



DOS COLMENAS. DOS MIRADAS ACERCA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE POSGUERRA

María Belén Bernardi

Universidad Nacional de Rosario
mariabelenbernardi@gmail.com

En el presente artículo, abordaremos la transposición cinematográfica llevada a cabo por el director Mario Camus y el productor y guionista José Luis Dibildos de la novela *La colmena* de Camilo José Cela, publicada en el año 1951 en Buenos Aires debido a su prohibición en España por parte de la censura franquista. Realizaremos un análisis centrado en sus respectivos contextos de producción y emergencia. También tendremos en consideración las especificidades propias del lenguaje literario y cinematográfico con el fin de poner ambas obras –y ambos códigos– en diálogo. Asimismo, el abordaje conjunto, no meramente comparativo, implicará la apertura de nuevas vías de acercamiento e interpretación.

PALABRAS CLAVE: *Literatura – Cine – Guerra Civil Española – La colmena*

“resulta difícil volver a tener nostalgia después de lo que nos ha tocado vivir en estos últimos años. Pero, a veces, cuando miro a mi alrededor y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y al mismo tiempo tanta tristeza... algo me dice que quizá con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida” – Fragmento de carta escrita por Teresa en *El espíritu de la colmena*.

1. LA COLMENA, UN FILM EN CONTEXTO DEMOCRÁTICO

El film *La colmena*, dirigido por Mario Camus y producido por José Luis Dibildos, data del año 1982 y se inscribe en el marco de un concurso organizado por la Televisión Española (TVE) y el Ministerio de Cultura para subsidiar producciones nacionales de cine. El contexto de democracia abre posibilidades de realización impensables en el anterior período franquista y promueve todas aquellas manifestaciones culturales tendientes a la recuperación de la memoria histórica de la guerra civil.

Si bien los dispositivos de control del gobierno dictatorial se extendieron a todos los ámbitos de la vida social y cultural, Díaz Nosty y Sueiro (1986) explicitan que

fue el cine sin duda el terreno cultural sobre el que más espectacularmente se ejerció la censura [...] En las películas extranjeras el doblaje fue un excelente aliado de las tijeras para convertir una película 'inmoral' en un producto 'visionable'... Hasta el punto de que se haría célebre el caso de la película americana *Mogambo*, en la que, para evitar que la relación de los personajes interpretados por Grace Kelly y Clark Gable fuese adulterina, la manipulación censorial en el doblaje la transformaría en incestuosa, al convertir al marido en hermano. (Díaz Nosty y Sueiro, 1986: 119)

En este sentido, la literatura y el cine correspondientes al período democrático pudieron tratar con mayor libertad la problemática de la guerra civil sin tener que recurrir a la representación metafórica –y, en algunos casos, también alegórica– de situaciones y hechos que fue característica de las producciones durante el franquismo.

Un caso paradigmático es *El espíritu de la colmena* (1973) que, al haber sido realizada en el último período de Francisco Franco en el poder –moriría dos años más tarde–, apeló de manera muy marcada a la metáfora y al mundo infantil de la imaginación y los sueños con la finalidad de “enmascarar” su crítica subyacente. La historia narrada se sitúa en 1940, en un pequeño pueblo español, en el seno de una familia conformada por Julia, Ana, y sus padres, Fernando y Teresa. La atmósfera general se caracteriza por los silencios, los diálogos breves, la melancolía en la madre, y el automatismo del padre que sólo parece encontrar alivio en el cuidado de su colmena. El hecho que rompe con la monotonía del lugar

es la proyección de la película *Frankenstein*, a la cual asisten las hermanas, y que las horroriza dado que la criatura comete crímenes que remitirán luego a la escena del republicano como elemento portador del mal. Por otra parte, encontramos escenas de un fuerte carácter simbólico, como la enseñanza del padre acerca de los hongos buenos y los dañinos. La imagen de su gran bota aplastando un hongo venenoso hace alusión al discurso vigente en relación a los republicanos, considerados el cáncer que había que extirpar de España. En el documental *Morir en Madrid* (1963) se cuenta, de manera similar, que el Arcipreste de Burgos dijo a sus fieles durante una misa: “que la simiente del demonio sea aplastada”. Por la misma razón profiláctica, quizás, la lección de la maestra de clase no incluye dentro del cuerpo humano el sistema genital, ya que en la considerada “guerra santa” había que borrar todo lo que atente contra los principios morales y católicos guardianes del orden, el pudor y la sumisión.

Por su parte, *La prima Angélica*, también del año 1973, relata la historia de Luis, que traslada los restos de su madre desde Barcelona hasta Segovia, su ciudad natal. Allí, se hospeda en la casa de su tía y se reencuentra con su prima Angélica, que tiene una hija de idéntico nombre. Durante esta visita, Luis rememora escenas de su niñez y las revive desde la perspectiva del adulto, confundiendo los planos de realidad del pasado y el presente. Este *film* se asegura de evitar elementos censurables a partir de una visión crítica que se disimula al situarse espacial y temporalmente en la casa de la tía de Luis, cuya familia apoyó al bando nacionalista, a diferencia de sus padres.

En cambio, *films* como *La colmena* (1982) y *Las bicicletas son para el verano* (1983) critican abierta y duramente el régimen franquista durante aquellos años. La segunda se remonta a 1936, cuando se inicia el conflicto, y tiene como centro a una familia formada por don Luis, Dolores, y sus hijos, Manolita y Luisito. Este último fantasea con la posibilidad de tener una bicicleta para sus vacaciones, que sus padres le han prometido para más adelante. Esta cándida pretensión se verá frustrada y contrastará luego con el estallido de la guerra y sus consecuencias: el hambre, la precariedad de vida y el terror, que intenta sobrellevar de la mejor manera el conjunto de los vecinos del barrio. La película, entonces, retrata la desilusión de la población que espera la paz y lo único que consigue es la victoria de unos pocos y más miseria. La escena en la que la madre de Luisito increpa a su familia por la disminución de la ración de lentejas sintetiza el grado de pobreza que se vivía y remite directamente a las lentejas llenas de bichos que Doña Rosa quiere ocultar en *La colmena*. Del mismo modo, la escena en la que la vecina recibe telefónicamente la noticia de que Julio ha muerto resulta representativa, ya que ésta deja caer un durazno que rueda por el piso y que las vecinas, en la desesperación del hambre e ignorando el funesto acontecer, se apresuran a tomar.

2. CAMBIO DE ÉPOCA, CAMBIO DE PERSPECTIVAS

Contrastar las dos épocas en las que tienen emergencia la novela y el *film*, el período franquista y el democrático, respectivamente, no resulta un dato menor, ya que cada producción tenderá a mostrar, resaltar e interpretar los hechos que atañen al período de posguerra de un modo diverso. Es lo que Sánchez Noriega denomina “diferente contexto histórico-cultural o distancia del tiempo de la escritura o de la cultura de la obra literaria” (2000: 66). Si bien este autor toma como ejemplos casos más extremos, como los de *Apocalypse now* y *El corazón de las tinieblas*, mediando un siglo entre cada uno de ellos, creemos que leer una obra una vez culminado el franquismo puede ser el germen y el justificativo de muchas de las decisiones tomadas por el director y el productor para realizar la transposición.

En esta línea de consideraciones, uno de los reproches fundamentales que se hizo al *film* fue el hecho de que los personajes, los ambientes y las situaciones no hayan sido caracterizados con la dureza, el feísmo y la “vulgaridad” con que los retrata Cela, sino de un modo más armónico, bello y, por ende, menos crítico. Por ejemplo, Sally Faulkner, en su libro *Literary adaptations in Spanish cinema*, transcribe la siguiente crítica de Enrique Alberich:

Cela emplea un lenguaje [que] encaja de forma excelente con el triste trasfondo social que reflejaba. En cambio [...], la fotografía de Hans Burmann parece empeñada en conseguir todo lo contrario, convirtiendo en un bello espectáculo los ambientes más deprimentes y claustrofóbicos, desarrollando una estética que podría denominarse como de 'endulzamiento de la frustración', desechando la más consecuente opción de un feísmo concordante con la vulgaridad de esas vidas casi inexistentes. (Alberich, 2004: 26)

Esto, en parte, resulta cierto si nos detenemos en la descripción de algunos personajes en la novela. Tres casos representativos son los de Filo, hermana de Martín Marco, Elvirita y la Uruguaya, prostitutas. En la novela, se dice de la primera: “Filo sonrío. En uno de los dientes de delante tiene una caries honda, negruzca, redondita” (Cela, 2001: 278), y:

La Filo llora mientras dos de los hijos, al lado de la cama, miran sin comprender: los ojos llenos de lágrimas, la expresión vagamente triste, casi perdida, como la de esas terneras que aún alientan —la humeante sangre sobre las losas del suelo— mientras lamen, con la torpe lengua de los últimos instantes, la roña de la blusa del matarife que las hiere, indiferente como un juez: la colilla en los labios, el pensamiento en cualquier criada y una romanza de zarzuela en la turbia voz.¹ (Cela, 2001: 351)

¹ La comparación de los personajes con animales es, en la novela, un procedimiento recurrente que recuerda el esperpento de Valle-Inclán y denota el carácter infrahumano de los hombres.

Respecto de Elvirita, encontramos que su alcoba “huele a ropa usada y a mujer: las mujeres no huelen a perfume, huelen a pescado rancio” (Cela, 2001: 262). Por último, la Uruguaya es caracterizada como “una golfa tirada, sin gracia, sin educación, sin deseos de agradar; [...] una mujer repugnante, con el cuerpo lleno de granos y bubones [...], una hembra grande y bigotuda, lo que se dice un caballo, [...] (con) los dientes de delante picados y ennegrecidos” (Cela, 2001: 249-250).

Si bien el contraste entre estas imágenes y las que provee el *film La colmena* resultan radicalmente diferentes, no consideramos que haya en el último una visión ternurista (Cf. Espada Ascariz & Iglesias Mera, 1996), sino simplemente – y en palabras de Camus– “más humanizada” en virtud del tiempo transcurrido entre la novela y el *film*. Es decir, que la novela, al ser publicada contemporáneamente al régimen franquista, entabla un diálogo directo con ese referente espacial y temporal al cual critica. En consecuencia, apela al recurso de presentar las situaciones, los personajes y los objetos exacerbando y resaltando sus detalles más sórdidos y miserables como estrategia de denuncia. Precisamente, este tratamiento “tremendista”, a la manera de *La familia de Pascual Duarte* (1942), también de Cela, fue justificativo de la censura de la novela y, como hemos dicho, de su forzosa primera publicación en Buenos Aires. Por el contrario, en el *film* no existe esa exigencia y urgencia de crítica fundamentadas por la inmediatez histórica. Por lo tanto, es posible que sea ésta la razón por la que, retomando los ejemplos anteriores y contrastándolos, la Uruguaya aparezca en la película como una mujer elegante, esbelta y atractiva, y la Filo despojada de todo detalle que la afee o resalte su sufrimiento. Tampoco Elvirita muestra signos de suciedad sino que, por el contrario, aparece refinada y bien vestida. En una entrevista que Patrizia Primono le realiza a Camus, éste propone que la clave de interpretación de este rasgo más humano es, como hemos advertido, el contexto, luego de lo cual aclara que no cuenta con la brutalidad de Cela y que bajaría de tono todo lo que éste escribió.

Cela trata a los hombres con la misma crueldad. Él estaba convencido, en aquella época, que quería mostrar la realidad y que aquélla estuviera *al alcance de la gente que la vivía*. Toda la generación de los años 40 y 50 tenía una gran sensibilidad y tocaba la realidad directamente. Cela trata a los hombres con una dureza monstruosa. (Primono, 2000). (El resaltado es nuestro).

En otra línea de consideraciones, cabe recordar que tanto Camus como Dibildos eran aún niños en 1942, año en el que transcurre la novela, por lo cual el material narrativo de *La colmena* necesariamente debió pasar por el tamiz de

sus recuerdos personales y familiares y de la perspectiva de un adulto reviviendo aquellos años.²

Con respecto a esto, no podemos dejar de mencionar *La prima Angélica*, de Carlos Saura, en la que Luis, su protagonista, realiza un viaje desde Barcelona hasta Segovia que simboliza también un viaje espiritual y temporal entre pasado y presente, entre el niño que vivió la guerra y el adulto que la rememora y quizás también la resignifica. Un ejemplo claro son las siguientes palabras de Angélica-niña reproduciendo lo que seguramente escuchó de sus mayores: “Tu padre será fusilado cuando entren los nacionales”. Luis-niño parece no entender lo que Angélica está diciendo pero Luis-adulto sí comprende y es el dolor de esos años y la fuerte carga simbólica de la casa de su tía lo que hace resurgir el pasado en el presente, como la magdalena y el té en Proust, tal como de forma tan atinada señala el propio personaje.

Otra niña que vive la guerra es Ana, en *El espíritu de la colmena*, dirigida por Víctor Erice. Si bien no se muestra a la Ana adulta, cabe preguntarse cómo recordaría ésta en un futuro hechos tan cruciales como el encuentro con el presunto republicano y su ulterior asesinato.

Lo que intentamos proponer a partir de las breves alusiones que hemos hecho de estos dos *films* es que, más allá de los procesos inherentes a toda transposición, la que aquí nos ocupa tiene el agregado de que el cambio de época conlleva ineludiblemente un cambio de mirada respecto de las situaciones y los personajes, unido además a la experiencia vital propia de los realizadores del *film* que también fueron partícipes de ese pasado traumático de la historia de España.

Un segundo aspecto a considerar con relación a los personajes es la disminución de los casi trescientos que aparecen en la novela a los sesenta que se contabilizan en el *film*.³ Este aspecto, junto con otros tales como la supresión de historias y espacios, y la fundición de varios personajes en uno, tiene que ver con la exigencia de economía que todo *film* requiere y con el cometido de que el espectador pueda reconocer a los personajes⁴ y seguir sus historias, lo cual sería imposible si se hubiera mantenido el número originario de la novela.

² El propio Dibildos declara: "Esta era una adaptación muy difícil, que sólo podía hacerse desde la humildad y la admiración. Me apasionaba hacerla, porque estaba contando la obra y, al mismo tiempo, mis recuerdos personales. Yo viví ese Madrid" (Torres, 1982).

³ El número de personajes de la novela oscila en función del punto de vista con los que se los defina. Cela, por ejemplo, habla de ciento setenta personajes en función al carácter más o menos protagónico de los mismos.

⁴ Dibildos añade que fue para que el público pudiera reconocer los personajes que contrató a todos los actores consagrados que aparecen en el *film*: "(...) es que era preceptivo hacer *La colmena* con actores que reunieran la doble condición de ser famosos y poseer una calidad excepcional. En esta película hay que hacer vivir durante 112 minutos a sesenta personajes, y de haberme decidido por contratar a sesenta genios desconocidos, el público se hubiera perdido, no hubiera podido seguir el hilo. Era absolutamente necesario que

3. VISIÓN DEL *FILM* COMO TESTIMONIO SOCIAL DE UNA ÉPOCA

Teniendo siempre en el horizonte de análisis las variaciones inherentes a la diferencia de códigos que representan el cine y la literatura,⁵ pero adoptando ahora otra línea de aproximación, podemos notar que lo que sí se mantiene intacto en el *film* es el afán por reproducir las condiciones sociales y de vida de la época: la miseria, el hambre, el frío, la precariedad en las viviendas, los constantes apagones de luz, la escasez de alimentos, el desempleo, la insalvable diferencia social y el telón de fondo de la Segunda Guerra Mundial, sobre la cual personajes como Doña Rosa alaban el ejército alemán. En el *film*, la foto de Hitler que Doña Rosa tiene en la pared de su habitación refuerza el carácter propagandístico de la dictadura franquista, cuya perpetuación en el poder se basó, principalmente, por la profusión de emblemas para el adoctrinamiento de la población. En la radio que suena de fondo en la casa de Roberto se escucha: “los caídos por Dios y por España. Viva Franco”, alusiones ausentes en la novela por razones de la censura.

Incluso en el *film* recrudescen la visión de separación de las dos Españas, la nacionalista y la republicana, a partir del enfrentamiento entre Martín Marco, protagonista, y su cuñado, Don Roberto. Si bien es conocida su enemistad a partir de los datos que se dan en la novela, en el *film* se realiza una transformación en el personaje de Don Roberto sintetizada por Sánchez Noriega de la siguiente manera: “En la novela figura como republicano de Alcalá Zamora, mientras en la película aparece como perteneciente al bando vencedor, como le reprocha Martín y como se deduce por su capacidad para avalar a Don Roque, que votó a Azaña” (2000: 196). Este cambio parece responder a una voluntad por enfatizar lo que en la novela no pudo expresarse en profundidad: el brutal enfrentamiento de bandos que separa a España y que no sólo disgrega la nación, sino que logra también dividir familias. Es el caso de los hermanos Machado (sólo por citar un caso verídico emblemático), de la familia de Luis en *La prima Angélica*, del propio Martín Marco con sus parientes cercanos, y de tantos otros españoles cuyo suplicio no ha querido ignorar el director. Es significativo que en la escena en la que Martín va a almorzar a la casa de su hermana, la Filo, éste reflexione acerca de que come la comida de su cuñado, que viste sus camisas viejas y enuncia que pronto se dará cuenta también de que “éste es su país y no el [suyo]”.

gran parte de los actores fueran reconocibles por su cara, porque el espectáculo está en ellos, en el *paisaje humano*. Y tenían que ser muy buenos para que dieran una adecuación perfecta a los personajes” (Torres, 1982).

⁵ Estas transformaciones y otras son descritas en detalle por Sánchez Noriega (2000). Éste sintetiza la causa de los cambios a partir de una diferencia fundamental entre literatura y cine “Algunas de estas transformaciones vienen exigidas (...) por simplificación de la estructura narrativa, dado que, a diferencia del espectador, el lector puede volver sobre las páginas leídas y comprobar las relaciones entre personajes imposibles de retener en la memoria” (Sánchez Noriega, 2000: 198).

Se acentúan, además, las escenas que se ocupan de describir la paupérrima condición de vida de la población con añadidos respecto de la novela tales como la imagen de Martín Marco haciendo fila para recibir un plato de comida administrado por una entidad benéfica, Don Leonardo robando un huevo y comiéndolo con fruición mientras prepara jabón (elemento escaso y considerado de lujo), un grupo de gente pobre calentándose al fuego, niños rapados caminando en fila, entre otras. Estos procedimientos son descritos por Según Sánchez Noriega (2000: 201) de la siguiente manera:

los añadidos y desarrollos descritos abundan en la autoconciencia del texto fílmico y en una presencia visual mayor de los temas del hambre y del frío y todos los elementos que caracterizan la miseria de la época que, en buena medida, viene exigida por la necesidad de plasmar en pocas acciones la multiplicidad de elementos equivalentes del texto literario. Hay que subrayar el hecho de que algunos añadidos están tomados de otras obras de Cela, buscando de ese modo, una fidelidad⁶ al universo literario del autor.

Por otra parte, también coherente con la voluntad de retratar una época, encontramos en el *film* estampas de santos, rosarios y crucifijos que exaltan aún más la visión moralizante de aquella España. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en el pensamiento de Doña Visi, que intenta inculcar en su hija la castidad y el mantenimiento de la virginidad hasta el matrimonio y que confiesa que siempre ha sido su deseo tener un nieto cura. Además, el desencanto, la monotonía, la falta de esperanzas y de futuro de los personajes descritos en la novela se agudizan en el *film* a través de la música de Antón García Abril, triste, nostálgica y lúgubre que acompaña las escenas sumado, en lo visual, a los ambientes interiores siempre oscuros, iluminados apenas en ciertas ocasiones con el resplandor tenue de algún candil. La presencia del violinista en el café de doña Rosa y las canciones que interpreta –cabe señalar como elemento ausente en la novela que Elvirita manda a pedir que toque “Ojos verdes”– contribuyen a la caracterización del café como espacio de encuentro por excelencia de ese conjunto de almas desoladas que se reúnen para pasar el rato, conversar sobre literatura, contarse chismes sobre los demás, vender objetos (como la pluma *Parker* de Don Leonardo, añadido en el *film* y ausente en la novela), compartir discursos y palabras inventadas (la célebre “bizcotur” de Matías Martí, interpretado por Cela) y olvidarse de las penas que los aquejan confundiéndose entre la multitud. Resulta significativo, también, que la misma música se oye

⁶ A nuestro entender, el término “fidelidad” no se refiere a una subordinación del film respecto de la novela, sino a la experiencia previa del director Camus en realizar transposiciones fílmicas de textos literarios tales como *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1972) y *Fortunata y Jacinta* (1980), junto con las que realizaría con posterioridad: *Los santos inocentes* (1984) y *La casa de Bernarda Alba* (1987).

tanto en el principio como en el final del *film*, a modo de *leitmotiv*, tal como veremos más adelante.

En relación al tratamiento del ambiente, los personajes y el clima de época, podemos afirmar, siguiendo a Wolf, que nos hallamos frente a un modelo de transposición consistente en una “lectura adecuada” del texto literario, en tanto “la lectura que se hizo de los textos procuró seguir determinadas direcciones rastreables en ellos” (2001: 89), en este caso incluso intensificando sus características pero teniendo como eje la descripción de la vida en 1942, razón a la que responde, además, la inclusión de fragmentos documentales de la época. En este sentido, también podemos incluir las palabras de García Fernández citadas por Fernández Vallejo; en el *film* se han cumplido dos objetivos: “por un lado, lograr una buena síntesis de personajes y ambiente y, por otro, que la puesta en escena no dificulte el seguimiento de la historia” (1998: 166). Cabe destacar en este punto que estimamos que este último cometido, lograr el seguimiento de la historia, puede ser la razón por la cual en el *film* se adopta un orden cronológico lineal mientras que en la novela hallamos saltos temporales.

4. DEJANDO ATRÁS LOS “CAMINOS INCIERTOS”⁷

En lo tocante a la estructura argumental, el *film* se ocupa de llenar vacíos de información que deja la novela, principalmente en lo relativo a las historias de Martín Marco y de Suárez que configuran los dos conflictos de mayor relevancia.

En la novela, Suárez sospecha que algo malo le ha sucedido a su madre, que no responde sus llamados, y aún así se va de su casa sin animarse a abrir la puerta. A partir del punto de vista de otros personajes, nos enteramos de que su madre ha aparecido muerta, información que Suárez jamás recibe. En relación a Martín Marco, una inminente calamidad se cierne sobre él en función de la preocupación que manifiesta su entorno al leer una noticia en el periódico. Sin embargo, no se revela al lector cuál es esa calamidad, así como tampoco el propio Martín toma conocimiento de esta amenaza, que queda inconclusa como las historias mismas.

El *film*, en cambio, opera cambios fundamentales. Por un lado, Suárez ve a su madre y, en lugar de ignorarla, le lleva algo de comer y la besa. Por otro lado, el peligro que corre Martín Marco se concreta en que lo acusan de la muerte de Doña Margot, razón por la cual va preso. Por último, en la prisión se encuentran Marco y Suárez; este último recibe la noticia del fallecimiento de su madre y a su vez ambos son liberados. Las historias culminan, entonces, de la siguiente

⁷ *La colmena* fue concebida inicialmente por Cela como parte de una trilogía que se iba a denominar “Caminos inciertos”. Finalmente, esta novela será la primera y única parte de ese proyecto inconcluso.

manera: Marco recibe justicia y a Suárez le es concedido llorar su pérdida, lo cual no ocurre en la novela.

En este sentido, coincidimos con Sánchez Noriega en que por un lado “el relato fílmico ofrece cierta clausura” y por otro “el discurso fílmico parece pedir, pues, a diferencia del novelístico, una fábula con desenlace”, según la síntesis que extrae de Dougherty (2000: 202). Resulta necesario recordar a este respecto las palabras puestas en boca de don Ricardo, quien durante la tertulia literaria en el café de Doña Rosa a comienzos del *film* expresa:

La novela debe constar de los tres elementos tradicionales, clásicos, esenciales, dejémonos de gaitas y de modernismos, que son planteamiento, nudo y desenlace. Sin planteamiento, nudo y desenlace, por más vueltas que quiera usted darle no hay novela, hay... ¿quiere usted que se lo diga? Pues no hay nada, hay fraude y modernismo. (Camus 1982)

Podemos interpretar esta frase como un guiño cómplice al lector-espectador, dado que la novela carece precisamente de eso, de una estructura narrativa tradicional, pudiéndose caracterizar como una obra “que insiste en negarnos su fábula” (Fernández Vallejo, 1998: 166). Que el *film* haya adoptado una estructura dramática ausente en la novela, con historias menos truncas y más desarrolladas, y con una tensión que se resuelve en el equilibrio provisto por la resolución de los conflictos, puede deberse también al cometido de no defraudar las expectativas del gran público espectador de cine.

Sin embargo, aunque el *film* provee de un cierre a las historias de Marco y Suárez, el verdadero final resulta abierto, dado que se vuelve a centrar el foco de atención en el protagonista colectivo constituido por la sociedad madrileña y concentrado en la caterva de personajes que coinciden espacial y temporalmente en el bar de Doña Rosa. El *film* comienza y concluye en este café y la reiteración de la misma música, como ya lo hemos anticipado, acompaña este movimiento dotando a la historia de un sentido de circularidad.

En este punto, creemos pertinente detenernos en la escena final, en tanto el discurso fílmico se pone al servicio de transmitir dicha circularidad y la simultaneidad de personajes que coinciden en un mismo espacio y tiempo:

La cámara vuelve al lugar de partida, a las vidas que siguen, a las historias de las gentes que acuden en ese mismo momento, como cualquier otro día, al café de doña Rosa. Para ello Camus ha *filmado* esta escena sirviéndose de sucesivos *travelling*, de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, planos de conjunto, fondo musical, ausencia de voces, sólo la voz del narrador omnisciente y, por fin, cámara fija en la entrada. (Fernández Vallejo, 1998: 172)

La visión del café nos muestra la muchedumbre de clientes habituales y entre ellos algunas caras conocidas, como las de don Leonardo, Antofagasta y

doña Matilde. Luego de los *travelling* de izquierda a derecha y viceversa, separados por imágenes en transición que se desdibujan, se desarrolla un *travelling* de retroceso que comienza con la imagen de Elvirita en un campo medio para finalmente terminar en un plano general en el que se distingue la puerta, por la cual entran y salen hombres, en un movimiento similar al de las abejas transitando por los alvéolos de una colmena.

Nos resulta significativa la definición de “campo medio” que realiza Costa (1988: 217): “encuadre que tiende a destacar la figura humana, aunque sin aislarla de su contexto”, ya que lo que se logra en esta escena es precisamente eso, distinguir a los protagonistas de la historia sin perder de vista el escenario general compuesto por la muchedumbre de personajes.

En cuanto a la luminosidad, los objetos se distinguen a contraluz; vemos un contraste entre las ventanas del café, desde las cuales se vislumbran los árboles, los edificios y la claridad de la calle, y el interior, oscuro y sombrío en donde predominan, como en la mayor parte del *film*, los colores negros y marrones tanto de las paredes, las sillas y la decoración del café, como de la vestimenta misma de los clientes.

En cuanto al aspecto sonoro encontramos música diegética, es decir, perteneciente a la escena misma en la que ocurren los hechos, como la pieza que ejecuta el violinista, y extradiegética,⁸ es decir, incidental, compuesta especialmente para el *film*, como la canción que funciona como leitmotiv en reiterados segmentos.

Por otra parte, la voz en *off* con la que culmina el *film* retoma, tal vez a modo de homenaje, un fragmento central y memorable de la novela, citándolo de manera casi textual, en el cual es posible advertir precisamente esta idea de circularidad sugerida por los movimientos de la cámara y por el acontecer mismo de los hechos:

La mañana, esa mañana eternamente repetida, trepa como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones. La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...

Estas palabras suenan mientras la cámara recorre las mesas del café y, de manera sugerente, nos recuerda que esos mármoles provienen de las lápidas de un sepulcro que de manera metafórica se hace extensivo a la ciudad, tal como lo

⁸ Para una mayor definición de estos términos ver Universidad Nacional de Salamanca. (2009). *Glosario básico de términos* [online]. Recuperado de: <http://ocw.usal.es/humanidades/musica-y-cine/glosario-basico-de-terminos> [última consulta: 18/11/2015].

indica el anterior fragmento, y que define a su vez a España en su totalidad. Así lo describe Juan Tébar:

Estamos en el invierno de 1942, en Madrid, recién instaurado el caudillaje de Franco sobre un millón de muertos. Algunos, quizá los mismos a los que doña Rosa, la dueña, robó las lápidas para las mesas de su café. Algunos clientes no lo saben, pero en este café muchos de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las Sacramentales; en algunos, que todavía guardan las letras, un ciego podría leer los nombres de los muertos pasando las yemas de los dedos por debajo de la mesa. (Galán, 2004)

Resulta significativo que Fernando, uno de los personajes de *El espíritu de la colmena*, escriba en su cuaderno palabras que recuerdan, con asombrosa semejanza, al fragmento de Cela anteriormente citado en relación a la multitud de gente, a la circularidad del tiempo y al monótono transcurrir de la vida.

Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal, el movimiento de esa rueda tan visible como el movimiento de 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 y 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 veía no sé qué triste espanto.~~⁹

El personaje colectivo encarnado por la muchedumbre, la monotonía de unas vidas sin mayores perspectivas que repetir incesantemente, día tras día, las mismas acciones, la sombra de muerte que se cierne sobre la población, el constante perseverar de los hombres para encontrar un sentido, una veta mínima de esperanza en un mundo signado por la abulia y la desazón, y la idea de eternidad –y nuevamente circularidad– esbozada en la imagen de la rueda del reloj se hacen presentes en estas palabras junto con la mención explícita de la colmena como metáfora de la sociedad de la época: una sociedad altamente jerarquizada y con roles fijos para todos sus miembros.

La escena en la que se inscriben estas palabras de *El espíritu de la colmena* refuerza esta metáfora mediante las imágenes de las abejas en plena actividad y la ventana de la habitación iluminada de manera tal que se distinguen las celdillas que componen el vidrio y que reproducen la forma de un panal.

⁹ La última oración es tachada por el personaje.

5. CONCLUSIÓN

El recorrido que hemos realizado hasta aquí nos permite ser partícipes, a partir de distintas realizaciones filmicas y literarias, de la actualización de un pasado sombrío. Este pasado aflora a cada momento y proviene de los fervientes intentos de una sociedad por reconstruir una memoria colectiva basada en las circunstancias y vicisitudes cotidianas de vida de multitudes de hombres y mujeres. Tanto el cine como la literatura se convierten, en estos casos, en formas de expresión privilegiadas para conjugar la pluralidad de sentidos, de historias, de miradas y de palabras que rompen, y a la vez, pueblan el silencio impuesto por la dictadura franquista durante casi cuatro décadas. En este sentido, del mismo modo en que la colmena de Cela llena sus alvéolos de historias inconclusas, de personajes que entran y salen incansablemente, la colmena de Camus integra esta polifonía de voces en un *film* coral emblemático en la historia del cine español.

Referencias bibliográficas

- Cela, C. J. (2002). *La colmena*. Madrid: Edaf.
- Costa, A. (1988). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.
- Espada Ascariz, A. B. & Iglesias Mera, T. (1996). Hablando de cine y literatura con Mario Camus [online]. En *Moenia. Revista de Lingüística y Literatura*. Recuperado de: <https://dspace.usc.es/handle/10347/5958> [última consulta: 26/10/2014]
- Faulkner, S. (2004). Post-Franco *films of the post-war novel: aesthetics and history*. En *Literary adaptations in Spanish cinema*. Londres: Tamesis.
- Fernández Vallejo, J. (1998). *Adaptaciones cinematográficas de la novelística española de postguerra. Una propuesta didáctica*. Las Palmas-La Coruña: Lenguaje y Textos.
- Galán, D. (2004, 13 de febrero). *La colmena* de Mario Camus [online]. En *Diario El país*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2004/02/13/cine/1076626812_850215.html [última consulta: 28/11/2014]
- Primono, P. (2006). Mario Camus habla del cine español y de su adaptación de *La colmena* [online]. Recuperado de: http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2006/REVISTAS/entrevista_mario_camus.htm [última consulta: 02/11/2014]
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Sueiro, D. y Díaz Nosty, B. (1986).
Historia del franquismo.
Madrid: Sarpe.

Torres, M. (1982, 11 de octubre). La película *La colmena* se ha convertido en el proyecto más ambicioso del cine español [online]. En *Diario El país*. Recuperado de:
http://elpais.com/diario/1982/10/11/cultura/403138807_850215.html [última consulta: 15/12/2014]

Universidad Nacional de Salamanca. (2009). *Glosario básico de términos* [online]. Recuperado de:
<http://ocw.usal.es/humanidades/musica-y-cine/glosario-basico-de-terminos> [última consulta: 18/11/2015]

Wolf, S. (2001). *Cine / literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.