convención y normas sociales, que vive en la marginación (por elección o imposición), extraño al tejido social, intruso y al tiempo fugitivo, encontramos una evidente correlación con el concepto del superviviente tal y como lo describe Ehrlich. Esta íntima conexión entre ambos se manifiesta de forma precisa y casi natural en *El espíritu de la colmena* a través de la figura del monstruo. Este artículo pretende poner de manifiesto la centralidad de la monstruosidad en el film como elemento narrativo estructurador y enfatizar la significación socio-política de estas manifestaciones de lo monstruoso.

La mayor parte de los personajes de la película muestran una conexión, sea por analogía metafórica o por desplazamiento metonímico, con lo monstruoso, conexión asociada a su condición de supervivientes o de outsiders.<sup>1</sup> Pensemos en los cuatro miembros de la familia protagonista. Fernando, el padre, asociado con el monstruo de Frankenstein casi desde el principio, vive su existencia como una fuga interior, es un superviviente de la guerra auto-marginado del mundo que le rodea. Teresa, la madre, existe en constante fuga a través de las cartas que escribe a un lejano desconocido y se la asocia a un tipo de monstruosidad antisocial: la mala madre y esposa que descuida la educación de sus hijas y el bienestar de su marido. Isabel, la hermana mayor, encarna en un momento determinado del film una de las manifestaciones de la monstruosidad femenina más típicas del cine de terror del siglo XX: la vampírica mujer fatal. Ana, la protagonista, siempre en búsqueda del espíritu que le permita trascender una realidad paralizada, es a la vez monstruo y creadora del monstruo; mediante su identificación con algunas de las otras manifestaciones de la monstruosidad Ana construye y ejecuta su proceso de rebelión social. Además, hay otras dos manifestaciones fundamentales de la monstruosidad, el fugitivo y el monstruo de Frankenstein, a las que prestaremos atención en nuestro análisis.

Todas estas expresiones de lo monstruoso son polivalentes, fluidas e inestables. No permiten una lectura unívoca o unidimensional. De la misma manera, la película de Erice se asocia a estas manifestaciones del monstruo por su carácter multidimensional, elíptico y fragmentario “which conceals as much as it reveals about its meaning” (Higginbotham, 1998, p. 2). Fuera esto en gran medida por evadir la censura franquista, como sugieren Labanyi, Savater y Russell, fuera por el afán de Erice de distanciarse de una lectura política demasiado concreta y dar a la película un carácter más ‘universal’ (tal y como proponen Zunzunegui o Molina Fox), lo cierto es que el juego de alusiones y desplazamientos múltiples nos enfrenta como espectadores con la ardua tarea de dar sentido a continuos signos paradójicos que no permiten una interpretación plenamente articulada y coherente que dé cuenta de la

---

<sup>1</sup> Usaremos el término inglés dada la dificultad para encontrar un término castellano que incluya la variedad polisémica de la palabra outsider: extraño, forastero, desconocido, marginado, intruso, ajeno, fugitivo, inadaptado.

1 multiplicidad mencionada. De hecho, este juego polisémico entre lo poético y la historia,  
 2 entre la abstracción y lo referencial es lo que define la película e impide interpretaciones  
 3 definitivas y reduccionistas. La crítica inicial de la película se dividió en dos direcciones  
 4 separadas y hasta cierto punto contrapuestas: una psicológica y la otra alegórica (Perriam,  
 5 2008, p. 65). A partir de los años 90 la mayor parte de la crítica ha dado por hecho que no  
 6 existe una contradicción entre ambas aproximaciones y, aunque los análisis particulares se  
 7 centren en aspectos políticos o psicológicos, referenciales o universales, reconocen la  
 8 cualidad polisémica del film y la necesidad de resaltar la confluencia de lo referencial y lo  
 9 abstracto. Como pone de manifiesto Smith: “The challenge, then, is [...] to elaborate a  
 10 reading of *El espíritu de la colmena* which does justice to its extraordinary resonance and  
 11 complexity without either reducing it to empirical evidence or abandoning it to the ecstasy of  
 12 abstraction” (Smith, 1999, p. 112).

13 Este ensayo pretende ser una contribución más a este desafío desde una aproximación  
 14 eminentemente socio-política en el contexto de su incursión en la relación siempre espinosa y  
 15 laboriosa entre ficción y realidad, entre imaginación y materialidad, entre ausencia y  
 16 presencia. Una lectura social y política a partir de las diferentes manifestaciones del monstruo  
 17 como agente de lo político y lo social tanto en el contexto concreto del inicio de la dictadura  
 18 franquista como en el contexto, más abstracto, del cuestionamiento de las estructuras de  
 19 poder.  
 20  
 21  
 22  
 23

## 24 **1. Teoría del monstruo**

25 La crítica cultural contemporánea usa el término ‘teratología’ para referirse al estudio de la  
 26 monstruosidad. Etimológicamente la palabra procede del griego ‘teras, monstruo, y ‘logia’,  
 27 conocimiento o doctrina. Aunque el término ha resultado ciertamente maleable y ha cruzado  
 28 fácilmente las fronteras entre disciplinas, originalmente su uso procede de las ciencias  
 29 médicas y biológicas. En medicina se refiere al estudio del desarrollo de anomalías  
 30 físicas, mientras que en biología se usa para referirse a formaciones anormales en animales o  
 31 plantas (Picart y Browning, 2012, p. 1). Desde la antigüedad y en todas las culturas, el  
 32 monstruo (el niño nacido con anomalías físicas) ha sido objeto de miedo y de  
 33 desconcierto, de temor pero también de asombro. En la antigua Roma el portento infantil,  
 34 ‘prodigium’, era causa no solo de horror o temor sino también de curiosidad y fascinación por  
 35 lo extraño: era una maldición, pero también una bendición capaz de contribuir a la cohesión  
 36 social a través de la producción de chismes y densos intercambios (Ingebretsen, 2001, p. 1).

37 Las teorías culturales actuales del monstruo se alimentan de estos densos intercambios  
 38 y se aproximan al monstruo para señalar no tanto un ente como una categoría o concepto con  
 39 implicaciones sociales y políticas evidentes. Para Picart la monstruosidad es una construcción  
 40 cultural, un producto de la organización social en su intento de clasificar lo que considera  
 41 ‘normal’ o una desviación de la norma (Picart y Browning, 2012, p. 2). Cohen añade que el  
 42 monstruo es una construcción, una proyección que incorpora los miedos, deseos y ansiedades  
 43 de un momento cultural determinado, de manera que el monstruo es siempre un  
 44 desplazamiento que significa algo distinto de sí mismo, que revela al mismo tiempo que avisa  
 45 o advierte (Cohen, 1996, p. 4). Shildrick señala que el monstruo opera primordialmente en lo  
 46 imaginario y es siempre el “inapropiado otro”, ya sea desde un punto de vista físico  
 47 (deformidad) ya sea desde un punto de vista moral (éticamente culpable), que resiste y  
 48 desafía la normatividad cultural (Shildrick, 2002, p. 4). La otredad del monstruo hace  
 49 hincapié en la inestabilidad de las categorías binarias que definen lo normativo. El monstruo  
 50 siempre se encuentra en la mitad negativa de tales binarismos: normal vs anormal, natural vs  
 51 antinatural, coherencia vs incoherencia. Sin embargo, Shildrick también añade que con  
 52 frecuencia aparece un elemento de hibridización o ambigüedad en la relación del monstruo  
 53  
 54  
 55  
 56  
 57  
 58  
 59  
 60  
 61  
 62  
 63  
 64  
 65

con lo humano. El monstruo deja de ser otredad absoluta y pasa a convertirse en una forma de corrupción de lo humano, de tal manera que el status ontológico y existencial de lo humano ya no es único ni puro, sino que pasa a depender de su “monstrous other”. Por todo lo cual, el monstruo se convierte en espejo de lo humano y su desorden físico y moral pasa a ser un signo de la vulnerabilidad de las mujeres y los hombres a perder su humanidad (Shildrick, 2002, p. 13).

Debido a esta cualidad híbrida y paradójica, el monstruo debe ser analizado, interpretado, asediado y hostigado ya que, por un lado, encarna comportamientos escandalosos, más allá de toda referencia moral, y representa una amenaza contra la cohesión social; pero, por otro lado, el monstruo hace posible esa cohesión al hacer explícitos los límites que no se pueden ni deben cruzar. Sin embargo, al explicitar esos límites el monstruo permite la transgresión y se convierte en fuente de fascinación y deseo (Ingebretsen, 2001, p. 2-3). En definitiva, el monstruo es perturbador, inquietante y temible, pero al mismo tiempo fascinante, atractivo y seductor; es un producto de nuestras sociedades y culturas, es un cuerpo cultural que apunta a otras formas de ser y estar en el mundo. Su naturaleza no es foránea, es más bien un ejemplo de la sorprendente capacidad de la naturaleza y de la imaginación de producir formas incongruentes e inapropiadas desde dentro. Es un heraldo de la crisis de las categorías y el conocimiento; los monstruos no tienen una historia definitiva, son fragmentos elusivos de un relato incompleto que nos obligan a reevaluar nuestras concepciones culturales, nuestra tolerancia de la diferencia, y que nos interroga sobre cómo percibimos el mundo y por qué hemos creado esos monstruos (Cohen, 1996, p. 20).

La teoría del monstruo se inscribe así en la tendencia actual de los estudios culturales que renuncia a la formulación de una teoría unificada sobre su objeto de estudio, y se postula como una historia compuesta de una multitud de fragmentos. Es decir, la teoría se convierte en el mismo objeto de su estudio, en un cuerpo monstruoso hecho de trozos disímiles, en un conjunto de postulados delicados y frágiles que ofrecen una búsqueda, momentos concretos de comprensión y especulación, no una tesis coherente y concluyente. La teoría del monstruo es, pues, su mismo objeto de estudio, un ser hecho de retazos múltiples, un Frankenstein que ofrece más preguntas que respuestas.

En cualquier caso, dos puntualizaciones necesarias: por un lado, la teoría teratológica, como afirma Cohen, suele violar dos de las premisas sagradas de los estudios culturales contemporáneos: “the compulsion to historical specificity and the insistence that all knowledge (and hence all cartographies of that knowledge) is local” (Cohen 1996: 3). En efecto, de lo expuesto arriba se puede deducir que la historia del monstruo es general, es transcultural e intercultural, y que su conocimiento y manifestación es global, no limitada por fronteras nacionales o culturales específicas. Por otra parte, la mayor parte de las teorías que hemos mencionado se aproximan a la monstruosidad desde la perspectiva de las ciencias sociales, sea ésta sociológica, psicológica o política. En nuestro caso, nos enfrentamos al monstruo como producto de la ficción y también como producto de la imaginación de los personajes de esa ficción. Por ello no pretendemos ofrecer una interpretación enteramente congruente y definitiva de los múltiples niveles de esas manifestaciones de la monstruosidad. Si acaso, una contribución más al heterogéneo debate sobre una de las películas más densas, sugerentes e inquietantes que ha producido el cine español.

## 2. Frankenstein: el monstruo en Shelley, Whale y Erice

La novela de Mary Shelley inaugura en la época moderna el mito de Frankenstein (del monstruo y de su creador). Se suele considerar la novela de Shelley una versión romántica del mito de Prometeo, tal y como su título original indica: *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818). Prometeo, uno de los más célebres Titanes, creó un hombre de barro y le

1 dotó de vida. Además, engaño y ridiculizó a los dioses, particularmente a Zeus, tras rechazar  
 2 el regalo envenenado enviado por éste a través de Pandora y su caja. Por ello sufrió el  
 3 tormento de ser devorado eternamente por un buitre hasta que Hércules lo rescató y fue  
 4 aceptado entre los dioses en el Monte Olimpo. Las diferentes versiones del mito le atribuyen  
 5 además numerosos servicios a la humanidad: Prometeo dio el fuego a los humanos, les  
 6 enseñó a cultivar la tierra, domar animales, construir sus casas, en fin, les abrió los ojos y les  
 7 enseñó a pensar y razonar (Humbert, 1982, p. 115-17).

8 La crítica más reciente de la novela de Shelley hace una lectura eminentemente  
 9 política de la misma, enfatizando la analogía del moderno Prometeo, Víctor Frankenstein,  
 10 con el utopismo de la Ilustración, y de su monstruosa criatura con las fallidas aspiraciones e  
 11 ideales de la Revolución Francesa (Hedrich, 1996, p. 119). En la novela de Shelley se esboza  
 12 por primera vez el mito del científico inquisitivo y transgresor que, en su afán de  
 13 conocimiento, quebranta las leyes divinas y sociales para dar vida a una criatura abominable  
 14 e imposible. A diferencia de la versión cinematográfica de Whale, el monstruo de Shelley  
 15 puede hablar, es capaz de proclamar su otredad y su desventura, y reclamar sus derechos,  
 16 fundamentalmente su derecho a la felicidad, que consiste en el respeto a su diferencia y la  
 17 creación de otro monstruo (femenino) como él a quién amar y con quien sentirse unido.

18 La película de James Whale, *Frankenstein* (1931), mantiene la visión del creador  
 19 como transgresor de las leyes divinas y humanas, y del monstruo como producto de la  
 20 arrogancia humana. Sin embargo, a diferencia de su predecesor, este monstruo no puede  
 21 hablar y debe apoyarse en formas no verbales de comunicación para expresar su angustia, su  
 22 soledad, su fragilidad y su rabia (Savater, 2000, p. 85). De esta manera, la película no solo  
 23 acentúa su otredad y diferencia, sino que le hace más obviamente culpable y, por lo mismo,  
 24 digno de castigo. No solo es deforme y repulsivo; no solo su cuerpo está formado por trozos  
 25 absurdamente desproporcionados de otros cuerpos y su cerebro es el de un criminal, sino que  
 26 además no es capaz de articular palabras que le identifiquen como parte de la especie  
 27 humana. Solo se comunica por gestos elementales y gruñidos, y está sordo, todo lo cual  
 28 enfatiza su otredad y su culpabilidad (Savater, 2000, p. 85-86). Cabría añadir, siguiendo a  
 29 Shildrick, que no todo es otredad y diferencia en el monstruo de Frankenstein. La criatura es  
 30 rechazada socialmente, además de por matar a la pequeña María, por su cualidad de híbrido  
 31 abominable, de forma corrupta de lo humano, que refleja los defectos morales de la  
 32 humanidad. Por ello, el monstruo de Frankenstein anuncia la crisis de las categorías, pone en  
 33 cuestión las oposiciones binarias que conforman el racionalismo occidental, no es ni lo uno ni  
 34 lo otro, ni humano ni inhumano, ni natural ni antinatural, es un cuerpo híbrido, incoherente,  
 35 polimórfico, es un signo de lo otro que está en nosotros mismos, y reclama “a radical  
 36 rethinking of boundary and normality” (Cohen, 1996, p. 6).

37 Esta concepción del monstruo tiene, creemos, una influencia fundamental en Erice y  
 38 se manifiesta en *El espíritu de la colmena* mediante una compleja conexión intertextual con  
 39 la película de Whale. Erice inserta tres escenas del *Frankenstein* de Whale en su film: el  
 40 aviso a la audiencia por parte de Edward Van Sloan, la escena en el lago con el monstruo y la  
 41 pequeña María, y la escena en la que el padre de María lleva el cuerpo de la niña ahogada  
 42 (Willem, 1997, p. 722). El aviso de Sloan encuadra la película moralmente: “Se trata de la  
 43 historia del doctor Frankenstein, un hombre de ciencia que intentó crear un ser vivo sin  
 44 pensar que eso sólo puede hacerlo Dios”. El doblaje al español convierte el guiño irónico del  
 45 original en una advertencia al público para que no se deje engañar por la ficción: “Yo les  
 46 aconsejo que no la tomen muy en serio”, dice la versión española, mientras que en el original  
 47 Sloan concluye: “So then, if you feel that you do not care to subject your nerves to such a  
 48 strain. Now is your chance to –well, we’ve warned you!”. Curiosamente Ana no hará caso de  
 49 la advertencia española y se tomará la película realmente en serio en su búsqueda implacable  
 50 del espíritu del monstruo (Russell, 2007, p. 199).

Por otra parte, resulta significativo que la escena más gráfica e intensa de la película de Whale (el momento en que el monstruo mata a la pequeña María) fuera suprimida por Universal Pictures porque era demasiado fuerte para la audiencia. Esta escena censurada y ausente abre la película de Whale al misterio y la ambigüedad, y marca la película de Erice, en la cual la elipsis, la ausencia juega un papel primordial (Russell, 2007, p. 185). Lo ausente, la alusión a lo no presente se convierte así en el motor estructural de la película de Erice. De la misma manera que la muerte de María es escamoteada al público, las apariciones o encarnaciones del espíritu del monstruo en la película de Erice se presentan solo de forma aludida y diferida. Y en la cartografía de este juego de ausencias y alusiones el visionado de la película de Whale se sitúa como elemento central. La proyección de este film es lo que desata la búsqueda de la pequeña Ana, quien tras su visionado no puede parar de interrogarse sobre la naturaleza del monstruo y el porqué de sus acciones. Guiada en un principio por Isabel, su hermana mayor, Ana inicia su búsqueda del espíritu del monstruo, que de acuerdo con Isabel puede adquirir formas y disfraces diferentes. Esta búsqueda es sugerente y contradictoria, y su interpretación múltiple y paradójica, como la película en sí misma: ¿se trata de una representación ambigua y fragmentaria de una experiencia individual (Ana) que enfatiza los aspectos más abstractos y universales de esta experiencia o se trata de una sutil e indirecta crítica política de la dictadura? La búsqueda personal de Erice y de su personaje Ana tiene tintes abstractos evidentes, pero al mismo tiempo es obvio que el contexto histórico juega un papel esencial en la configuración de los personajes y sus circunstancias. Como afirma Savater, sería absurdo descontextualizar la película obviando el hecho de que la colmena de Erice es evidentemente España, como también lo sería subordinar todo su significado al entramado de la historia española (Savater, 2000, p. 96).

En este doble y oximorónico entramado el monstruo juega un papel primordial, porque el monstruo es histórico, es político, pero su espíritu no puede ni debe quedar atrapado por sus propias necesidades históricas. Porque el monstruo de Erice es múltiple y polivalente, cuestiona la realidad de su tiempo, pero también la ficción, su propia imposibilidad. El monstruo de Erice es ciertamente un monstruo hecho de fragmentos que se comunican por analogía o desplazamiento, como el del doctor Frankenstein; pero es al mismo tiempo un monstruo tanto poético como político, un espíritu de los fantasmas del pasado y el presente; es, en fin, una multifacética representación de la España de la posguerra que nos obliga a reevaluar nuestra percepción de la historia.

### 3. Manifestaciones masculinas de la monstruosidad

La relación de Fernando con el monstruo ha sido enfatizada y analizada en numerosos estudios.<sup>2</sup> Todos ellos resaltan que esta relación se establece casi desde el principio, durante la proyección de la película de Whale: justo tras escuchar las palabras del prólogo de Van Sloan se produce un fundido a negro e inmediatamente un encadenado con un primer plano de Fernando en su traje protector mientras trabaja con las abejas. Esta identificación entre Fernando y el monstruo por desplazamiento metonímico (Egea, 2002, p. 529-30) nos sitúa ante una más de las polivalencias y ambigüedades que pueblan la película de Erice. Como monstruo, Fernando es una figura contradictoria.

Por un lado, el personaje ha sido considerado como representación del patriarcado, como encarnación de la ley y medio de la socialización de su hija Ana. Ejemplo paradigmático de esta interpretación psicoanalítica es el estudio de Deleyto, quien considera que en la construcción de su fantasía Ana otorga características positivas al monstruo de Frankenstein mientras que su hostilidad se dirige a los personajes con los que el monstruo

---

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, los artículos de Deleyto, Evans, Kinder y Jerez-Ferrán en la bibliografía.

1 tiene algún tipo de conexión, fundamentalmente Fernando (Deleyto, 1999, p. 43). Es más,  
2 Fernando es un personaje cobarde: ha aceptado el nuevo régimen político y en gran medida  
3 como cuidador de la colmena se ha convertido en el significante de la ley y el orden. Todo  
4 ello ayuda al discípulo de Freud a concluir que Ana rompe de una tacada con los dos tabús  
5 originales (religión y moralidad) al sustituir en su fantasía (mediante el asesinato simbólico) a  
6 Fernando por el maquis fugitivo (Deleyto, 1999, p. 42).

7 Esta percepción de Fernando encuentra base en varias escenas significativas. Primero,  
8 su ya mencionado papel como cuidador de la colmena, lo que enfatiza la correspondencia con  
9 la ley, y la aceptación y sometimiento a las normas sociales. Luego, la famosa y  
10 extensamente comentada escena de las setas, en la que Fernando parece aleccionar a sus hijas  
11 sobre el bien y el mal y los disfraces que el mal suele asumir para engañarnos,  
12 significativamente marginando a la madre de este proceso de socialización. Por último, la  
13 escena en la que Fernando escucha el diálogo entre dos personajes de la película de  
14 Frankenstein. Mientras las niñas están asistiendo a la proyección, el sonido llega a la casa y  
15 Fernando sale al balcón para escuchar. Este diálogo recoge una conversación entre el doctor  
16 Frankenstein y un colega que trata de persuadirle para que deje sus peligrosos experimentos.  
17 La respuesta del doctor Frankenstein es reveladora: “¿No ha deseado usted nunca hacer algo  
18 peligroso? ¿Qué pasaría si nos fuéramos más allá de lo desconocido? ¿No ha ambicionado  
19 nunca mirar más allá?”. Como señala Willem, este diálogo apunta a uno de los temas  
20 centrales de la película de Erice: “The quest for personal fulfilment with a disregard for  
21 danger” (Willem, 1997, p. 722). Pero no será precisamente Fernando el personaje que lleve a  
22 cabo este desafío, este viaje a lo desconocido, sino su hija Ana. Evans señala que el enmarque  
23 de la escena en cuestión parece sugerir más bien la adhesión de Fernando a la convención y la  
24 autoridad, ya que el personaje aparece definido visualmente por el interior de la casa y los  
25 valores sofocantes de la misma (Evans, 1982, p. 15). Por todo lo cual, Fernando, de acuerdo  
26 con estas interpretaciones, acaba convirtiéndose en una representación del monstruo de la  
27 prohibición, tal y como lo define Cohen: “The monster stands as a warning against  
28 exploration, [...] curiosity is more often punished than rewarded. [...] The monster prevents  
29 mobility (intellectual, geographic, or sexual) [...]. To step outside this official geography is to  
30 risk attack by some monstrous border patrol or (worse) to become monstrous oneself”  
31 (Cohen, 1996, p. 12).

32 Por otra parte, sin embargo, el personaje es también ambiguo, polivalente e inestable.  
33 Parece obviamente un derrotado, uno de esos supervivientes de la guerra civil exiliados  
34 interiormente. Uno de los intelectuales republicanos represaliados a los que el régimen negó  
35 su derecho a la expresión y que vagan por la realidad impuesta de la posguerra como  
36 “muertos vivientes” (Labanyi, 2000, p. 76). Uno de esos mayores de la posguerra, como  
37 apunta el mismo Erice, que estaban pero no estaban “porque habían muerto, se habían  
38 marchado o bien eran seres ensimismados desprovistos radicalmente de sus más elementales  
39 modos de expresión” (Fernández Santos, 1976, p. 144). Ciertamente, hay a lo largo de la  
40 película suficientes indicios que nos muestran esta otra cara de Fernando: la foto en la que  
41 aparece junto a Unamuno, la escucha de la radio clandestina, el diario de la vida de las abejas  
42 que escribe. Todo apunta a la figura de un superviviente de la guerra, de un exiliado interior,  
43 de un outsider en fuga constante de la realidad silenciosa y estática que le ha sido impuesta.  
44 En este sentido, quizá Fernando sea la mejor expresión (junto a Teresa) de la propuesta de  
45 Molina Foix cuando afirma que estamos ante “una película sobre la obligación de ausentarse  
46 de la realidad provocada en los personajes por la guerra civil y sus efectos políticos” (Molina  
47 Foix, 1985, p. 112).

48 De ahí su auto-marginación de la actividad social y su negligencia de la unidad  
49 familiar. Su paralización como ser humano está determinada por la parálisis que caracteriza la  
50 realidad de la posguerra, donde los sonidos anhelantes del exterior, del tren, llaman a la  
51

huida, a la exploración de lo desconocido. Como perdedor superviviente, outsider paralizado y derrotado, Fernando es una figura triste, es digno también de lástima, como el monstruo del doctor Frankenstein, con el que se le identifica desde el inicio. Y como éste, es una figura ambivalente y contradictoria: monstruo de la prohibición que vigila el orden de la colmena y establece las normas que no deben ser quebrantadas; pero también monstruo híbrido que refleja la vulnerabilidad humana y los defectos morales de la condición humana. Fernando es, por todo ello, también un heraldo de las crisis, un híbrido moral que problematiza la realidad y demanda una reevaluación de las fronteras de la normalidad.

La otra figura masculina asociada al espíritu del monstruo es obviamente el maquis fugitivo, quien se presenta en todo momento asociado con el monstruo de Frankenstein. Para Ana es otro de los disfraces del espíritu, quizá el más significativo. Como señala Willem, el primer encuentro entre el fugitivo y Ana en la casa abandonada recrea visualmente el encuentro a la orilla del lago de María y el monstruo en la película de Whale de forma casi especular: “The direct correlation between the two scenes is completed by Ana’s act of handing an apple to her companion, just as María had done with a Daisy” (Willem, 1997, p. 723). En su mente el fugitivo se convierte en la encarnación real del espíritu del monstruo, en la posibilidad más concreta de conocimiento y descubrimiento. Por fin, a través de él, Ana desafía el orden impuesto y va a poder continuar su exploración del mundo exterior. Pero, además, hay una dimensión política que no se puede ignorar: la encarnación del espíritu es un fugitivo político, un ser anormal, un criminal al que hay que perseguir, y como tal se identifica plenamente con el monstruo de Frankenstein al que se le ha implantado el cerebro de un criminal. Por lo tanto, esta identificación del fugitivo con el monstruo como seres moralmente abominables lleva a Ana a entrar en el terreno de lo políticamente peligroso, del desafío contra la dictadura (Willem, 1997, p. 723).

Por ello, esta materialización de su rebeldía es cortada de raíz. El fugitivo es asesinado durante la noche por la guardia civil en una escena omitida (solo vemos los fogonazos de los disparos), de la misma manera que la escena de la muerte de María es suprimida en el film de Whale. Además, esta identificación es reforzada en la forma en que el cadáver del fugitivo es expuesto: en una mesa rectangular cubierto por una sábana bajo la pantalla de cine en el salón de la proyección. Todo ello no hace sino reforzar el afán inquisitivo y la peligrosa curiosidad de Ana. La muerte del fugitivo no es el final del sueño desafiante y rebelde de Ana. Provocará la crisis final en la niña, pero no el final de su búsqueda. Por lo tanto, el fugitivo es otra de las representaciones del monstruo, quizá la más significativa en la mente de Ana por manifestarse como significante de su búsqueda.

#### 4. Manifestaciones femeninas de la monstruosidad

Al igual que en el caso de Fernando, la asociación del resto de los miembros de la familia con la monstruosidad se produce a nivel conceptual. La suya es una monstruosidad moral. Vienen a representar aspectos éticos o morales inaceptables en la sociedad en la que viven, lo que les convierte en monstruos, es decir, en seres deficientes e inapropiados. De acuerdo con Deleyto, Teresa presenta una ambivalencia a dos niveles de representación que nunca se reconcilian ideológicamente: “The text constructs her in her loneliness positively, as a symbol of what Spanish people have lost after the Civil War, but also negatively, [...] as a mother who neglects her daughters and even a wife who neglects her marital duties” (Deleyto, 1999, p. 43). Ciertamente, Teresa, como Fernando, es una exiliada interior, una de tantas almas en pena que vagan perdidas por la meseta castellana de la posguerra. Paralizada y atada por una nueva realidad que ni ha elegido ni acepta, se dedica a alimentar su nostalgia escribiendo cartas a un supuesto soldado republicano exiliado en Francia (Riley, 1984, p. 494), que sería un antiguo amante (Stone, 2002, p. 91), o incluso el padre real de Ana (Miles,



1 2007, p. 104). En cualquier caso, el ensimismamiento de Teresa refuerza su lado moralmente  
2 negativo y la aproxima a la monstruosidad. Deleyto acaba concluyendo que Teresa es  
3 sacrificada, relegada y encerrada en su papel de mujer obediente y sumisa típico de la  
4 sociedad patriarcal española del momento. Teresa rompe su última carta, regresa al lecho  
5 matrimonial, muestra por primera vez cierto afecto hacia Fernando. Si a lo largo de la  
6 película se podía especular que Teresa representa a las víctimas femeninas del ostracismo  
7 social de la posguerra a través de su rebelión silenciosa contra los roles asignados por el  
8 patriarcado: reproducción y crianza, esto parece desmentirse con su decisión final de aceptar  
9 las reglas y ocupar el espacio femenino tradicional, el hogar (Deleyto, 1999, p. 45-50).

10 Esta argumentación resultaría convincente si no fuera porque Deleyto acaba  
11 afirmando con rotundidad que el film sanciona ideológicamente la sociedad patriarcal  
12 ocultando su hostilidad hacia la sexualidad femenina “under a mask of sympathy towards  
13 those who were condemned to loneliness and silence by the dictatorship” (Deleyto, 1999, p.  
14 51). Curiosamente Deleyto decide resolver al final la ambivalencia ideológica del personaje  
15 que él mismo menciona antes como no resuelta. Este empeño en reducir a conflicto binario  
16 ineludible toda expresión ficcional de la personalidad es sintomático de cierta crítica  
17 psicoanalítica. Conflicto que debe siempre resolverse en el triunfo de uno de los términos de  
18 la oposición sobre el otro, que debe imponer una explicación final de los significantes de la  
19 carencia. Por contra, debemos insistir en que Teresa, como Fernando, presenta evidentes  
20 ambivalencias ideológicas que no se resuelven nunca y que la aproximan a la monstruosidad,  
21 entendida ésta como híbrido político, transgresor y contradictorio, que cuestiona las  
22 mencionadas categorías binarias y la necesidad de su resolución. Teresa es un monstruo  
23 antisocial a los ojos de la sociedad patriarcal porque no se amolda al papel sumiso que se  
24 espera de ella; y también es un monstruo social, que finalmente acaba aceptando el papel que  
25 la colmena le impone para salvaguardar a su hija. En esta contradicción irreductible descansa  
26 el personaje y posiblemente la película entera. Su aceptación final de las normas sociales, su  
27 vuelta a la colmena, simplemente representa la realidad de la posguerra para la mayor parte  
28 de las mujeres de la época, que vieron sus sueños arruinados y aspiraciones destruidas por  
29 una sociedad misógina y represiva en la que no había lugar para la diferencia. Todo lo cual no  
30 quiere decir que la película sancione ideológicamente el patriarcado dominante del momento.

31 Isabel, la hermana de Ana, ha recibido especial atención crítica en los últimos  
32 tiempos. Martin-Márquez, Russell y Jerez-Farrán entre otros han resaltado su monstruosidad  
33 (vampirismo) aproximándose al personaje desde la teoría feminista. La mayor parte de la  
34 crítica está de acuerdo en asignar a Isabel el papel de tutelaje en la iniciación de Ana. A ella  
35 se dirige Ana para encontrar respuestas inmediatas a las escenas problemáticas de la película  
36 de *Whale* y ella es quien confirma la existencia del monstruo en forma de espíritu, quien le  
37 enseña cómo conjurarlo y quien lleva a Ana a la casona abandonada para iniciar su búsqueda.  
38 Pero Isabel también juega un papel destacado como personaje individual y sus analogías con  
39 la monstruosidad resaltan también la ambivalencia del personaje.

40 Por una parte, encarna ciertas formas de la monstruosidad femenina por la  
41 manipulación de su hermana y sus juegos vampíricos como mujer fatal (Martin-Márquez,  
42 1992, p. 56). Martin se refiere obviamente a la escena en la que Isabel simula su muerte tras  
43 ser presuntamente atacada por el monstruo y a la escena anterior con el gato. Merece la pena  
44 detenerse brevemente en esta última por sus implicaciones respecto a la monstruosidad. En  
45 esta escena Isabel comienza acariciando al gato para acabar intentando estrangularlo. Este  
46 aparente sadismo se torna masoquismo por la previa asociación del animal con Isabel (el gato  
47 negro de ojos verdes se presenta como una analogía de Isabel, vestida de negro con un jersey  
48 verde). Parece como si la niña está tratando de hacerse daño a sí misma, lo cual se hace literal  
49 cuando el gato la araña y hace sangrar. Luego Isabel usa su propia sangre para pintarse los  
50 labios. Según Martin, Isabel asume aquí su role de mujer fatal, de seductora vampírica en la  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65

1 tradición del cine de terror clásico (Martin-Márquez, 1992, p. 56). Jerez-Farrán abunda en  
 2 esta evocación vampírica del personaje y resalta el significado ‘perverso’ que la escena  
 3 entraña y que le lleva a concluir que el vampirismo de Isabel sería símbolo ‘del peligro que  
 4 representaba para la moral sexual del momento la sexualidad femenina que no se somete a  
 5 fines reproductivos’ (Jerez-Farrán, 2014, p. 159).

6 Pero, como ocurre con los demás miembros de la familia, hay una dualidad paradójica  
 7 en Isabel. Podemos verla como vampira seductora y subversiva de la moral patriarcal, pero  
 8 también se amolda al papel que se espera de ella en el patriarcado franquista. La escena en la  
 9 que simula un ataque del monstruo y se hace la muerte marca un cambio evidente en la  
 10 relación de las dos hermanas y en sus respectivos papeles. La escena parece una  
 11 representación simbólica del paso de Isabel a la adultez. La ventana abierta tras el supuesto  
 12 ataque puede, a fuerza de especular, indicar que el monstruo que la habitaba, ese monstruo-  
 13 mujer fatal vampírica que aparece en la escena anterior con el gato, ha escapado de su cuerpo,  
 14 y a partir de ahora Isabel dejará sus fantasías, sus juegos de simulación infantil y asumirá su  
 15 papel en el entramado social. Esta idea parece reforzarse por el hecho de que, tras esta  
 16 escena, Isabel y Ana dejan sus intercambios sobre el monstruo y Ana continúa su búsqueda  
 17 independientemente. Su camino es otro, el de la rebelión contra la colmena. Por lo tanto,  
 18 podemos suscribir las palabras de Russell con respecto a Isabel: “If she is a vampiristic  
 19 femme fatale to-be [...] she is also just an eight-year old girl, realistically portrayed”  
 20 (Russell, 1992, p. 195).  
 21  
 22  
 23

24 Ana es, sin duda, la encarnación más significativa de la monstruosidad en el film de  
 25 Erice. En ella se condensan todas las contradicciones y multiplicidad que hemos venido  
 26 resaltando. En un sentido, la historia de la película es simplemente la historia de Ana y de su  
 27 búsqueda de respuestas a dos preguntas muy concretas producto de la ficción: ¿Por qué el  
 28 monstruo de Frankenstein mata a María y por qué los habitantes del pueblo matan luego al  
 29 monstruo? El problema es que estas dos simples preguntas dan lugar a todo un entramado  
 30 narrativo en el que las complejas y paradójicas alusiones y desplazamientos suspenden toda  
 31 interpretación concluyente y revelan al tiempo que ocultan posibles significados. Por todo  
 32 ello, la pregunta básica que se plantea es: ¿Cómo aproximarse a la historia de Ana? ¿Se trata  
 33 de una rebelde social y política, una transgresora inconsciente de la organización social  
 34 franquista, una inquisitiva criatura antisocial que en su afán de conocimiento desestabiliza y  
 35 desafía las convenciones culturales del patriarcado fascista? ¿O se trata más bien de una  
 36 simple niña en proceso de socialización que necesita encontrarse a sí misma para acabar  
 37 asumiendo las reglas de funcionamiento social y entrar a formar parte del entramado de la  
 38 colmena?  
 39  
 40  
 41  
 42

43 Como hemos venido insinuando en el análisis de otros personajes, Ana es  
 44 posiblemente la manifestación más claramente subversiva de la monstruosidad en la película.  
 45 Ella representa un tipo de monstruosidad transgresora y antisocial. Su afán inquisitivo y su  
 46 necesidad imperiosa de encontrar respuestas acaban desafiando el orden y la normalidad de la  
 47 colmena. Desde este punto de vista, Ana es una representación de la diferencia, de la otredad  
 48 ética de la monstruosidad, que pone de manifiesto las carencias y defectos morales de la  
 49 sociedad en la que vive. Ella es la doctora Frankenstein de la película de Erice, ella es el  
 50 personaje que quiere hacer algo peligroso, que ambiciona mirar más allá de lo desconocido,  
 51 como afirma el personaje de la película de Whale, y que no solo quiere encontrar al  
 52 monstruo, sino que le otorga finalmente vida. En efecto, Ana encuentra el espíritu del  
 53 monstruo en el fugitivo, todos los indicios le llevan a asumir que él es el monstruo: aparece  
 54 en la casona abandonada, se comporta como él (no habla, solo hace trucos y gesticula), acepta  
 55 sus regalos (la manzana, el abrigo, el reloj) como el monstruo acepta las flores de María. Y  
 56 precisamente por esto, la muerte del fugitivo a manos de la guardia civil precipitará la crisis y  
 57 transformación monstruosa de Ana.  
 58  
 59  
 60  
 61  
 62  
 63  
 64  
 65

1 Su huida tras el asesinato del fugitivo precipita su búsqueda por parte de todo el  
 2 pueblo en la noche iluminada por antorchas, en evidente analogía con la escena de la  
 3 búsqueda de María en la película de Whale. Pareciera que Ana, como María, ha sido víctima  
 4 del monstruo, pero nosotros sabemos que no, que ha huido desesperada por volver a  
 5 encontrarlo porque todavía no ha tenido respuesta a sus preguntas. Y entonces se produce su  
 6 encuentro con el monstruo de Frankenstein. Escena que gran parte de la crítica interpreta  
 7 como producto de la imaginación delirante de la niña. Mi inclinación es considerarla como la  
 8 manifestación catártica, imaginaria o real,<sup>3</sup> que conduce finalmente a Ana a asumir su papel  
 9 de monstruo de la transgresión social, de la crisis de las categorías. Efectivamente, esta  
 10 recreación del encuentro entre María y el monstruo se resuelve en la ambigüedad. Tras el  
 11 fundido a negro no sabemos si el monstruo triste y desolado que se acerca a Ana la va a  
 12 estrangular o abrazar, pero sí sabemos cuál es la resolución final de Ana tras su regreso a casa  
 13 y convalecencia: su desafío no va a detenerse.

14 En este sentido, la monstruosidad de Ana resulta ser la menos ambigua de todos los  
 15 personajes porque su búsqueda nunca termina. Tras su experiencia traumática, según palabras  
 16 del médico, rechaza aceptar las normas sociales de la colmena e integrarse en la sociedad. Su  
 17 invocación final al monstruo, con la ventana abierta y el sonido del tren de fondo, es una  
 18 llamada a sí misma.<sup>4</sup> Ana es ahora la fugitiva, la que huye de las normas impuestas en la  
 19 colmena social franquista. Las palabras del doctor a Teresa corroboran esto: “Lo importante  
 20 es que tu hija vive, que vive”. La elección de palabras y el énfasis con el que son  
 21 pronunciadas por el médico establecen una analogía evidente con la escena de la película de  
 22 Whale en la que el doctor Frankenstein da vida a su criatura: “It’s alive, it’s alive”. Ana está  
 23 viva, es el monstruo, pero también la creadora del monstruo. Ana crea la ficción y se integra  
 24 en ella para fugarse de una realidad impuesta y estancada, para sobrevivir al espanto desde la  
 25 diferencia, desde el umbral, siempre en proceso de ser, pero sin llegar a realizarse nunca,  
 26 porque, como afirma Russell, *El espíritu de la colmena* es un cuento nunca contado del todo,  
 27 “a resistant filmic experience that demands viewing and re-viewing” (Russell, 2007, p. 197).

## 34 5. El verdadero monstruo de la prohibición: la colmena

35 Hemos visto cómo gran parte de los personajes de la película presentan algún tipo de  
 36 conexión con el monstruo y las características híbridas y polivalentes típicas del mismo según  
 37 la teoría teratológica. Pero hay un monstruo más en la película, el único monstruo que no  
 38 responde a la inestabilidad y multiplicidad de las demás representaciones del mismo: la  
 39 colmena, el auténtico monstruo de la prohibición. La colmena que impone la ley, la  
 40 obediencia y la disolución del individuo en la colectividad.

41 La colmena funciona como monstruo de la prohibición a dos niveles: uno abstracto y  
 42 otro referencial concreto. A nivel abstracto, se trata de una objetivación analógica de la  
 43 organización social y de las restricciones que impone al individuo para hacer efectivo y  
 44 posible su funcionamiento. Desde este punto de vista, la lectura es básicamente universalista  
 45 al presentar la relación e interacción de los personajes con la estructura y funcionamiento de  
 46 la organización social, su aceptación o no de esos principios, su rebeldía o sumisión a los

51  
 52 <sup>3</sup> Al fin y al cabo, ¿qué es real o imaginario en la película de Erice cuando toda la narración está enmarcada por  
 53 el ‘Érase una vez...’ de los cuentos de hadas y por la referencia a la ficción cervantina del “En un lugar de la  
 54 meseta castellana”? Es más, ¿cómo distinguir lo real de lo imaginario en las vivencias de Ana cuando gran parte  
 55 de sus incursiones en busca del espíritu del monstruo están precedidas por la sintonía musical de la canción  
 56 popular “Vamos a contar mentiras”?

57 <sup>4</sup> Como resaltan varios estudios, las palabras de la invocación final: “Soy Ana” son enunciadas por Isabel, no  
 58 Ana, de manera que esas palabras “tienen, pues, tanto de llamada como lo puedan tener de auto-afirmación”  
 59 (Egea, 2002, p. 538). Todo lo cual refuerza nuestro argumento de la doble identidad de Ana como monstruo y  
 60 como creadora del monstruo.  
 61  
 62  
 63  
 64  
 65

principios de organización social. La colmena es la ley, el orden a nivel abstracto. De ahí el papel de Fernando, en una de sus realizaciones, como agente representante de las normas de la colmena; de Teresa como rebelde interior que se somete a las normas finalmente; de Isabel como seductora mujer fatal que termina asumiendo también las reglas para integrarse en lo social; de Ana, en fin, como rebelde desafiante de esas normas, que nunca se integrará en el esquema impuesto de la organización social.

Por otra parte, a un nivel referencial concreto, podemos entender la colmena como una representación de la España franquista de los años 40, de la nueva organización social y política impuesta por el régimen fascista tras la guerra civil. El aislamiento, la supervivencia en la pasividad, el exilio interior, la fuga a través de la escritura; todo ello apunta a una representación concreta de las circunstancias históricas, de la realidad represiva que los personajes deben aceptar y en la que se ven forzados a vivir. Todo ello inscribe la película en la realidad concreta de la posguerra y apunta a la colmena como monstruo de la prohibición franquista.

La colmena representa un tipo de monstruosidad opuesta a la monstruosidad de los personajes, y particularmente de Ana. Mientras que la corporeidad física de la colmena se basa en la disolución de todos los individuos en el cuerpo social; la del monstruo de Frankenstein y todas sus manifestaciones en la película es una corporeidad individual hecha de múltiples fragmentos, a veces inconexos o incompatibles, y el énfasis está en su carácter híbrido, inestable, incluso contradictorio. Esta oposición se sostiene a lo largo del film y no se resuelve al final, es más, se intensifica en la apertura de la escena final, en la invocación final al espíritu del monstruo, a través de la cual Ana decide continuar su búsqueda y no disolver su monstruosidad en la colectividad social de la colmena.

En conclusión, se da a lo largo de la película una polifonía de la monstruosidad en la que los personajes presentan las características polivalentes e híbridas del monstruo, en la que las conexiones entre los elementos narrativos aparecen y desaparecen, emergen y se sumergen haciendo de *El espíritu de la colmena* un film sin centro con sus continuas reflexiones y reversiones (Miles, 2007, p. 116). En esta apología contradictoria de la monstruosidad, también Erice asume el disfraz del doctor Frankenstein, creador de un monstruo enigmático que nos enfrenta con nosotros mismos, que demanda interpretación y explicaciones, que nos pregunta por qué ha sido creado. Como el monstruo mismo, la película se construye a partir de combinaciones paradójicas y de fragmentos discrepantes conectados en un cuerpo que es social, político e individual al mismo tiempo, en un cuerpo tan abstracto como referencial, tan poético como histórico.

## Obras citadas

- Cohen, J. J. (1996): *Monster Culture (Seven Theses)*, in: Cohen, J. J. (ed.): *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minneapolis Press, Minneapolis, pp. 3-25.
- Deleyto, C. (1999): *Women and Other Monsters: Frankenstein and the Role of the Mother in El espíritu de la colmena*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 76, 1, pp. 39-51.
- Egea, J. (2002): *El monstruo metafórico en El espíritu de la colmena*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 36, 3, pp. 523-44.
- Ehrlich, L. C. (2000): *An Open Window. The Cinema of Víctor Erice*. The Scarecrow Press, London.
- Evans, P. (1982): *El espíritu de la colmena: The Monster, the Law of the Father and Growing up in the Dictatorship*. *Vida Hispánica*, 31, pp. 13-17.

- 1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65
- Fernández Santos, A., y Erice, V. (1976): *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta Ediciones, Madrid.
- Hedrich Hirsch, D. A. (1996): Liberty, Equality, Monstrosity: Revolutionizing the Family in Mary Shelley's *Frankenstein*, in: Cohen, J. J. (ed.): *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minneapolis Press, Minneapolis, pp. 115-40.
- Higginbotham, V. (1998): *The Spirit of the Beehive*. Flicks Books, Bradford.
- Humbert, J. (1982): *Mitología griega y romana*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Ingebretsen, E. J. (200): *At Stake. Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Jerez-Farrán, C. (2014): Foucault, San Jerónimo, y la mujer fatal: apropiación y subversión de la iconografía religiosa en *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice. *Hispanic Research Journal*, 15, 2, pp. 149-66.
- Kinder, M. (1983): The Children of Franco in the New Spanish Cinema. *Quarterly Review of Film Studies*, 8, 2, pp.57-76.
- Labanyi, J. (2000): History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period, in: Resina J. R. (ed.): *Dismembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Rodopi, Amsterdam, pp. 65-82.
- Martin-Márquez, S. (1992): Monstrous Identity: Female Socialization in *El espíritu de la colmena*. *The New Orleans Review*, 19, 2, pp. 52-55.
- Miles, Robert J. (2007): Entre dos fuegos: The function of Teresa and the Possible Subplot in *El espíritu de la colmena*. *Journal of Romance Studies*, 7,2, pp. 99-122.
- Molina Foix, V. (1985): La Guerra detrás de la ventana. *Revista de Occidente*, 53, pp. 112-18.
- Perriam, C. (2008): *El espíritu de la colmena*: Memory, Nostalgia, Trauma, in: Resina, J.R. (ed.): *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*. SUNY Press, New York, pp. 61-81.
- Picart, C. J., and Browning, J. E. (2012): Introduction: Monstrosity and Multiculturalism, in: Picart, C. J., and Browning, J. E. (eds.): *Speaking of Monsters. A Teratological Anthology*. Palgrave Macmillan, New York, pp. 1-12.
- Riley, E. C. (198): The Story of Ana in *El espíritu de la colmena*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, pp. 491-97.
- Russell, D. (2007): Monstrous Ambiguities: Víctor Erice's *El Espíritu de la colmena*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 32, 1, pp. 179-203.
- Savater, F. (2000): The Risks of Initiation into the Spirit, in: Ehrlich, L. C. (ed.): *An Open Window. The Cinema of Víctor Erice*. The Scarecrow Press, London, pp. 83-97.
- Shildrick, M. (2002): *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Sage Publication, London.
- Smith, P. J. (1999): Between Metaphysics and Scientism: Rehistoricizing Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*, in: Evans, P. (ed.): *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. OUP, Oxford, pp. 93-114.
- Stone, R. (2002): *Spanish Cinema*. Pearson Education, London.
- Willem, L. (1997): Text and Intertext: James Whale's *Frankenstein* in Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*. *Romance Languages Annual*, 9, pp. 722-25.
- Zunzunegui, S. (1998): Between History and Dream: Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*, in: Talens, J. and Zunzunegui, S. (eds.): *Modes of Representation in Spanish Cinema*. University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 128-54.

1 ABSTRACT: All the main characters in *The Spirit of the Beehive* show some type of  
2 connection with marginality and survival. They are either at the margins of social convention  
3 or survivors of harrowing particular historical events (Spanish Civil War). This connection  
4 reveals itself in a conspicuous and distinct fashion through the monster figure. This article  
5 intends to highlight the centrality of the concept of monstrosity in the film as well as  
6 emphasize the socio-political significance of these manifestations of the monster. It is,  
7 therefore, a reading of the monster figure in Erice's film as a political and social agent both in  
8 the specific context at the outset of Franco's dictatorship and in the more abstract context of  
9 the challenging of power structures.  
10

11  
12 KEY WORDS: Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, Monstrosity, Politics, Survivors,  
13 Outsiders.  
14  
15

16  
17 RESUMEN: Todos los personajes principales de *El espíritu de la colmena* muestran algún  
18 tipo de conexión con la marginalidad o con la supervivencia. Son figuras al margen de la  
19 convención y el tejido social o supervivientes de determinados acontecimientos históricos  
20 traumáticos (guerra civil española). Esta conexión se manifiesta de forma notoria e  
21 inconfundible a través de la figura del monstruo. Este artículo pretende poner de manifiesto la  
22 centralidad de la monstruosidad en el film como elemento narrativo estructurador y enfatizar  
23 la significación socio-política de estas manifestaciones de lo monstruoso. Se trata, por lo  
24 tanto, de una lectura de la figura del monstruo en la película de Erice como agente de lo  
25 político y lo social tanto en el contexto concreto del inicio de la dictadura franquista como en  
26 el contexto, más abstracto, del cuestionamiento de las estructuras de poder.  
27  
28  
29

30 PALABRAS CLAVE: Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, monstruosidad, significación  
31 política, supervivientes, outsiders.  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65