

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

El espíritu de la colmena. (Víctor Erice, 1973)

Autor/es:

Vertigo. Revista de cine

Citar como:

Vertigo. Revista de cine (1992). El espíritu de la colmena. (Víctor Erice, 1973).
Vértigo. Revista de cine. (3):71-74.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42946>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



CINEMATECA DE VERTIGO



EL DESEO, LA MUERTE

Puesta en escena y significación en
EL ESPIRITU DE LA COLMENA
(Victor Erice, 1973)

JAIME J. PENA

Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en una de mis colmenas de cristal, el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj; alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales, el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada, los puentes escaleras animados que forman las cereras, las espirales invasoras de la reina, la actividad diversa e incesante de la multitud, el esfuerzo despiadado e inútil, las idas y venidas con un ardor febril, el sueño ignorado fuera de las cunas que ya acecha el trabajo de mañana, 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 tardó en apartar la vista en la que se leía no sé que triste espanto.

MAURICE MAETERLINCK

1.- LO QUE NO PUEDE SER MOSTRADO.

Al principio era la Nada. Antes del cine: la pantalla blanca. Una niña descubre la *magia* del cine una tarde de domingo en un pueblo castellano, allá por 1940. Nuestra protagonista se llama Ana y asiste en compañía de su hermana Isabel a una sesión donde se presenta el clásico de James Whale EL DOCTOR FRANKENSTEIN. Es precisamente su secuencia más característica, el encuentro del monstruo con una niña, María, la que concita nuestra atención.

Los rostros de los niños se recortan entre las tinieblas. "Las abejas gustan de trabajar en la oscuridad casi total", decía Maeterlinck; igualmente, el espectador precisa de las sombras y del silencio para operar, añadía Danièle Dubroux (1). La ortodoxia del plano-contraplano focaliza claramente el punto de vista en las miradas de Ana e Isabel, absortas ante cuanto ocurre en la pantalla. María arroja una flor al agua; el monstruo se mira las manos y las extiende hacia la niña...

La elipsis(2) que representa la muerte en el texto clásico se traslada al texto moderno. El contracampo ha desaparecido: la pantalla no nos muestra el cadáver de María. En un texto dominado por el espacio *off* no nos debe extrañar que sea una ausencia - algo no representado, aunque sí insinuado - la que se configure en motor del relato (3).

Retornamos al interior de la sala de cine. Progresivamente, el interés se va desplazando del contracampo, EL DOCTOR FRANKENSTEIN, al campo, los espectadores; de lo que éstos miran, a sus propias miradas. Cinco primeros planos frontales de las dos hermanas cierran la secuencia. Ana, que no puede apartar sus ojos de la luz que se refleja sobre la pantalla, interroga por dos veces a Isabel:

-ANA: *¿Por qué lo ha matado?*

Su hermana, por fin, contesta. Lo hace entrando en campo por la izquierda, violen-

tando el espacio diegético de Ana, y susurrándole al oído:

-ISABEL: *Te lo diré luego.*

Defraudada la esperanza inicial, Ana tendrá que aguardar hasta la noche para hallar una respuesta satisfactoria que - aunque sea con una mentira - colme su curiosidad. Retengamos por el momento como un espectáculo tradicionalmente mítico se transforma en un rito de iniciación, al tiempo que el espacio lúdico de una sala de cine sirve de escenario a una ceremonia donde se escenifican los misterios de la vida.

2. EL ESPACIO DE LA REPRESENTACION

Una mecedora moviéndose, las cristaleras que tamizan una cálida luz amarillenta, el silencio roto por un misterioso grito: es la extraña quietud de la muerte. Isabel está tumbada, inerte, en el centro de la habitación. Ana intenta reanimarla, la tranquiliza.

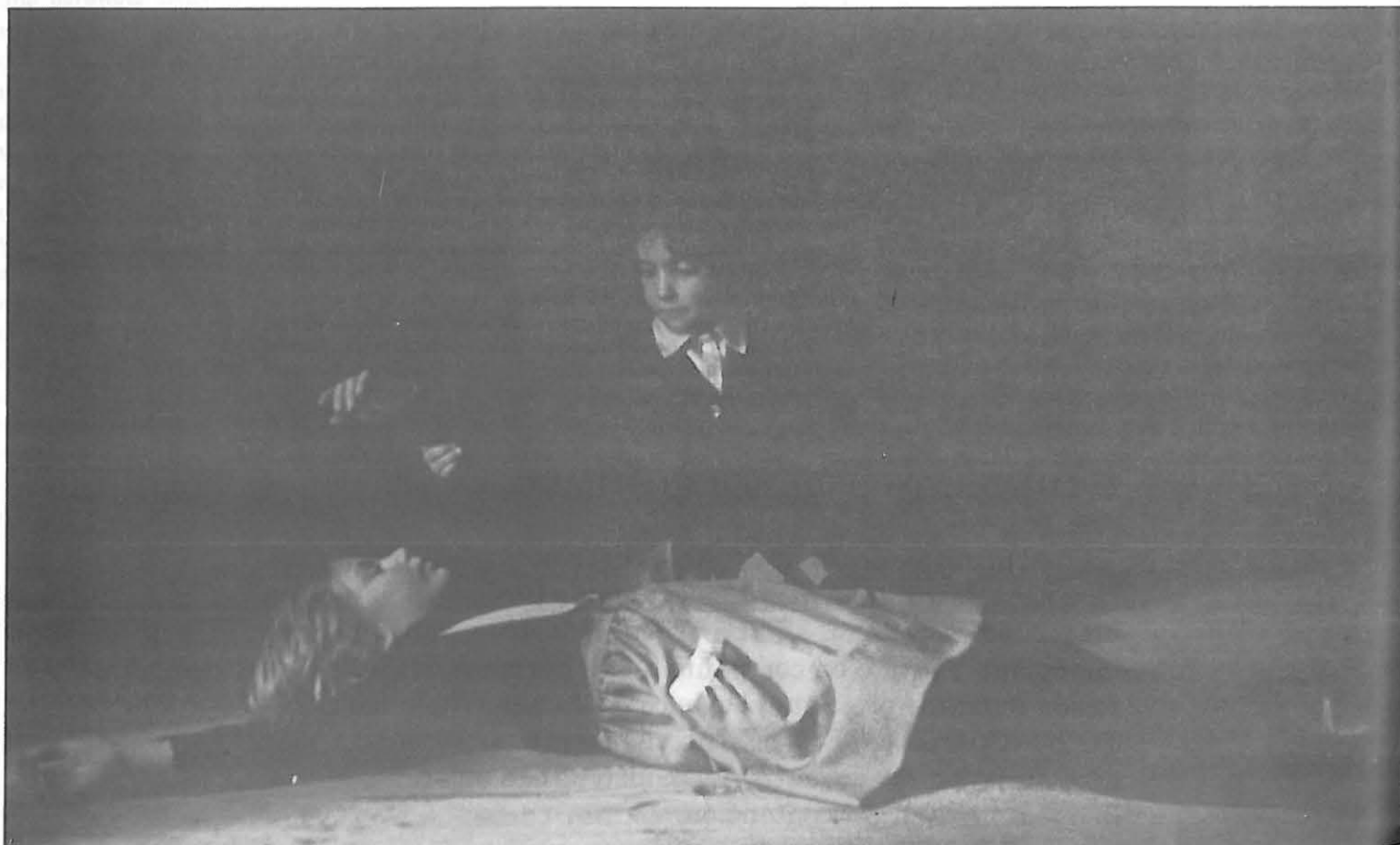
-ANA: *Isabel... Ya no está... Se ha ido.*

La iconografía nos retrotrae a una piedad, pero Ana no llora, duda sobre la veracidad de la muerte de su hermana. En primer término, el cuerpo inmóvil de Isabel; al fondo, Ana sale en busca de ayuda y, al cabo de unos segundos, vuelve a asomar la

(1) DUBROUX, Danièle: *La lumière et l'ombre (L'esprit de la ruche)*, Cahiers du Cinéma, n.º 274, mars 1977, p. 42.

(2) Figura retórica de carácter subliminal nacida para decir sin mostrar.

(3) "Se engarza así ese vacío, esa elipsis soberbia con el vaciado de la memoria de un pueblo del que es nuevamente testigo, pero ya no ingenuo, la mirada de otra niña". GONZALEZ REQUENA, Jesús: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Instituto de Cine y Radio-Televisión, Institute for the Study of Ideologies & Literature. Valencia, 1986, p. 40.





cabeza para comprobar el estado del *cadáver*.

Hemos pasado de la negación de exhibición pública de la muerte a su representación metafórica. La puesta en escena recurre a una imagen emblemática del dolor. La escenificación teatral de Isabel no pretende otra cosa que mostrarle a su hermana el cuerpo sin vida de María. Consecuentemente, Ana entenderá que ha sido el monstruo -el espíritu del que le habló Isabel- el causante de ambos crímenes. Cuando retorne a la habitación el *cadáver* ya no estará allí, habrá desaparecido. Nótese que nuevamente se privilegia la mirada de la niña frente a su contracampo -en este caso, el cuerpo de Isabel. El espacio que éste ocupaba con anterioridad ahora se encuentra vacío. Ana entra por la puerta del fondo y descubre, atónita, la confirmación de otra mentira.

3.- UNA PUESTA EN ESCENA DEL DESEO

Está anocheciendo y un grupo de niños, entre ellos Isabel, juegan a saltar una hoguera. A cierta distancia, sentada sobre unas colmenas en desuso, Ana contempla la escena. Se repite su *status* de espectadora única y exclusiva, pero por primera vez, su presencia no es pasiva ni contemplativa. Isabel salta la hoguera; la imagen se ralentiza y termina congelándose.

La vela se ha prolongado en un llama purificadora que indica la posibilidad de trascender lo siniestro en dirección a lo sa-

grado. (4)

Ana ha consumado su venganza, continuando el juego de Isabel y quemándola en la hoguera, al modo como moría el monstruo al final de *EL DOCTOR FRANKENSTEIN*. Hemos abandonado ya definitivamente el espacio de lo real para adentrarnos en lo simbólico. El salto de Isabel es la expresión del deseo de Ana: su mirada actúa sobre el relato, modulándolo a su antojo.

4.- LO SIMBOLICO, LO REAL

Un cadáver ocupa el lugar de los espectadores de la sala de cine; frente a él, la pantalla blanca sobre la que tuvo lugar la proyección de *EL DOCTOR FRANKENSTEIN*.

La escritura, lo real y la muerte, se trazan en un texto asombroso que es también una meditación dramática sobre la escritura cinematográfica. (5)

Pero la ejemplaridad simbólica del texto no se reduce a la reflexión que propone acerca de la muerte del cinematógrafo, entendido éste como espectáculo de masas. Sus resonancias metafóricas subrayan el repliegue hacia sí misma de Ana. La niña abandona su posición de espectadora y, como el modesto proyccionista de *SHERLOCK JR.*, da el salto a la pantalla, se convierte en protagonista de su propia ficción. El sujeto se confunde con el objeto denegando la existencia del lector/espectador.

Esta serie de simulaciones que toman como eje la representación abstracta de la

(4) GONZALEZ REQUENA, Jesús: *La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española*, en LLINAS, Francisco: *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española. ICAA. Madrid, 1989, p. 129.

(5) *Ibidem*, p. 134.

EL ESPIRITU DE LA COLMENA

Director: VICTOR ERICE
Producción: Elías Querejeta, P.C., 1973

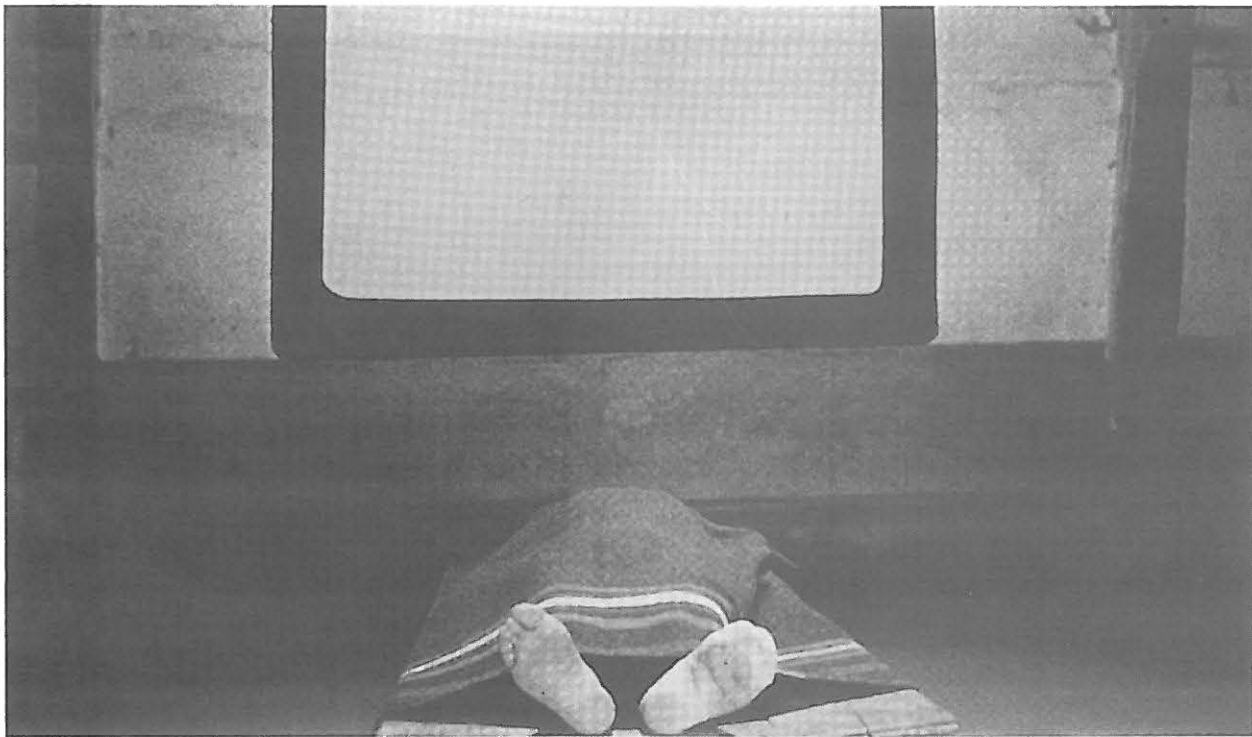
Argumento: Victor Erice
Guión: Angel Fernández-Santos y Victor Erice

Fotografía: Luis Cuadrado (Eastrmancolor)

Música: Luis de Pablo
Montaje: Pablo del Amo

Intérpretes:

Ana Torrent (Ana),
Isabel Tellería (Isabel),
Fernando Fernán-Gómez (Fernando),
Teresa Gimpera (Teresa),
Lali Soldevila (Doña Lucía, la maestra),
Miguel Picazo (Miguel, el médico),
José Villasanté (Frankenstein),
Juan Margallo (fugitivo),
Estanis González (Guardia Civil).



muerte convergen, en estricta progresión, hacia lo real. Primero fué la muerte filmicia de María y del monstruo de Franksenstein; luego la interpretación por parte de Isabel de su propia muerte; en tercer lugar, el fratricidio de Ana, quemando a su hermana en la hoguera; finalmente, la escenificación, en tres actos, de la muerte del fugitivo: su asesinato -elíptico- a manos de la Guardia Civil, su exhibición pública en la sala de cine y la evidencia, visual, táctil, de su sangre sobre las piedras. Sangre todavía fresca que Ana deberá palpar para así constatar su dimensión real(6).

5.- UNA ESCRITURA METAFORICA

La emersión de lo real acentúa la introspección de Ana, que asume, ya plenamente, su condición de sujeto de la enunciación. El mundo exterior queda desplazado; la escritura retoma sus cauces metafóricos: el encuentro con el monstruo sólo tendrá lugar en la mente de Ana. O dicho de otro modo, de enunciatario de un subtexto (EL DOCTOR FRANKENSTEIN), la niña pasa a ser el enunciador del texto (EL ESPIRITU DE LA COLMENA) (7). No nos deberá extrañar entonces que la escritura del segundo imite la del primero.

Ana contempla su rostro reflejado en un río. El agua comienza a removerse violentamente y la imagen de Ana es sustituida gradualmente por la del monstruo. El espejo devuelve el rostro del ser creado por el doctor Franksenstein, señalando el momento exacto en el que la mirada de Ana asume el punto de vista del relato. El monstruo se agacha al

lado de Ana, nueva María, y le toca el hombro. La niña, que ya sabe como acaban estas cosas, opta por no moverse y cierra los ojos (8). Al dejar de mirar, niega cualquier posibilidad de seguir enunciando. En consecuencia, lo metafórico vuelve a dejar paso a lo real.

JAIME J. PENA

(6) Otras muchas referencias a la muerte habían plagado la diégesis: la carta de Teresa, la conversación nocturna entre Ana e Isabel, el texto de Maeterlinck que reproducíamos al principio, la setas venenosas, la poesía de Rosalía de Castro, etc.

(7) BOIX, Christian: *La danse des abeilles*, en AA.VV.: *Voir et lire Victor Eric*. L'Esprit de la ruche. Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne. Dijon, 1990, p. 48.

(8) No descubrimos ningún mundo si afirmamos que en Ana late una pulsión de muerte que le conduce a un destino inexorable: morir a manos del monstruo. Su entrega a éste, aún cuando onírica -o si se quiere espiritual-, no deja de revestir los rasgos de un suicidio.

