

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Spanish Language and Literature

Modern Languages and Literatures, Department
of

September 2008

Reseña de El espíritu de la colmena: Restauración política y reconstrucción familiar

Oscar Pereira Zazo

University of Nebraska-Lincoln, opereira1@unl.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Pereira Zazo, Oscar, "Reseña de El espíritu de la colmena: Restauración política y reconstrucción familiar" (2008). *Spanish Language and Literature*. 24.

<https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/24>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Spanish Language and Literature by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

*Reseña de El espíritu de la colmena
Restauración política y reconstrucción familiar*

Oscar Pereira Zazo
University of Nebraska-Lincoln

España / 1973 / Blancoinegro / 1:35

Director

Víctor Erice

Producción

Elías Querejeta

Guión

Víctor Erice, Ángel Fernández-Santos, Francisco J. Querejeta

Música

Luis de Pablo

Director de fotografía

Luis Cuadrado

Montaje

Pablo González del Amo

Dirección arte

Jaime Chávarri

Decorados

Adolfo Cofiño

Vestuario

Peris

Maquillaje

Ramón de Diego, Ángel Luis de Diego

Reparto

Fernando Fernán-Gómez (Fernando), Teresa Gimpera (Teresa), Ana Torrent (Ana), Isabel Tellería (Isabel), Laly Soldevilla, Juan Francisco Margallo, José Villasante, Miguel Picazo, Ketty de la Cámara, Estanis González

Resumen

Érase una vez, hacia 1940, en un lugar de la meseta castellana; Hoyuelos, para ser exacto. Un camión se acerca al pueblo y pronto los niños corren detrás de él, alegres y

contentos como si llegaran los reyes magos. Pero no, lo que ha llegado es el cine. La pregonera informa que por la tarde se pasará en el edificio del Ayuntamiento una película, *El doctor Frankenstein* (Whale, 1931). ¿Precio de la entrada?: una peseta los mayores, dos reales los menores.

A la hora de la función, medio pueblo acude al espectáculo. Unos van con sillas, otras con taburetes, e incluso los hay precavidos que aparecen con un brasero para aguantar la llegada de la noche y el frío. Se apagan las luces y la proyección empieza. En la semioscuridad de la sala atisbamos las caras curiosas, los ojos expectantes. Entre ellos, los enormes ojos negros de Ana y los más inquietos de su hermana mayor, Isabel.

Ana e Isabel son las jovencísimas hijas de Teresa y Fernando. La voz interior de Teresa, que escuchamos al tiempo que escribe una carta, nos sitúa rápidamente en el contexto inmediato de la historia: “Aunque ya nada puede hacer volver las horas felices que pasamos juntos, pido a Dios que me conceda la alegría de volver a encontrarte... desde que nos separamos en medio de la guerra... en este rincón donde Fernando, las niñas y yo tratamos de sobrevivir... después de lo que nos ha tocado vivir en estos últimos años... y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y al mismo tiempo tanta tristeza...” Conviene retener estos detalles. La guerra, la alegría anterior a la guerra, la tristeza posterior, la destrucción, las ausencias, la huida al pueblo, la esperanza de una felicidad futura. Dado que la Guerra Civil española, desencadenada por un golpe de estado de sectores sociales de orientación fascista, empezó en 1936 y terminó en 1939, la historia transcurre en la inmediata posguerra, cuando los destrozos causados por el alzamiento militar del general y, más tarde, dictador Francisco Franco aún están marcando las vidas de nuestros protagonistas, sobre todo de los más adultos.

Huidos de la ciudad, expulsados por la guerra, Teresa y Fernando se encuentran refugiados en la casa solariega de la familia del segundo. Con medios económicos suficientes, se dedican a matar el tiempo. Fernando cuida de sus colmenas durante el día y borrona páginas por la noche; Teresa escribe carta tras carta a un misterioso destinatario (amigo o amante) que se encuentra en un campo de refugiados de la Cruz Roja en el sur de Francia (se trata de un exiliado de la República española, por tanto). A todos los efectos, Teresa y Fernando no hacen vida en común. Sólo aparecen juntos en un mismo encuadre en tres ocasiones a lo largo de toda la película, y esto contando con una toma en la cama conyugal que nos muestra de frente a Teresa haciéndose la dormida y a Fernando apenas vislumbrado. Esta situación, este ignorarse el uno al otro, nos habla de una relación prácticamente rota, de una remiendo apenas sujeto por el hilo de las hijas. De hecho, serán las niñas y en particular la peripecia de Ana la que facilitará el camino a un posible reencuentro de los padres, esbozado al final de la película con un primer y único gesto de ternura, con un breve contacto de sus cuerpos.

Hay que volver a las niñas y a las circunstancias de Ana. Las dejamos en el improvisado cine viendo la introducción a la historia del monstruo creado por Frankenstein. Si nos detenemos en la escena, podremos observar y dejarnos impresionar por el proyector, enorme cíclope de cuyo ojo surge un chorro de luminosidad gris que llena todo de claroscuros y sombras. Los ojos de Ana apenas parpadean, parecen agujeros negros capaces de absorber toda la luz del proyector reflejada por la pantalla. Estos reflejos nos hablan de un monstruo trágico, de una niña inocente y de un padre roto, del deseo de venganza y también de la muerte: la del monstruo, la de la niña.

La historia impresiona a Ana. Pregunta a Isabel por qué el monstruo ha matado a María, la niña. La hermana se hace de rogar y pospone la respuesta para más tarde: “Te lo

diré luego.” Una vez en la cama, cuando Isabel empieza a cerrar los ojos, Ana vuelve a la carga: “Isabel, cuéntame lo que me ibas a contar... ¿Por qué el monstruo mata a la niña y por qué le matan luego a él?” Por fin, Isabel se decide a contestar: “No lo matan y a la niña tampoco... En el cine todo es mentira.” Conviene detener la intervención de Isabel en este punto y resaltar que el tema de la mentira (ficción, imaginación) juega papel importante en la película, subrayado por la utilización en la banda sonora de una canción popular que se titula justamente *Vamos a contar mentiras*. Dicho y hecho, el final de la respuesta de Isabel es un ejemplo de la capacidad de fabulación del contador de historias; no hace falta ir al cine para escuchar mentiras: “Además —continúa Isabel—, yo lo he visto a él [al monstruo] vivo... cerca del pueblo. La gente no lo puede ver, sólo sale por la noche... es un espíritu... Si eres su amiga puedes hablar con él cuando quieras, cierras los ojos y le llamas: Soy Ana, soy Ana...”

Al día siguiente, después del colegio, Isabel lleva a Ana al lugar donde habita el espíritu. Una especie de almacén o nave abandonada al lado de un pozo destartado y una tierra de labranza desatendida, con surcos duros como piedras. Isabel da una vuelta, curiosear. Nada pasa, se van. Pero Ana no se da por satisfecha. Picada por la curiosidad, vuelve más tarde sola. Mira en el pozo, tira una piedra, se sorprende del eco y, lo que es más importante, encuentra una huella, una huella grande, descomunal en comparación con el tamaño de su pie calzado. Ana piensa e imagina, entrelazando las experiencias recientes con los nuevos datos: ¿un vestigio del monstruo-espíritu, una confirmación de su existencia?

La mente puede jugar malas pasadas, sobre todo si, como en el caso de Ana, todavía no se ha tomado plena conciencia de las diferencias que separan lo representado de lo imaginado y de lo real. Además, la situación cobra mayor densidad cuando un

maquis,¹ que huye o teme ser descubierto en el tren en el que está viajando, lo abandona a su paso por Hoyuelo. El golpe que recibe al aterrizar le daña la pierna derecha, por lo que decide ocultarse en la misma nave vacía en que, según Isabel había comunicado a Ana, tiene su residencia el espíritu. Ana lo descubre dormido, y rápidamente se da cuenta de que está herido. Vuelve a su casa, le trae una chaqueta de su padre y algo de comida, le ayuda a atarse los zapatos, juegan (el hombre le hace unos trucos de manos) y se hacen amigos. Pero no se volverán a ver más, no al menos en carne y hueso. Esa misma noche la guardia civil localiza al maquis y, después de un intercambio de disparos, el joven cae abatido por las balas de los guardias.

A la mañana siguiente vemos a Fernando acercarse al cuartel de la guardia civil. El joven maquis llevaba puesta la chaqueta que Ana le había dado para que se protegiera del frío. Ahora el padre tendrá que dar explicaciones. Conducen a Fernando hasta el edificio del Ayuntamiento. El cadáver se encuentra en la misma sala en que se proyectó la película, la cabeza apuntando a la pantalla de proyección, los pies descalzos. Fernando niega conocer al joven. Le devuelven su chaqueta y con ella el reloj de bolsillo que aparece como motivo recurrente a lo largo de la película.

La familia desayuna: el padre sumido en sus pensamientos, las niñas a su rollo, la madre ausente. Fernando quiere saber quién ayudó al maquis. Saca el reloj, lo abre y deja que la música llene el silencio de la sala, que la inferencia se imponga por sí misma. Observa con cuidado la reacción de las niñas. Se da cuenta de la sorpresa y preocupación de Ana.

Ana tiene que investigar cómo ha podido recuperar su padre el reloj. Se dirige a la casa del pozo, pero en lugar del espíritu encuentra la sangre del cuerpo... y también a su

¹ Soldados y defensores de la democracia y de la República que siguieron implicados en la resistencia armada contra la dictadura una vez finalizada oficialmente la guerra civil.

padre esperándola. Más inferencias, pero esta vez erróneas (es el problema de la inherente ambigüedad de las huellas, índices, vestigios, trazas y otros signos de semejante naturaleza), pues Ana imagina que su padre está detrás de las manchas de sangre y de la desaparición de su amigo el monstruo que es también un espíritu y, por encima de todo, un maquis. Ana se va, sale corriendo, mientras el padre grita su nombre repetidas veces.

Toda la familia, el pueblo entero, se moviliza para buscar a la niña. En su deambular, Ana llega a la vera de un riachuelo. Asistimos a un momento mágico. La escena se llena de la misma luz que despedía el cíclope en la sala de proyección. La cara de Ana se refleja en el agua y ahí en la pantalla líquida del arroyo su cara se funde con la del monstruo que su imaginación irradia. Creemos que Ana está aprendiendo a crear y, quizás también, a distinguir los seres de dentro de los de fuera. Ya al amanecer el perrito de la familia ladra de felicidad: ha encontrado a la niña, dormida bajo la mirada protectora de unas ruinas.

La desaparición de Ana, la posibilidad de su muerte, trastoca las coordenadas de funcionamiento de la familia. Teresa y Fernando parecen salir de su ensimismamiento. Teresa en particular destruye una de las cartas que iba a enviar al desconocido exiliado en Francia. El centro de su vida se desplaza ahora desde el pasado a la realidad inmediata que habita, a su familia. Esa misma noche, se acercará a la habitación en que Fernando se suele esconder a la espera del nuevo día. Lo encuentra dormido doblado sobre el escritorio. Teresa recoge el cuaderno, le quita las gafas y las pliega, apaga la luz. Por primera vez un gesto de reconocimiento.

Al amanecer, Ana sale de su estupor. Se levanta de la cama después de beber con fruición un baso de agua. La luz que inunda la escena es, nuevamente, gris azulada, como la luz de la noche en que se escapó, como la de la sala cuando la tragedia se abatió sobre

la niña y el monstruo. Se acerca a las puertas del balcón, a los cristales hexagonales de la casa-colmena, para abrirlas de par en par, como si quisiera escapar de la colmena de cristal o, al menos, renovar su aire. Pero se limita a mirar al cielo y, conforme escuchamos la voz sobrepuesta de Isabel —“Cierra los ojos y le llamas: Soy Ana, soy Ana”—, observamos como Ana cierra los ojos. Para salir fuera hay que entrar dentro. Suena el tren y los ojos se abren. Ana parece haber tomado control de su propia imaginación al tiempo que conciencia de sí y reconocimiento de su identidad.

Comentario

El espíritu de la colmena es resultado del entrelazamiento de tres núcleos narrativos: la Guerra Civil, los problemas maritales de Teresa y Fernando y la evolución anímica de Ana. Estos núcleos están conectados con originalidad, dando lugar a un interesante campo de fuerzas cuyos polos de atracción son el pasado (la guerra) y el futuro (las niñas). Entre ambos polos deambulan Teresa y Fernando como si fueran sonámbulos que no quieren despertar. No obstante, el desenlace de la película se decanta por una opción de futuro, por la esperanza que anuncian las hijas.

La guerra es el pasado inmediato y, en definitiva, la causa ausente que lo permea todo. Ahora bien, se podría argumentar que la peripecia de Ana es en sí misma independiente de la guerra, pues expresa un proceso natural de crecimiento y maduración. No obstante, la película conecta la evolución de Ana con el pasado gracias a la figura del maquis. Además, Ana e Isabel representan un futuro de esperanza no sólo por su corta edad (tienen toda la vida por delante), sino también por haber nacido durante la II República y, por tanto, ser el fruto de una época de amor y libertad, como se deja entrever mediante una serie de fotos que aluden positivamente a esos años. En las niñas está

depositado el deseo de que ese periodo de la historia de España se pueda volver a recrear. Por último, Teresa y Fernando viven bajo el *shock* de la guerra y parecen incapaces de conectar con la realidad cotidiana que les rodea. La huida de Ana será el detonante que les impulse a salir de sí mismos y echar un vistazo alrededor. Lo que encuentran es una familia fragmentada necesitada de reparaciones urgentes. Un ejemplo eminente de la rotura familiar lo encontramos en la escena del desayuno, justamente la mañana en que la guardia civil devuelve a Fernando la chaqueta y el reloj. Aunque todos están en el mismo espacio (la cocina o el comedor), no hay ninguna toma que los muestre juntos. La secuencia no tiene ningún plano maestro, sólo planos medios que nos muestran por separado a cada uno de los integrantes de la familia. Asimismo, como se ha comentado, las ocasiones en que Fernando y Teresa aparecen en el mismo encuadre no pasan de tres, y sólo en una ocasión, al final de la película, hay un contacto físico entre ellos. Por supuesto, el contacto ocurre después de la huida de Ana y es fruto de la decisión de Teresa de destruir la carta que iba a enviar a su misterioso amigo.

Por su parte, la evolución espiritual de Ana se puede entender como una progresión desde un ver pasivo a un mirar activo. Gracias a la utilización del mecanismo del film dentro del film, encontramos, por un lado, que las metáforas visuales están estrechamente trabadas con las metáforas de la luz, y, por otro, que la caracterización de la trayectoria de Ana se presenta primariamente en base a elementos extraídos del propio proceso fílmico. El resultado final es el siguiente: utilizando como puntos de referencia la cámara y el proyector, la película propone que la evolución de Ana consiste en el paso desde una mera capacidad para percibir la luz (pasividad de la cámara) a la capacidad de emitirla (actividad del proyector). En el momento culminante de su escapada, Ana se mira en el espejo de un arroyuelo. Poco a poco, mediante un fundido, el punto de vista

interno (la cámara está en el lugar de los ojos de Ana) sustituye la cara de Ana por la del monstruo de Frankenstein. Se trata de la única ocasión en que se nos presenta una imagen que habita en la interioridad o imaginación de Ana. Un ejemplo de cómo la imaginación se impone sobre la percepción de los ojos externos. En el momento en que Ana se transforma en el monstruo, ese otro que Ana ha hecho suyo en la imaginación, en ese momento sus ojos han dejado de ser cámara para ser proyector cinematográfico. Esta escena es paralela, por tanto, a la de la proyección del *Frankenstein* al principio de la película. La diferencia es que ahora Ana recrea con luz propia su experiencia del film de Whale. Si en la escena del principio el proyector es protagonista por su enorme chorro de luz, ahora lo es Ana, y por la misma razón, por su capacidad para emitir luz propia.

Para terminar quisiera referirme a un aspecto muy importante del régimen de significación del *Espíritu de la colmena*, a saber, el uso constante de la ambigüedad. Aunque se puede alegar que la ambigüedad es una característica intrínseca del signo, ello no obsta para que nuestra película se encargue de acentuar esta tendencia mediante la utilización de ciertas técnicas específicas.

Pensemos en el monstruo. ¿Qué significa este motivo? ¿Cómo se utiliza? Ya puedo adelantar la respuesta, su significado es ambiguo a causa de una premeditada polisemia. Por un lado, Ana proyecta sobre su propia realidad el triángulo que observa en la película de Whale (padre, hija, monstruo). De esta manera, las relaciones que aparecen en *Frankenstein* se solapan con las relaciones que Ana mantiene con su padre y el maquis. La huida de Ana se puede entender muy bien gracias a este solapamiento, pues el desenlace trágico de la película de Whale planea sobre su realidad más inmediata. Por otro lado, *El espíritu* crea una conexión metonímica entre el monstruo de Frankenstein y el general Franco, de forma que se puede argumentar que quien está detrás del maquis, su

creador, no es otro que el dictador. De esta manera la repulsa moral que la película de Whale proyecta sobre Frankenstein se dirige también en forma indirecta hacia Franco. La conexión metonímica se establece en el colegio. Me refiero a la escena en que la maestra con la ayuda de un maniquí, don José, enseña anatomía. Don José, al igual que el monstruo de Frankenstein, es un compuesto de fragmentos o piezas: el corazón, los pulmones, el estómago, los ojos, etc. Por supuesto, son la maestra y los estudiantes quienes se encargan de montar a don José. Pero todo esto ocurre bajo la atenta mirada del dictador, representado en una fotografía que ocupa lugar preeminente en una de las paredes de la sala.² Pues bien, en varias ocasiones aparecen en el mismo encuadre don José y la fotografía del general. La contigüidad espacial facilita una transferencia metonímica. Aún más, puesto que el maniquí se sitúa más cerca del primer plano que la fotografía de Franco, podemos argumentar que Franco es quién se encuentra *detrás* del maniquí-monstruo. El procedimiento que se sigue, por tanto, es el siguiente: primero se establece la analogía entre don José y el monstruo de Frankenstein y después se contamina a ambos con la fotografía del general. El objetivo no es tanto identificar al monstruo con Franco, sino al creador del monstruo, Frankenstein, con Franco.

La situación se puede complicar aún más, pues el maniquí, don José, es también soporte de otra conexión semántica. No olvidar que es Ana quien coloca los ojos, la última de las piezas, en la cabeza de don José. Como dice la maestra nada más colocar Ana los ojos en el maniquí, “don José ya puede ver.” Y ya comenté más arriba como la peripecia de Ana consistía en un aprender a ver con los ojos internos de la imaginación. De esta manera, gracias al maniquí y al maqui, la figura del monstruo y con él todos los

² Durante la dictadura era de obligado cumplimiento el mostrar en todas las salas escolares una fotografía del dichoso general. Junto al retrato se colocaba un crucifijo, con el objetivo de grabar a fuego en las mentes infantiles una idea recogida en las monedas de la época: Francisco Franco era caudillo de España por la gracia de Dios.

significados que se le superponen juegan un papel clave en el proceso de aprendizaje de Ana.

Lo que sin duda alguna puede resultar irónico es que todo este esfuerzo sistémico por crear ambigüedad mediante la adscripción de varios significados a un mismo motivo o signo, es en parte resultado de la presión que la censura oficial ejercía sobre los creadores de la época. Todas las películas debían pasar censura previa antes de ser distribuidas por las salas cinematográficas del país o del extranjero. Es posible que en muchas ocasiones la censura terminará por destruir muchos proyectos cinematográficos de interés. Sin embargo, en el caso de *El espíritu de la colmena*, ese intento de control estaba abocado al fracaso porque la ambigüedad fruto de una polisemia sistemática es el mecanismo básico de generación de significados que utiliza el filme.