

# La figura del padre en *El espíritu de la colmena*: un ser subyugado y obnubilado por la colmena

(The figure of the father in the film *El Espíritu de la Colmena* (The Spirit of the Beehive: a subdued and obnubilated being of the beehive))

Lomillos, Miguel Angel  
Plaza Levante, 5 – 5<sup>o</sup> izda.  
48015 Bilbao

BIBLID [1137-4438 (2000), 4; 99-116]

---

*El padre es el personaje adulto clave de El espíritu de la colmena, un film que trata del proceso de iniciación a la vida de una niña en un momento especialmente doloroso del periodo franquista, un año después de terminada la guerra civil. La crisis interior, la soledad, el vacío existencial de los padres y los adultos en general sugieren el sentimiento de fracaso y de pérdida. El padre, sin embargo, es la figura que encarna con mayor riqueza las contradicciones de la metáfora histórica de la colmena. La ambigüedad de su atracción/rechazo por la colmena que se verifica en su vida de apicultor/escritor es el eje que gobierna el presente texto.*

*Palabras Clave: Cinematografía. Mito e Historia. Metáfora histórica de la Colmena (Franquismo). Realismo poético. Orígenes. Memoria.*

*Aita da pertsonaia heldu nagusia "El espíritu de la colmena" izenburuko filmean. Neskato baten bizitzan sartzeko prozesuaz dihardu filmak, eta aro frankistaren une bereziki mingarri batean kokatzen da: gerra zibila amaitu eta urtebetera. Gurasoen eta -oro har- helduen barme krisiak, bakardadeak eta huts existenzialak porrot eta galeraren sentimendua iradokitzen dute. Hala eta guztiz, erlauntzaren metáfora historikoaren kontraesanak modu aberatsenez irudikatzen dituen figura da aita. Bere erlezain/ídazle bizitzan egiaztatzen den erlauntzaren erakarpen/gaitzespenaren anbiguota-suna da testu hau gidatzen duen ardatza.*

*Giltz-Hitzak: Zinematografía. Mito eta Historia. Erlauntzaren metáfora historikoa (Frankismoa). Errealismo politikoa. Sorburuak. Oroimena.*

*Le père est le personnage adulte clé de "El espíritu de la colmena" (L'esprit de la ruche), un film qui traite du processus d'initiation à la vie d'une fillette en un moment spécialement douloureux de la période franquiste, une année après la fin de la guerre civile. La crise intérieure, la solitude, le vide existentiel des parents et des adultes en général suggèrent un sentiment d'échec et de désorientation. Le père, pourtant, est le personnage qui incarne le mieux les contradictions de la métaphore historique de la ruche. L'ambiguïté de son attraction/refus de la ruche qui se reflète dans sa vie d'apiculteur/écrivain est l'axe qui gouverne ce texte.*

*Mots Clés: Cinématographie. Mythe et Histoire. Métaphore historique de la Ruche (Franquisme). Réalisme poétique. Orígenes. Mémoire.*

## UN SER SUBYUGADO Y OBNUBILADO POR LA COLMENA

A quien como yo, así, viviendo no sabe tener vida, ¿qué le queda sino, como a mis pocos pares, la renuncia por modo y la contemplación por destino? No sabiendo lo que es la vida religiosa, ni pudiendo saberlo, porque no se tiene fe con la razón; no pudiendo tener fe en la abstracción del hombre, ni sabiendo siquiera qué hacer de ella ante nosotros, nos quedaba, como motivo de tener alma, la contemplación estética de la vida. Y, así, ajenos a la solemnidad de todos los mundos, indiferentes a lo divino y despreciadores de lo humano, nos entregamos fútilmente a la sensación sin propósito, cultivada con un epicureísmo sutilizado, como conviene a nuestros nervios cerebrales.

Fernando Pessoa - *Libro del desasosiego*

La primera película de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973) es un elevado exponente del cine moderno que aplica con delicuescente saber poético la máxima estética del “menos es más”. Hay un consenso entre la crítica respecto a lo anterior, pues la poética de esta película, tan emotiva como reflexiva, surge de esa capacidad multiplicadora que proviene del restar o *achicar*, una poética que encuentra su genuina expresión dialéctica a través de formas negativas y pasivas: los espacios en blanco, lo incompleto, lo no dicho, la no palabra, los silencios, las elisiones, lo no lleno, las ausencias...

En cuanto a la construcción de los personajes, es sin duda Fernando, el padre, el personaje que encarna con mayor propiedad este paradigma digamos minimalista –más incluso que la niña protagonista Ana o cualquier otro miembro de la familia. Su figura emerge poderosa y con una innegable capacidad de reconocimiento y penetración a través de pequeñas y sutiles pinceladas, de mínimas y sugerentes notas, en fin, de una lacónica y pálida representación. Pocos personajes han conseguido en el cine una fuerza simbólica tal a partir de tan exigua construcción<sup>1</sup>. Un personaje que tiene las virtualidades y potencialidades del esbozo o boceto y al mismo tiempo las facetas consistentes y homogéneas del retrato preciso. A este ser solitario y meditabundo que camina bajo el sol negro de la melancolía –como el desdichado de G. Nerval– se le puede completar o “rellenar” sus perfiles nunca nítidos merced a las *prolongaciones* poéticas que proyecta el texto (principalmente de signo histórico, pero también mítico, psicológico, del mundo literario o cultural, etc).

Hemos dicho en otro lugar<sup>2</sup> que los padres de *El espíritu de la colmena* (la madre a vueltas con las cartas, el padre a vueltas con la colmena) conforman dos grandes metáforas de la Historia (o si se quiere, dos caras de una metáfora histórica) y que el éxito de dicho proceso de metaforización estriba en la perfecta relación constitutiva de sus elementos: las inconcreciones de lo particular y personal –la falta de contornos de estos personajes– potencian la dimensión de lo general y lo histórico (o dicho emblemáticamente, *Castilla 1940*).

Este es el *sortilegio* que produce el filme de Erice: a partir de esa *minimal* representación consigue retratar personajes adultos que son, al mismo tiempo y con la misma intensidad, tanto históricos como familiares o personales. En este sentido, el personaje del padre es el más rico y complejo (el más sugerente porque tiene más que ocultar), también el más contradictorio y ambiguo (porque a través de él se representan los valores positivos y nega-

1. Su repercusión o influencia se puede rastrear en los personajes de algunos filmes del cine español (Carlos Saura, Ricardo Franco, Manuel Gutiérrez Aragón) o europeo (el Theo Angelopoulos de *El apicultor*, ...).

2. Lomillos, Miguel Ángel, “El discurso familiar en *El espíritu de la colmena*: La separación de los padres”, *Banda aparte*, nº 9-10, Valencia, enero 1998, pp. 57-70.

tivos de la colmena). De hecho, la contradicción es inherente a la propia personalidad y forma de vida del padre: de día, el trabajo de apicultor en el campo; de noche, los textos criptográficos sobre la colmena que lo definen prioritariamente como escritor. Esta ambivalencia, intelectual y apicultor al mismo tiempo, es nuclear en la construcción del personaje y guía el recorrido de mi análisis que se centra en dos aspectos básicos: el saber prometeico del padre (reflejos del filme *El doctor Frankenstein* en el personaje) y el texto literario sobre la colmena.

## A. EL DISCURSO DEL SABER PROMETEICO EN EL PADRE: ESPEJAMIENTO CON EL FILME *EL DOCTOR FRANKENSTEIN*

Las secuencias de *El doctor Frankenstein* que el narrador escoge van dirigidas a los dos personajes principales del filme: el padre, en relación al saber prometeico del científico, y su hija Ana, relacionada con la célebre escena del monstruo con la niña a orillas del lago. La diferencia fundamental de estas dos relaciones dice con respecto al lugar de recepción. La fascinación de Ana por el monstruo se origina *in loco*, en la sala de proyección. La relación del padre es más compleja, pues se encuentra fuera de tal espacio y es la intrusión del narrador la que efectúa las conexiones mediante procedimientos de montaje y sonido en *off*.

Por otro lado, la funcionalidad de esta operación textual implica un ejercicio de recreación que recoge lo más sustancial del núcleo mítico del filme de James Whale: aquél que se reporta más directamente al libro original, el saber prometeico del creador del monstruo, y la cualidad más específicamente cinematográfica del filme y de la cual nace su fuerza, la poderosa imagen del monstruo con la niña<sup>3</sup>.

Las relaciones especulares de *El doctor Frankenstein* en la figura del padre se articulan en las tres primeras referencias directas del filme, sea a través de una “escena” (imagen y sonido), sea a través de las palabras o el diálogo (sonido en *off*).

El primer reflejo viene dado por la simple unión de dos escenas consecutivas en el montaje: la presentación que introduce el filme *El doctor Frankenstein* y la primera escena en que aparece la figura del padre. En la presentación, “*a word of friendly warning*”, un hombre vestido de frac (el actor que interpreta al profesor Waldman), advierte al espectador sobre las reacciones de temor o incluso horror que el filme puede despertar<sup>4</sup>. El narrador de *El espíritu* aprovecha las expectativas que crean estas palabras para presentar, de seguida, el personaje del padre, que, envuelto en un extravagante disfraz protector, aparece fumigando las abejas en un colmenar del campo.

El carácter interpelativo de esta introducción –advertir sobre aquello que provoca miedo no deja de exhortarlo– se torna patente en la sala de cine del pueblo: las voces y murmullos que se acallan al poco de comenzar el discurso admonitorio del *speaker*, las miradas y reacciones de enorme expectativa del público. Pero lo que el discurso del *speaker* introduce es, para el espectador de *El espíritu*, la misteriosa figura del padre en la primera escena del

---

3. En palabras de James Curtis, esta escena “inspirada en otra, hasta cierto punto parecida, de la obra teatral de Webling, estaba destinada a convertirse en una de las más memorables e imperecederas de la historia del cine”. James Whale, Madrid, Filmoteca Nacional, 1989, p. 89.

4. Esta presentación “se añadió a instancias del productor para compensar lo que podía haber de chocante en la intriga -lo que nos hace pensar que incluso en 1931 Frankenstein todavía inquietaba un poco”. Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein: Mithe et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 3ª ed., p. 110.

pueblo que no tiene nada que ver con la llegada y proyección del cine. Este cambio de registro es el desbordamiento semántico de un recipiente a otro, de una ficción de terror hollywoodiense hacia una historia distinta, más tangible y real, del investimento simbólico en una figura que demora en aparecer –el monstruo– a la presentación de la figura tosca y triste de un hombre *pensativo* en su entorno retirado de trabajo.

Existe otro importante elemento dialéctico, además del montaje y de la vestimenta extravagante del padre, que más que posibilitar la transición funde los dos segmentos: la mixtura de sonidos análogos y repetitivos, es decir, la conexión, a través de un perfecto filtrado sonoro, del ruido del proyector de la sala de cine, por un lado, y del sonido del aerosol de fumigar y del zumbido de las abejas, por otro.

Mucha de la fuerza y misterio que suscita la figura del padre proviene de esta primera imagen que le define de una pincelada: el extraño uniforme blanco que viste simbolizando la oclusión profunda del personaje, semejando la figura estrambótica de un “argonauta”, con la expresión estupefacta y tristísima, que se quedó atascado y perdido en el peligroso territorio de las abejas<sup>5</sup>. Imagen primera que define una profesión técnica aplicada a un minucioso trabajo que trata de “los grandes misterios de la creación, la vida y la muerte” de las abejas y que, antes de desvelarse su otra cara, la del saber y la escritura, ya manifiesta las correspondencias simbólicas con el doctor Frankenstein de quien hablaba el hombre del frac: “Se trata de la historia del doctor Frankenstein, un hombre de ciencia que intentó crear un ser vivo sin pensar que eso sólo puede hacerlo Dios”.

La segunda vez que el narrador vincula el personaje paterno con el filme de Whale ocurre en la escena en que aquél, de regreso a casa tras la jornada de trabajo en el colmenar, pasa delante del local de la proyección. La postura y los gestos del padre producen la impresión de quien se siente secretamente atraído y curioso por la película que se desarrolla en el interior. Una atención y una curiosidad que demandan, por tercera vez en lo que va de película, un ortodoxo plano-contraplano<sup>6</sup> entre el padre que mira el cartel de la película puesto en la pared y que muestra el rostro del monstruo (debemos inferir que es la primera vez que el padre ve la mítica figura que encarnó magistralmente Boris Karloff).

La voz en *off* del filme proyectado recoge el diálogo entre el dr. Frankenstein y el dr. Waldman en la secuencia que aparece por vez primera el monstruo después de la famosa escena de la creación (entra de espaldas por la puerta, después se da la vuelta y una vez dentro de la sala, su creador le ordena): “Siéntate, siéntate... ¿Ha visto?, ya ve que entiende. ¡Fíjese!”<sup>7</sup>.

Por otro lado, en la dialéctica de los padres frente al cine, la postura de la madre es totalmente opuesta. Cuando ésta, de regreso a casa después de depositar la carta en el

---

5. Esta imagen, de fuerte densidad icónica, parece asignar al padre la célebre fórmula de los argonautas: “navegar es preciso, vivir no lo es”.

6. Este plano-contraplano tiene una factura aún más rotunda que los planos de la madre con el soldado y otros viajeros del tren, pues no existe un intercambio de miradas entre sujetos, sino el solo deseo de ver.

7. Sin embargo, el guión señala erróneamente que se trata del momento de la creación, “aquel que precisamente reproduce el instante en que el monstruo empieza a cobrar vida” (Ángel Fernández Santos y Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976, p. 46). Por tanto, si había una “intención” en sugerir esta escena, una de las más cautivadoras del filme de Whale, no encontramos explicación para este cambio o “anomalía”. Es decir, esta escena (o mejor, la que sugiere este diálogo en *off*) pasa casi desapercibida, no tiene la fuerza inmediatez que la inicialmente propuesta.

correo del tren, pasa por el mismo lugar, montada en su bicicleta, hará cuestión omisa de la proyección, aunque la banda de sonido registre en *off* las voces que provienen de su interior (una voz audible pero de difícil comprensión). Se trata de la escena de despedida del padre y de su hija María poco antes de encontrarse ésta con el monstruo (“...echaré un vistazo a los cerdos y luego nos divertiremos ¿eh?”).

La escena del encuentro de la niña y el monstruo había sido proyectada en la pantalla del local justo antes del salto para el exterior que registra el retorno de la madre (montaje de alternancias que acusa el filme en su inicio). La discordancia en el orden cronológico del filme en proyección también se da entre la escena evocada en la primera estrategia de sonido en *off* referida al padre (el creador ordena al monstruo que se siente / el regreso del padre a casa) y a la escena correspondiente a la segunda estrategia de sonido en *off* y que comentaré más adelante (el diálogo entre el dr. Frankenstein y el dr. Waldman / el padre se encuentra en su escritorio). Curiosamente, estas dos inversiones en la temporalidad del filme de *Whale* corresponden, vistas cada una por separado, a escenas consecutivas en la cronología de dicho filme (despedida del padre y de la niña / encuentro con el monstruo en el lago; diálogo de los dos científicos / momento en que el creador ordena al monstruo sentarse). Estas dos inversiones o anomalías, no reconocibles por el espectador medio, no afectan a la estrategia del “filme dentro del filme” buscada por el narrador (reflejos en la figura del padre). No obstante, son injustificables en un filme de extrema planificación y tan cuidadoso en los mínimos detalles, pues la concordancia con la cronología hubiese enriquecido la operación de metalenguaje e incluso hubiese facilitado la lectura del espectador (a fin de cuentas, se trata de un filme clásico archiconocido). Por un lado, el momento de la creación del monstruo, inexplicablemente ausente, habría sido fácilmente identificado por el espectador. Por otro, la operación realizada con el sintagma de la madre, aun siendo una inteligente elipsis que enfatiza la famosa elipsis de la muerte de la niña a manos del monstruo, hubiera obtenido mejor rendimiento con la voz en *off* de un momento coherente con la narración (por ejemplo, la fiesta del pueblo). El espectador más avisado percibe que la elipsis, tal como se da, fue construida en un tiempo que no va hacia adelante, sino hacia atrás (efecto de “extrañamiento” o lapsus que no cuadra con el estilo del filme o la actitud minuciosa del cineasta)<sup>8</sup>.

La tercera y última vinculación del personaje del padre con la película a la que están asistiendo sus hijas es la más importante, toda vez que define explícitamente las correspondencias entre el padre y el científico dr. Frankenstein.

Cuando llega a casa, el padre es informado por la criada de la ausencia de su mujer y las niñas y pide “algo para merendar”. La respuesta de la criada (“Lo que tiene que hacer es comer a sus horas y no andar por ahí de imaginaria”), expresa la disensión del padre con el cronos familiar, aun teniendo un reloj musical como poderoso signo de identidad. Esta postura contrasta con la ajustada sujeción de la madre al cronos social –la llegada de la madre a la estación coincide con la llegada del tren-correo. Después de la merienda (en tiempo elidido), el padre entra en su despacho, acompañado de su fiel perro, coge una revista de

---

8. En realidad, el narrador está interesado sobre todo en la diferente respuesta de los padres ante el cine. De las tres operaciones de sonido en *off* entre los dos filmes, dos corresponden al padre y una a la madre. De hecho, la actitud negativa de ésta (ella no repara en el cine) hace remarcar la secreta vinculación del padre con la película. Una oposición que también tiene que ver con la ausencia de la madre en el filme de *Whale* y con el fuerte papel del padre en la aventura de Ana.

información general recibida por correo<sup>9</sup>, enciende un cigarro, echa un vistazo a la “colmena de observación” y finalmente se sienta en el sofá con la intención de dedicar el fin de la tarde a la lectura. Nada más sentarse, surgen inopinadamente las voces del filme *El doctor Frankenstein* (se trata del exaltado diálogo entre el dr. Frankenstein y su colega Waldman). En el preciso momento que irrumpie tal discurso sonoro, el padre hace gestos de sorpresa y de agudizar el oído, deja de lado la revista y las gafas, se levanta y se dirige a la puerta del balcón, lugar o foco de donde provienen los sonidos.

En suma, el espectador recibe la irrupción de un discurso que sabemos exterior a partir de la subjetividad del personaje. Es decir, la sorpresa del espectador está mediatizada por la sorpresa del personaje. Podría “naturalizarse” esta perspectiva subjetiva de auricularización de la siguiente manera: la impresión de que el sonido surge o se hace perceptible en el momento en que el padre, tras varias acciones en la estancia, se sienta finalmente y el relajamiento del cuerpo motiva la “audición” de lo que antes era imperceptible para él, y por tanto, para el espectador<sup>10</sup>. El efecto de esta perspectiva subjetiva en el sonido es que se trata de la materialización de un discurso *que quiere ser oído*. Es necesario recordar que la articulación de los recursos sonoros en función del sentir del personaje es un procedimiento muy utilizado en el primer tercio de la película: la escena del padre con la radio de galena, la escena de la madre en la cama del matrimonio.

Por otro lado, esta estrategia mantiene una sutil relación con el desarrollo de la acción en la imagen pues la frase que abre el discurso en *off* surge instantes después de que el personaje se haya sentado en su sillón: “Vamos, siéntese doctor. Tenga un poco de paciencia. ¿Acaso esperaba un resultado inmediato?”. Se trata de una de las muchas asociaciones y vínculos anecdóticos que exhibe el texto ericiano (en el texto sobre la colmena, como luego veremos, también se dan varias rimas de tipo sonoro-visual).

En fin, se trata de una estrategia sonora no común a los moldes naturalistas puesto que explicita la intromisión del narrador y su incidencia apreciativa sobre el personaje. Ello provoca cierto desconcierto al espectador, pero sin quebrar los amplios márgenes de la *verosimilitud* –márgenes que el cine moderno ha ampliado porque el cine dominante o Modo de Representación Institucional ha incorporado, *a su manera*, muchas de las conquistas de aquél. Erice trabaja (en) los límites sutiles entre los modos del cine clásico y el cine moderno y, aunque en este caso concreto existe la impresión negativa de que la banda sonora de *El doctor Frankenstein* pueda llegar con tal claridad a la mansión, el espectador *acepta* o comprende tal contingencia como un hecho posible.

9. Un indicio que tal vez escape al espectador común, o tal vez atraiga al espectador atento, es el título de la revista y la foto de su portada: “Mundo” y un soldado con casco. No obstante, esta alusión a la segunda guerra mundial se hace explícita en el guión de forma curiosa: “en su portada, la foto de un soldado del Tercer Reich en el frente de Stalingrado” (*op. cit.*, p. 48). Este craso error de los guionistas (la batalla de Stalingrado se inició en 1942) nos permite lanzar dos conclusiones: una es el hecho innegable de que la ficción no necesita de la exactitud factual de la Historia (incluso le es *recomendable* que no abuse de las referencias históricas de forma directa); la segunda es que el esmero de los guionistas por informar *literalmente* a los lectores de algo que la película evita propositalmente se salda con un lamentable fracaso (y corrobora la primera apreciación).

10. Este recurso subjetivante es análogo al utilizado en una célebre escena de *Vivir* (*Ikiru*, 1952) de Akira Kurosawa. Al protagonista del filme, el funcionario público Watanabe, se le informa en el hospital que tiene cáncer y que le queda poco tiempo de vida. La escena siguiente registra el efecto dramático de esta noticia fatal gracias a la interiorización de los elementos sonoros. Watanabe anda por una ajetreada calle en la que reina un silencio absoluto. De repente, el estruendo de un camión que casi le atropella nos avisa de nuestra turbación, que es concomitante a la del personaje.

El padre se dirige al balcón –seguimos con la descripción de la escena–, abre la puerta, sale al exterior y se recuesta sobre la puerta derecha del balcón. La cámara, que registra la escena en Plano de Conjunto, se acerca mediante un lento *travelling* hasta encuadrar la figura, a contraluz, en Plano Americano, quedándose en esta composición hasta el final del discurso en *off*. En ese momento la cámara compone un encuadre dividido simétricamente en dos mitades según las hojas de la puerta del balcón, una abierta, la otra cerrada: a la derecha del cuadro, la figura recortada en silueta delante de la vidriera amarillenta con las mismas formas hexagonales de una colmena (el padre, que fuma, dirige su mirada hacia su izquierda); a la izquierda del cuadro, la puerta abierta deja ver las partes altas y los tejados de las casas del pueblo (lugar hacia donde supuestamente mira el personaje).

Existe en esta escena una conjugación perfecta de los componentes estilísticos sonoros y visuales. Definiríamos este plano-secuencia como un plano-gozne, un auténtico articulador del sentido al situarse en el quicio o límite de las cosas. En cuanto el discurso en *off*, como ha quedado dicho, se desarrolla como un enfático y misterioso discurso que exprime la voluntad de *querer ser escuchado* por el hombre ensimismado, los elementos expresivos de la imagen tienden a la configuración de un cuadro de líneas geométricas quebradas (tejados, *panales* de la ventana...) donde la figura humana adopta una actitud contemplativa. Es decir, lo que está en el *afuera* de esta pieza en penumbra es el recorte en *tableau* del balcón como un dispositivo arquitectónico y sonoro que es tanto el umbral como la convergencia de lo privado-público (*ahí* donde la cámara se detiene parece decirnos que estamos ante el *límite social* del sujeto melancólico y un hecho cotidiano como salir al balcón se recubre de esa tensión cortazariana que surge cuando el elemento fantástico atraviesa la realidad).

¿Y cuál es el contenido de ese discurso “extranjero” y excéntrico que viene a sacudir el sopor de un hombre displicente, inmerso en su refugio vetusto de libros y lecturas?

No es otro sino el que recoge la médula del libro de Mary Shelley y del filme de Whale: la ambición sin límites de la ciencia, el ansia prometeica de igualar el espíritu humano a la inteligencia divina. Un discurso encarnado en la figura del Dr. Frankenstein:

“Dígame, doctor, ¿no ha deseado nunca hacer algo peligroso? ¿Qué pasaría si no fuéramos más allá de lo descubierto? ¿No ha ambicionado nunca mirar más allá de las nubes o de las estrellas, o saber lo que hace crecer los árboles y cambiar las sombras en luz? Pero hablando así le llaman a uno loco. Ahora, que si yo pudiera descubrir alguna de estas cuestiones, qué es la eternidad por ejemplo, no me importaría absolutamente nada que dijeran que estoy loco”<sup>11</sup>.

Las vinculaciones del personaje del padre con *El doctor Frankenstein* vienen a confirmar algo que también se detecta en el texto del padre: la actitud apreciativa y valorativa del narrador sobre este personaje –destacable no por su pendón crítico negativo, siempre celosamente discreto conforme al tono general de la narrativa, sino por su grado y peso en relación con los otros personajes.

Si en el texto literario la *valoración* se entrelaza perfectamente con la narración (operación típica del discurso indirecto libre), en esta estrategia narrativa la cualificación o juicio se esconde en el registro inusitado y paradójico del comportamiento del personaje. Hemos visto cómo la contingencia casi inverosímil de la voz en *off* hace su autoapelación al *cine* como curiosa mediación que da cuenta del interés y atención del personaje por la película *El*

---

11. Este diálogo también recoge, en su final, la famosa sentencia del Dr. Waldman: “*El cerebro robado de mi laboratorio era de un criminal*”.

*doctor Frankenstein*. ¿Debemos deducir de esta circunstancia que el padre es una persona que se interesa por esta ficción o, por extensión, por el cine? Es evidente que no. En el decurso de la historia no hay ninguna acción, ningún desdoblamiento que pueda confirmar los resultados de esta inusitada impresión recibida merced al cine. Éste es para el padre algo exterior y extraordinario que vino y se fue sin dejar ninguna impronta o consecuencia más allá de una sorpresa fugaz. Entre la llegada y la partida, una mirada –o mejor, una escucha–, como distraídamente interesada, se posó por unos instantes, gracias a la sutil desenvoltura del narrador para cualificar simbólicamente el mundo subjetivo del personaje. Al fin y al cabo lo que saca momentáneamente al padre de su sopor y enajenamiento es justamente aquello que viene a reflejar su postura ante la vida y el mundo: el solipsismo del intelectual melancólico, la actitud obsesiva ante el saber y la razón.

Esta posición es históricamente la del intelectual humanista y enciclopédico que sin duda es contrario al cinematógrafo y a la cultura de masas, al espectáculo ambulante y folletinesco que entretiene y fascina a las mentes ligeras y vulnerables, principalmente la de niños y viejos.

Del paralelismo entre la figura del padre y la figura del dr. Frankenstein que se dibuja a partir de la actitud prometeica, se desprenden dos elementos que son las dos caras de la misma moneda: la primera muestra que son dos seres poseídos por una idea fija, la obstinación en perseguir un objetivo que supera los límites del conocimiento humano; la segunda muestra que este empeño obsesivo los aparta de sus semejantes.

De los varios sentidos conformadores del mito de Prometeo, nombre que significa “pensamiento previsor”, nos interesa destacar el fondo de egoísmo y “satisfacción personal” que hay en su revuelta de espíritu competidor con la inteligencia divina, como señala Paul Diel:

“El fuego robado simboliza el intelecto reducido a no ser más que el medio de satisfacción de deseos multiplicados, cuya exaltación es contraria al sentido evolutivo de la vida. El intelecto sublevado prefiere la tierra al espíritu: ha desencadenado los deseos terrenales y semejante desencadenamiento no es sino un encadenamiento a la tierra”<sup>12</sup>.

Tal exaltación es desencadenada por el dr. Frankenstein con su creación que ha transgredido las leyes de la naturaleza y por la cual será condenado, pues su conciencia culpable no encuentra expiación más que en la propia muerte (me refiero al mito original, el libro de Mary Shelley). En la película de Whale se reforzó esta vertiente mítica del núcleo prometeico, pero se evitó tratar el conflicto familiar entre el creador y su criatura.

El filme de Erice viene a recoger este carácter prometeico del “intelecto sublevado” a partir de una forma debilitada, casi evanescente: la delegación simbólica en la figura del padre que únicamente se dedica al trabajo “creativo” de la colmena (ocupación y escritura). El padre está encadenado a la colmena, tal vez como empeño trascendental en dislumbrar los “misterios de la creación”.

No resulta aventurado decir que el padre debe sentir negativamente aquello que es regla fundamental para todo apicultor: ser dueño y señor absoluto de la colmena, pero

---

12. Ver la voz “Prometeo” en el *Diccionario de Símbolos* de J. P. Chevalier y A. Gheerbrant, Barcelona, Ed. Herder, 1986, pp. 851-852 (la cita de Paul Diel incluida en dicho diccionario proviene del libro *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976)

sometido a las leyes intrínsecas que ella dicta (o como dice Maeterlinck, “*ellas no reconocen a su amo*”<sup>13</sup>). Tal vez lo que el padre busca en las abejas, en sus escritos aparentemente herméticos no esté muy lejos de un “intelecto sublevado” contra esta sujeción ineludible a las leyes de la colmena. Sobre esta cuestión del poder al mismo tiempo *vasto* y *ajeno* del apicultor, Maeterlinck se expresa de modo elocuente y poético:

“El hombre se hace verdaderamente amo de las abejas, amo furtivo e ignorado, que todo lo dirige sin dar órdenes y es obedecido sin que le reconozcan. Sustituye a los destinos de las estaciones. Repara las injusticias del año. Reúne las repúblicas enemigas. Iguala las riquezas. Aumenta y restringe los nacimientos. Regula la fecundidad de la reina. (...) En una palabra, hace lo que quiere y obtiene de ellas lo que desea, con tal de que no pida nada contrario a sus virtudes y leyes, porque, a través de la voluntad del inesperado dios que se ha hecho dueño de ellas –demasiado vasto para ser discernido y demasiado ajeno para que lo comprendan–, miran más lejos de lo que mira ese mismo dios y no piensan sino en cumplir, con una abnegación firmísima, el poder misterioso de su raza”<sup>14</sup>.

El apicultor-escritor es un “inesperado dios” de las abejas, pero al fin y al cabo un dios menor, con límites, poderoso pero no omnipotente: *ellas miran más lejos de lo que mira ese mismo dios*. En esa distancia ineluctable se encuentra la vastedad y el enajenamiento de la aventura del conocimiento y el asombro de la actitud contemplativa. De ahí se explica la tensión íntima de fascinación y fracaso del apicultor. Los elementos caracterizadores de esa distancia, únicamente posible gracias a la *mirada*, la misma película los insinúa: el disfraz protector con su caperuza, las paredes de cristal que conforman el universo autónomo de la “colmena de observación”, la inscripción del “sujeto de la mirada” en el texto del padre.

Si Victor Frankenstein, en la novela que inaugura la ciencia-ficción, pretende descubrir “la causa de la generación y de la vida”, puede decirse, salvando las distancias de género y obra, que algo de la fascinación y de los peligros del saber prometeico anima o estimula al padre delante de los misterios insondables de la colmena. Una misma idea persigue el “intelecto sublevado” de estas dos figuras ligadas simbólicamente: la idea de inmortalidad, la obsesión por la muerte. Para quien ve la colmena como un cauteloso sistema que ha abolido radicalmente la muerte, esto es, el sistema de la efectividad incesante, se comprende por qué le seduce el discurso sobre la “eternidad” y lo “desconocido” que resuena desde la sala de cine.

En fin, si el filme de Whale pone en cuestión la validez ética del progreso científico, el filme de Erice cuestiona el saber, la razón que olvida el sentimiento.

## **B. EL TEXTO SOBRE LA COLMENA: EL CRUCE ENTRE LAS VOCES DEL NARRADOR Y EL PERSONAJE**

La colmena de las abejas es uno de los objetos de la naturaleza que más influencia y fascinación ejercen sobre el hombre. La rica analogía existente como seres de sociedad, regidos por normas y leyes de organización colectiva, faculta la capacidad de metaforización de la colmena sobre lo humano y ejerce una atracción física y material que nace de la

---

13. Maeterlinck, Maurice, *La vida de las abejas*, Obras completas en prosa, col. Biblioteca Premios Nobel, México, Aguilar, 1963, 1 edición, p. 28.

14. *Ibidem*, pp. 23-24.

curiosidad y de la aventura del conocimiento<sup>15</sup>. Existe la invitación a la observación detallada, a las proyecciones especulativas a través del sentido de la vista; existe el influjo mágico e hipnótico de un mundo burbujeante de formas, colores, movimientos y sonidos (las espirales, las estructuras cristalinas, el frenesí, la cadencia de la repetición, el ritmo agitado, el zumbido...).

El texto del padre fue extraído íntegramente del libro de Maurice Maeterlinck *La vida de las abejas* (1901) en el cual ocupa el segundo párrafo del capítulo XXIV del "libro tercero" titulado "La fundación de la colmena"<sup>16</sup>. La única diferencia constatable es la frase "en una de mis colmenas de cristal" que en la cita pasa a "en mi colmena de cristal"<sup>17</sup>.

El libro del poeta y dramaturgo belga, que fue Premio Nobel en 1911, estudia la vida de las abejas en el ámbito de una visión trascendental de la naturaleza y del ser, de los misterios de la vida y de la muerte, de las limitaciones e inconsistencias del ser humano. La bella prosa de tan entusiasta filántropo alaba en todo momento la actividad de las industriosas pobladoras de la colmena, siempre teniendo presente, como irrenunciable contrapunto, las aspiraciones espirituales del hombre. El texto o fragmento utilizado por Erice, sin embargo, se distancia del tono y de la línea general que gobierna el libro, pues Maeterlinck alude, por primera y única vez, a un *aspecto negativo* de la colmena de las abejas en un sentido general. O sea, el juicio negativo atiende a la noción de colmena como idea global y no a una parte o detalle de la misma. Por tanto, el fragmento constituye en sí mismo una unidad textual coherente y autosuficiente.

El gran acierto del cineasta fue la inclusión de un singular texto literario que califica de manera global y negativa la colmena de las abejas –la visión de "triste espanto"– en un relato que se desarrolla en un *espantoso* contexto histórico, contexto que a su vez se califica simbólicamente como Colmena. Dado que en la película se oculta inteligentemente este proceso de incorporación o citación, es como si la coyuntura histórica totalmente negativa motivase el hecho de hablar sobre ella criptográficamente a través de la metáfora de la colmena.

\* \* \*

La complejidad de la recepción del texto para el espectador nace de la combinación de una escritura que expone cierta intención oculta por medio de la llave metafórica y pseudo-confesional (un acto de ver/mostrar un objeto a un "otro" que es él mismo) y el énfasis en los elementos estilísticos de imagen y sonido que favorecen una atmosfera enigmática. En este sentido, podemos enumerar: el rito preparatorio de la sesión de escritura (fumar, gestos de inspiración); la voz susurrante del padre que emerge de un pesado silencio; la cámara, que compone en Plano Medio la figura del padre inclinado sobre la mesa, retrocede pausada-

---

15. Recientemente ha aparecido un libro de Juan Antonio Ramírez, original por sus hallazgos y revelaciones, que estudia el mundo de las abejas en relación a la arquitectura moderna. El primer capítulo traza un breve repaso histórico sobre las metáforas de la colmena. El autor cuenta en el prefacio una curiosa anécdota de su padre, empresario apicultor, cuyas colmenas "racionales" se dispersaron tras la ruina de la empresa, "*cambiando de mano varias veces, y cualquiera sabe por qué avatares pasaron hasta llegar al campo de rodaje de Víctor Erice, que se sirvió de aquellas "sanas" cuando filmó El espíritu de la colmena*". *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*, Madrid, Siruela, 1998, p. 17.

16. Maeterlinck, M. *La vida de las abejas*. Op. cit., p. 125.

17. Lo curioso de esta cita es que el cineasta no menciona la fuente original ni en el filme ni en la publicación del guión de la película.

mente en un largo *travelling* hasta encuadrar el despacho en un amplio Plano de Conjunto<sup>18</sup>; las imágenes de las abejas en registro detallista, casi documental y *despojadas de sonido ambiente*; la diversidad de formas, texturas lumínicas, seres (abejas y humanos: el padre y las hijas) que se suceden en el montaje; la tonalidad onírica de una imagen que junta o filtra en el mismo plano el rostro del padre con las abejas volando en rededor... Nace, en fin, de la estructuración dialéctica de imágenes y texto (su exposición comanda la representación de las imágenes), del tono general de representación onírica. El efecto producido es que hay algo de profundo y oscuro por descubrir, por revelar. Y a revelar por el personaje más misterioso e inquietante del filme que en ese momento escribe y que por vez primera tiene algo que decir. Curiosa estrategia del narrador en la composición imagética del texto del padre: mientras éste implica, en principio, algo que hay que desenredar, aquél más nos enreda. Se perciben aquí las conexiones entre el personaje y el narrador. En cuanto las imágenes tienen un efecto sedativo y ambiguo (tornar extraño y misterioso el sentido del texto), el texto del padre, ya de por sí bastante criptográfico, se contamina de esta atmosfera enigmática que lo engloba. Al final, las primeras impresiones que el espectador recibe de esta singular escena recaen más en el énfasis dado a la ocultación y el misterio que a la proyección de sentidos y significados.

Para desenredar sus sentidos precisamos estudiar en detalle el texto del padre, primero como texto literario específico y, segundo, la dialéctica imágenes/texto que muestra el cruce del discurso del narrador con el discurso del personaje.

El texto del padre es el siguiente:

“Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal, el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj; alguien que veía a las claras...(1) la agitación innumerable de los panales, (2) el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada, (3) los puentes y escaleras animadas que forman la cerera, (4) las espirales invasoras de la reina, (5) la actividad diversa e incesante de la multitud, (6) el esfuerzo despiadado e inútil, (7) las idas y venidas con un ardor febril, (8) el sueño ignorado fuera de las cunas, que ya acecha el trabajo de mañana, (9) el reposo mismo de la muerte, alejado de una residencia que no admite enfermos ni tumbas... alguien que miraba esas cosas, una vez pasado el asombro, no tardo en apartar la vista en la que se leía no sé qué triste espanto”.

El texto es una sencilla construcción literaria que articula el siguiente proceso enunciativo: el sujeto de la enunciación (Yo-padre) muestra un objeto (una colmena de cristal, objeto que describe minuciosamente) a “otro” (Él, alguien) que manifiesta su reacción o respuesta emotiva delante de tal objeto (un gesto concreto como sentido conclusivo del texto).

El texto del padre presenta una estructura triádica clásica: comienzo (presentación), medio (cuerpo) y fin (desenlace).

*Presentación.* *Alguien a quien yo enseñaba últimamente...*, en la primera frase del texto se presentan los deícticos principales del mismo: Él, Yo, verbo en imperfecto...

El sujeto de la enunciación es también el sujeto de la mirada. De hecho, el texto del padre adopta un carácter netamente visual, sus significados provienen del sentido de la visión: acto de mostrar y ver, impresiones visuales (descripción), reacción en la mirada. Este

---

18. El *travelling*, en esta película de Erice, tiene un marcado signo misterioso y, sobre todo, es una auténtica *cuestión moral* (en el sentido de que su uso revierte en aspectos esenciales de la película; recuérdese la escena de la carta de la madre o la audición con la radio de galena del padre).

carácter visual se expresa tanto en los verbos (mostrar, ver, mirar, apartar la vista, leer la vista) como en los nombres y adjetivos (colmena de cristal, visible, movimiento). Estamos ante un texto marcadamente cinematográfico, muy apto para la recreación en imágenes, como así ocurre con el trabajo del narrador.

*Cuerpo.* La parte central del texto, la más extensa, corresponde a la exhaustiva descripción del texto que es “mostrado” y “visto”. La descripción de la colmena se hace a través de un típico procedimiento estilístico: la enumeración. La reunión de cosas desconexas y diferentes se hace posible por esta técnica de la acumulación: unir lo diverso, ordenar lo múltiple. No hay desorden, discordancia o caos, ya que dos valiosos elementos confieren homogeneidad y unidad al bloque enumerativo: el hecho de describir un objeto específico –la colmena– y sobre todo, el hecho de que cada frase describe un fenómeno análogo. Este factor se presenta como *leit-motif*: la agitación constante de la colmena, el movimiento continuo.

*Desenlace.* Tras la descripción enumerativa, se retoma la relación comunicativa, especie de anáfora del texto (*alguien que miraba esas cosas*), para contar la reacción emocional del sujeto de la mirada (*triste espanto*).

Además de los elementos formales que repercuten en la culminación de la estructura abierta e interminable de la técnica enumerativa (hay una progresión de lo concreto a lo abstracto y una construcción triádica de encaje), también un importante elemento semántico coopera en este sentido: la mención a la muerte.

Este procedimiento estilístico se adecúa perfectamente, como técnica del acúmulo y de la repetición, al objeto que describe, la colmena: un conjunto sistemático, dinámico y ordenado, cuya producción y movimiento constante se concibe en provecho de la unidad, de la totalidad.

Hay un proceso de antropomorfización de la colmena con la utilización de palabras típicas del universo de lo humano: “nodrizas”, “cunas”, “multitud”, y especialmente en las dos últimas frases, “sueño”, “cunas”, “trabajo”, “residencia”, “enfermos”, “tumbas”.

Veamos estas dos últimas frases de la enumeración que condensan el sentido esencial del texto.

Frase 8: *El sueño ignorado fuera de las cunas, que ya acecha el trabajo de mañana.*

En esta frase, una sencilla metáfora, aunque cifrada en la dimensión de lo concreto y expuesta en la forma de una relación causal, dota de sentido el motivo recurrente del movimiento. Este sentido es la inexistencia de descanso, la absorción total de la colonia de abejas por el trabajo; la no existencia de paz, de tranquilidad.

Frase 9: *El reposo mismo de la muerte, apartado de una residencia que no admite enfermos ni tumbas.*

La alusión a la idea de muerte en la frase conclusiva de la enumeración trabaja con la ambivalencia de dos sentidos opuestos, uno positivo y otro negativo.

En primer lugar, el concepto de muerte, con su carga de negatividad (objeto de rechazo natural) surge al inicio de la frase como una proposición más que cualifica la colmena. O sea, este sentido negativo general, que surge de la simple mención de esta palabra, es posible por la sintaxis anafórica del discurso enumerativo (*alguien que veía... la muerte*). Al final, se trata de un predicado virtual de la colmena que es anulado por la construcción sintáctica de la frase (“apartado de una...”).

En segundo lugar, el sentido de la noción de muerte formulado por el conjunto de la frase. La palabra “reposo”, reforzada por el adjetivo “mismo”, crea una imagen feliz y extraña de la “muerte”: idea absoluta de paz y tranquilidad. Este sentido positivo está en el polo opuesto (“apartado”) de la colmena, descrita hasta aquí como un universo incesante, y que seguidamente se define como una “residencia” que no admite la pausa (“enfermos”) ni la detención (“tumbas”). Un sistema que acepta únicamente los individuos sanos, en disposición para trabajar (para *move*se). El rechazo radical de la enfermedad y de la muerte supone la constitución abstracta de la idea de inmortalidad del sistema, pues todo está encaminado hacia el futuro, el porvenir, la supervivencia del sistema a costa de cualquier subjetividad.

Se percibe una intención subjetivante en la oposición radical de dos conceptos, “muerte” y “colmena”, contrapuestos por el participio “apartados”. La muerte como reposo es vista como el lugar deseado, como la negación de la colmena y la afirmación de la individualidad, únicamente posible a partir de la *distancia* absoluta. O sea, por el camino trágico más “apartado” de las leyes de la colmena: la muerte heroica, la detención del movimiento propio. Lo que en la Naturaleza representa un signo de vida, el movimiento, en la visión del sujeto observador de la colmena representa un signo de muerte. Si la vida en la colmena es una vida sufrida, sin descanso (símbolo negativo de muerte), la búsqueda del reposo absoluto, el suicidio, es una visión positiva de la muerte. Una es el *poso* coagulado de la muerte en vida, la otra es el *reposo* mismo de la muerte.

Se describe una imagen temporal de la colmena a partir del movimiento, o mejor, a partir de la continuidad incesante del movimiento, cuyo sentido inmanente es la inmovilidad, la mismidad, lo siempre igual. Las leyes implacables de la colmena no asumen el devenir, el ciclo de la vida, la metamorfosis, la muerte. Su “inmortalidad abstracta” detiene el tiempo, suprime la muerte, *mata* la muerte, se asegura un futuro transcendente sin reconocer el presente, la experiencia de la vida como flujo.

Ninguna imagen o símbolo encarna mejor el *tiempo* de la colmena que el propio símil que el padre hace en su texto: “... el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj”. La rueda no es aquí metáfora de lo circular o cíclico, sino del movimiento lineal o maquinao del tiempo cronológico. No por acaso, el objeto simbólico que define al padre es el reloj (sobre todo desde la mirada de su hija Ana).

\* \* \*

El texto del padre se enuncia como “obra hecha”, aunque en el curso de la historia irrumpe como un proceso de escritura en elaboración. Hay una interiorización en la que hablar de la colmena a partir de la subjetividad se entrecruza con el discurso del narrador (la colmena es, como ya se ha dicho, una metáfora abarcadora de la narración). Se da, entonces, una confluencia de voces, dos modos de enunciación: la conexión entre el discurso del personaje (texto literario) y el discurso del narrador, explícita en la dialéctica texto-imágenes propia a tal momento. Se trata, por tanto, del discurso indirecto libre, un discurso que permite representar los pensamientos del personaje sin que el narrador abdique de su estatuto de mediador.

En términos estructurales, la dialéctica texto-imagen se conjuga perfectamente porque las dos bandas presentan construcciones simétricas y homogéneas, gobernadas por una estructura de encaje: la estructura triádica del texto leído (-A: Mostrar-ver; -B: Descripción del objeto visto; -A: Reacción del sujeto que mira) se *espejea* en la articulación simétrica de las imágenes: -padre en el despacho; A: padre ve (abejas); B: Lo visto: abejas e hijas; A: padre ve (abejas); -padre en el despacho.

La modulación de las imágenes está hecha en todo momento en función del texto escrito, creando concordancias y contrastes en una disposición integradora que articula sentidos. En términos espacio-temporales, la locución del texto traza un recorrido continuo que, en la banda imagen, se enmarca dentro de dos planos que muestran al padre escribiendo (uno es el largo plano del *travelling* de aproximación que da idea de tránsito de la esfera objetiva a la subjetiva; otro es el Plano Detalle del cuaderno, en el que la mano del padre tacha las tres últimas líneas del texto). Esos dos puntos de entrada y salida se corresponden con un Primer Plano del padre y las abejas revoloteando delante de éste, entre su rostro y la cámara (un sugerente efecto plástico producido por la colmena de cristal). Finalmente, en el intervalo central se ubican dos situaciones diferentes, puntuadas como objetos de la mirada del padre: están los diversos planos de las abejas en la colmena (Planos de Detalle en un registro documental muy estilizado) y, por otro lado, la “visita” del padre al cuarto de las hijas (Isabel durmiendo, Ana durmiendo y el padre, sujetando un candil en el umbral de la puerta, observa con expresión tristísima y después sale). Estas dos situaciones remiten al espacio mental del padre en su proceso de escritura y también a un espacio real plenamente plausible y verosímil, pues ambas pueden ocurrir perfectamente en el transcurso de la noche, además de ser catalogadas como experiencias habituales del paterfamilias.

El plano fundamental de esta escena es el que motiva la transición del acto de la escritura hacia su interiorización o actualización en imágenes: el singular plano que reúne juntos al apicultor-escritor y las abejas. La factura plástica del plano –tono onírico, mental– y la expresión hierática del hombre confirman, en la imagen, el doble sentido del “acto de ver” la colmena referida en el texto: el padre ve las abejas que fluctúan delante de él –aparente percepción– con la mirada perdida, tristísima –interiorización de algo “invisible” que (se) refleja (en) la colmena–. Hay una visión interior de la colmena como metáfora o mediación y no como objeto concreto y ponderable.

En la composición de este plano y los siguientes, que describen al detalle las abejas, pueden detectarse dos signos de la actitud del narrador de cara al personaje: uno, la impresión de que el padre navega en el interior de la colmena, como si ambos formasen parte del mismo universo (las abejas parecen invadir el mundo subjetivo del personaje); dos, la mirada que describe a los insectos sociales no pertenece a la visión “triste” y “espantosa” del padre, sino a una visión estilizada y contemplativa que dignifica este objeto de la naturaleza (mirada del narrador)<sup>19</sup>.

La transición de lo objetivo-concreto a lo subjetivo-figural se produce con el salto de las imágenes de las pobladoras de la colmena a las imágenes de las hijas durmiendo, momento exacto en que el padre pronuncia la palabra “cunas”. Se trata de una rima sonoro-visual, una especie de guiño del narrador al espectador, una sutil insinuación de signo retórico<sup>20</sup>.

La frase en la que se inscribe esta palabra-rima (“el sueño ignorado fuera de las cunas, que ya acecha el trabajo de mañana”), viene a corroborar, en su relación con la imagen, las intenciones apreciativas del narrador. La frase refleja como un espejo la propia situación del padre en relación a las niñas. En cuanto ellas reposan y duermen en sus cunas, el padre

19. El tono “nocturno” en el estilo de representación, de penumbras y contraluces, y la proximidad en la descripción del objeto no provoca emociones de espanto o disgusto, más bien la sensibilidad de un objeto bello y enigmático.

20. La otra rima sonoro-visual de esta escena del texto es la concordancia entre la frase “no tardó en apartar la vista” y el plano recurrente que reúne al hombre y las abejas, de donde el rostro del padre, con la expresión petrificada, recibe en ese preciso momento el enfoque correcto (antes estaba desenfocado) y da la impresión de movimiento gestual, de cambio en la mirada.

sufre “el sueño ignorado”. Entretanto, si para las abejas no hay descanso, para el padre, su obsesión por la colmena y lo que ella representa abisalmente, le hace sufrir la vigilia y la fatiga de las preocupaciones (la falta de reposo de la conciencia).

La luz tiene un papel fundamental en esta escena, donde la iluminación crepuscular (tonos marrones, pardos, amarillentos y anaranjados sobre fondo negro) simboliza la vida mortecina de la Colmena. Además, bajo una atmosfera de nocturnidad y de calma, hay contrastes de luz entre los planos de las abejas y los planos de las hijas. Tales contrastes, no verosímiles con la fuente que los produce (el candelil), convidan a un paralelismo misterioso entre los dos objetos de la mirada del padre (aunque en los planos de las abejas dominen los tonos oscuros, hay también un plano de luz intensa; en los planos de las hijas, Isabel recibe luz natural del exterior y Ana una luz artificial, blanca y trémula<sup>21</sup>). Podría decirse que la mirada del narrador, respecto a la uniformidad de la mirada del padre, manifiesta poéticamente una cierta diversidad de perspectivas y valores en el mundo de la colmena familiar.

La colmena, como metáfora referida al universo humano, se dirige, gracias al cotejo inteligente de la articulación de las imágenes, a la figura del padre y sus hijas. La asimilación del texto literario a un personaje específico se da de tal modo que la proyección para lo humano, que el texto preformalizado contiene en sí mismo, sólo toma cuerpo en la articulación conjunta texto-imagen<sup>22</sup>.

Los tres planos de figuras humanas constituyen una situación mínima (la visita del padre al cuarto de las hijas) encajada en la escena del texto sobre la colmena. ¿Sería correcto decir que el padre está pensando en sus hijas cuando escribe o se trata de una estrategia del narrador? En realidad se trata de una mezcla de ambas esferas, pues surge de la voluntad del narrador de dialectizar las cosas (hijas-colmena), al mismo tiempo que tal pensamiento es coherente con el universo subjetivo del padre. Aquí se conjugan dos cuestiones: una, lo que se representa ahí son situaciones frecuentes en las actividades nocturnas del padre; dos, está implícita la pregunta de cómo la situación de las hijas (la descendencia, el porvenir) le afecta en ese cuadro general. La mirada del padre hacia las niñas es tan triste y espantosa como la que dirige a las abejas, su visión negativa de la colmena se transfiere para la cuestión del futuro de sus hijas, motivo familiar que dramatiza la negatividad merced a la simple inclusión de una acción rutinaria en la escena de la escritura. O sea, se sugiere que todas las acciones frecuentes de la experiencia nocturna del padre se contaminan del estado emocional propio a su visión de la colmena. Todo aquello que el padre hace cada noche en su exilio familiar se impregna del mismo espíritu que guía sus escritos, no sólo aquellas situaciones que se engloban en la estructura de encaje, también aquellas que se describen antes o después de tal contingencia: escuchar la radio de galena, tomar un café y fumar, hacer pajaritas de papel, dormirar en su despacho...

Esta idea de que el proceso de escritura del padre condensa el recorrido de una noche encuentra apoyo en otros factores. Es el caso de los gestos y actitudes del personaje. Una vez termina de escribir, los gestos del padre, quitándose las gafas y frotándose los ojos, expresan un grave cansancio en una actitud típica de quien ha estado mucho tiempo traba-

---

21. Esta luz artificial se corresponde con la “luz del cine” (los haces del proyector, por ejemplo) y he aquí una más de las muchas huellas sutiles que la película propaga entre Ana y el Cine.

22. El texto escogido del libro de Maeterlinck, además de las características marcadamente cinematográficas y de su estructura triangular ya comentada, mantiene importantes analogías con el estilo de la narración: el privilegio de lo emocional sobre la capacidad intelectual, la dimensión poética, las nociones clásicas de unidad, equilibrio, organicidad y simetría.

jando. Estos gestos<sup>23</sup> relativizan y amplifican la rígida evolución lineal del texto declamado. En fin, al rigor de la estructura de encajes y simetrías, la síntesis dialéctica de acciones, tiempos y figuras, el narrador opone la ambigüedad de la expresión gestual, plástica, lumínica.

En suma, la escena del texto del padre indica que el narrador está más preocupado en reflejar la postura y estado emocional del padre. Pensar la colmena es algo más que un ejercicio intelectual.

\* \* \*

¿Qué representa, entonces, el mundo de la colmena para el padre? La respuesta se proyecta en tres esferas: un mundo físico de fascinación y fijación (voyeurismo), un mundo ideal como cosmovisión universal del hombre y del mundo (proceso de abstracción atribuible al sentido original del texto literario), un mundo referencial como metáfora de la coyuntura histórica (proceso simbólico que elabora la narración como un todo y por tanto atribuible más precisamente al narrador que al personaje).

En cuanto el primero se refiere a un objeto concreto y constante cuya extrema presencia presupone un comportamiento psicológico del sujeto no desarrollado por la narración (obsesión), los dos últimos implican una “visión interior” donde la colmena es una mediación, un proceso de abstracción que oscila entre el campo del símbolo (cosmovisión de la naturaleza) y el de la metáfora (coyuntura histórica).

Este último es el sentido privilegiado por el filme. La potencialidad del texto se canaliza hacia una postura crítica que procede de la narración y no de su letra. Tal crítica no va más allá de sugerir una calificación negativa de la coyuntura expresada en términos emocionales. En esta encrucijada de voces y perspectivas entre narrador y personaje se mueven los sentidos: por un lado, el referente social de la narración (Castilla, 1940), catalogado como Colmena, que da sentido histórico a un texto que carece de tal; por otro, la intensidad emocional negativa del sujeto (visión interior) en relación a la colmena que remite a la interpretación del texto en la dirección apuntada.

La contradicción que encarna el padre se expresa a partir de la metáfora de la colmena: él representa tanto los valores de la colmena (oclusión, monotonía, repetición, figura de la autoridad, incapacidad para el amor, ocultación de sus actividades, censura) como su crítica y desvalorización (anticolmena): el “triste espanto” que le causa la visión de la colmena, actitud que le caracteriza durante todo el filme.

El juego de ambivalencias está inscrito en el propio texto: en las intenciones (humanista, histórico), en el registro literario (confesional, ensayo), en la duplicidad del sujeto (yo, él), en el campo de la visión del sujeto (percepción del objeto, visión interior), en fin, en el juego ambiguo de pensamiento y sentimiento.

En el texto del padre no hay por tanto revelación. He aquí una más, la principal, de las contradicciones de este personaje: no es una figura crítica, su saber es cuestionado por el narrador y, no obstante, él es el hombre sufridor que atestigüa el horror y la barbarie de la época. Su figura está en las antípodas de la figura subversiva del revolucionario, del hombre de acción que hace empujar la historia. Es más bien la figura del hombre contemplativo y

---

23. En un filme con estas características (silencioso, poético, plástico) necesariamente los gestos y los objetos deben alcanzar un papel relevante. En el caso que nos ocupa, las gafas y el candil “comandan” la representación de los ritos del padre. Por ejemplo, las tres acciones rutinarias que esta escena describe (escribir, ver las abejas, ver las hijas) están atravesadas por el mismo objeto profílmico: el candil.

pasivo que se esconde, el hombre pesimista y misántropo enrocado en el refugio libresco. Así como él teme la colmena, el sistema totalitario, él debe temer la revolución.

El sistema intercepta las cartas de la madre, torna inocuo su propósito de comunicación con el exiliado y reduce su experiencia a un mundo de silencios. Igualmente en el mundo subjetivo del padre el sistema le prohíbe hablar de manera crítica y lo obliga a escribir en la espiral metafórica, imposibilitado de mencionar el referente. Si en el mundo de la madre la interdicción se supone operativa y real, hecho externo presumible, en el mundo del padre la privación está profundamente interiorizada, cargada de castración y represión (de ahí que el padre tache las tres últimas líneas del texto que condensan su sentido global).

El discurso indirecto libre apela para el mundo del personaje (postura obsesiva, sentimientos negativos, aislamiento en el cuadro familiar, etc) y no para la visión del mundo del personaje (flujo de conciencia, exteriorización). La narración asume el compromiso de catalogar al padre como personaje histórico a partir de su estado anímico y de ciertas actividades cotidianas (revista de información general, radio), pero sus escritos confirman la imposibilidad de interpretar la coyuntura<sup>24</sup>.

Las proyecciones de la espiral obsesiva del padre con la colmena sugieren el cuadro de una personalidad fijada en la idea de muerte.

En la postura del padre con la colmena hay disgusto, pena, dolor y al mismo tiempo hay perseverancia, reincidencia, obstinación. Ahí radica la contradicción de este sujeto, el sufrimiento del hombre melancólico y depresivo (“masoquismo primario” para Sigmund Freud). En verdad, la “inmortalidad abstracta” que él ve en la colmena (la perennidad del sistema), así como el discurso prometeico del dr. Frankenstein que él oye en el balcón de su despacho (la busca de la eternidad, el “ir más allá de lo desconocido”) son las dos caras de algo que va más allá de la obsesiva idea de la muerte. De hecho, como ya se ha dicho, el texto especula con la muerte como deseo del sujeto (“el reposo mismo de la muerte, apartado” de la colmena), lo que puede verse como el deseo de la actuación suicida. Ciertamente, se trata del *narcisismo negativo* que constituye al sujeto depresivo, noción que A. Green define de esta forma: “Au-delà du morcellement qui fragmente le moi et le ramène à l'auto-érotisme, le narcissisme primaire absolu veut le repos mimétique de la mort. Il est la quête du non-désir de l'autre, de l'inexistence, du non-être, autre forme d'accès à l'immortalité”<sup>25</sup>.

La relación de temor-fascinación del padre con la colmena proviene de su actitud obsesiva, de la construcción del “sujeto que mira” en el texto y, sobre todo, por la presencia avasalladora de la misma (trabajo, escritura, elementos escenográficos). El padre es un individuo que trabaja con las abejas, escribe sobre las abejas y vive en una casa donde la comunicación con el exterior se representa con la forma hexagonal del panal de la colmena. En términos simbólicos, no resulta nada aventurado decir que el padre es una abeja y que el mundo es una colmena. El padre atraviesa un momento crítico en que vida (concentrada, solitaria) y escritura (hermética, repetitiva) se confunden en una sola realidad.

En la relación padre-colmena no parece haber márgenes, aquella distancia entre el observador y lo observado típica del estudioso de las ciencias naturales, sin duda presumi-

---

24. La insistencia del padre en sus escritos implica también su atracción por las relaciones de fuerza que la censura establece, esto es, por el juego de las interdicciones del poder (aquello que de lo decible no puede ser dicho).

25. El subrayado es nuestro. Cita de A. Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort* (Paris, Ed. de “Minuit, 1983, p. 278) tomada del libro de Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 29.

ble en el pasado de este personaje. La colmena dejó de ser una entidad exterior, objeto de la naturaleza, y se convirtió en una obsesiva imagen del mundo, al mismo tiempo presente y material, abstracta e ideal.

En fin, este es el sortilegio, el mágico *modus operandi* del narrador: sugerir una auténtica práctica límite de la figura paterna evitando a toda costa la participación de elementos psicológicos de transgresión, distorsión o desequilibrio. Interesa retratar una figura lúcida, equilibrada y hasta cierto punto, crítica, pues de sus *excesos*, cuya fuerte sugestión se potencia con la inconcreción de los elementos personales y psicológicos, surge la capacidad de representar los efectos *excesivos* de la coyuntura histórica.

Mientras para el narrador la metáfora de la colmena, empero construida a partir de la figura del padre, representa un mundo concreto y abarcador, inscrito en un proceso dialéctico, para el padre la colmena es la abstracción del melancólico preso a la idea de totalización del sistema: ella engloba todo. La colmena del narrador es parte del mundo, no representa la unidad del mundo, pues convive con otras realidades o concepciones (naturaleza, infancia, espíritu, nociones de identidad y diferencia, etc).

Si vemos la colmena como la ley, la normatividad, la voz de la institución y del sistema, y por tanto, no únicamente como el sistema político al que remite la coyuntura (la dictadura, el franquismo), se comprende entonces la fuerza y universalidad de la película de Erice. Al final, la colmena como representación de un conjunto de normas y deberes que rigen una colectividad no es una idealización únicamente imputable al sistema totalitario, aunque lo sea de modo prioritario<sup>26</sup>.

---

26. De hecho, el sentido político de la metáfora de la colmena ha sido empleado, históricamente, desde la república o monarquía hasta posiciones anti-sistema. Para remitirnos a la época que describe el filme de Erice, retomamos el libro de Juan Antonio Ramírez: "*La idea de un pueblo-nación que funciona como un superorganismo ante el cual desaparece la individualidad personal, fue enfatizada por los nazis, pero tampoco es ajena (aunque por distintas razones) a las tradiciones anarquistas y comunistas. Con la derrota de las potencias fascistas se atenuaron las connotaciones "positivas" asociadas a los insectos sociales, y muy pocos se han atrevido a propugnar la resurrección de la colmena como símbolo para la actuación política*". *Op. cit.* p. 30.