

HACIA UNA CONSTRUCCIÓN DE LO SIMBÓLICO EN “EL ESPIRITU DE LA COLMENA”

José Luis Castrillón

Artículo basado en la primera parte del libro *El cine de Víctor Erice* de José Luis Castrillón e Ignacio Martín Jiménez publicado por Ediciones Caja España en la colección *Aprender a mirar*.

El espíritu de la colmena no es sino el relato trazado en torno a la interrogación que una niña se plantea en un momento crucial de su existencia: el momento en el que toma consciencia de la muerte. Interrogación fundamental que no puede ser sobre otra cosa sino sobre lo real¹, y que es provocada, por la contemplación de otro film: *Frankenstein* de James Whale, y más concretamente por la más famosa escena de esa película, en la que el monstruo y la niña se encuentran junto a un lago, y que acaba con la muerte de la pequeña. La escena de la proyección de Frankenstein se sitúa en el comienzo de la acción de *El espíritu de la colmena*, una acción que se sitúa en un pequeño pueblo de Castilla y en el año 1941.

La interrogación de Ana (Ana Torrent), la protagonista del film de Erice, no encuentra respuestas, debido a un entorno familiar presidido por un padre sumido en la observación de lo siniestro pero incapaz de articular ningún discurso sobre ello, un padre incapaz de vencer el silencio que preside casi todo la película, y que, por lo tanto, no comparece como tal padre pues le falta lo esencial: una palabra, un significante², en definitiva, una respuesta que ofrecer a su propia hija en el momento en que esta se plantea esa interrogación fundamental: ¿Por qué la muerte?.

Todo ello se encuentra íntimamente relacionado con el hecho de que en el matrimonio que forman Teresa (Teresa Gimpera) y Fernando (Fernando Fernán Gómez), no hay circulación alguna de deseo, ya que ella dirige con insistencia su propio deseo hacia un exterior lejano e improbable, al parecer habitado por otro hombre desconocido al que constantemente está enviando cartas. Mientras que Fernando, resignado ante ese cuerpo femenino que se le niega, centra su atención en una colmena de cristal, desnuda por su transparencia, que deja a la vista todo su contenido, sin ningún freno para la mirada que se abisma en ella, y en el que esa mirada, a su vez, se refleja (fig.1). De manera, que Fernando dedica las noches a la contemplación de la colmena y a escribir textos inútiles, inspirados en esa visión de la colmena, que nunca llegan a tener un mínimo sentido por las continuas correcciones y tachaduras a las que son sometidos (y que ni siquiera

¹ Jesús González Requena. El Sujeto y la interrogación por lo Real. Revista de Filología Francesa Nº 2. Ed. Complutense. Madrid. 1992

² *La función de ser padre no es pensable de ningún modo en la experiencia humana sin la categoría de significante*. Jacques Lacan. Las psicosis. Ed. Paidós. 1995

son suyos, pues, en realidad, son citas extraídas de una obra de Maeterlinck, cosa que es ignorada por el discurso explícito de la película)³.

Una situación que, en estricta lógica, dicta una norma narrativa y estilística que será respetada durante todo el desarrollo de la película: Fernando y Teresa no ocuparán el mismo plano en ningún momento de la película, excepto cuando él abandona la casa por causa de un viaje, y ella le lanza el sombrero que él ha olvidado, lo que únicamente parece servir para facilitar su separación durante un cierto período de tiempo. Un plano donde tampoco comparten espacio pues ella se sitúa dentro de la casa y en su segunda planta, mientras que él está fuera y a nivel del suelo por lo que todo encuentro entre esos dos cuerpos es imposible (fig.2).

Más importancia tiene el hecho de que cuando tras una de estas noches de soledad en el despacho junto la colmena, Fernando se acuesta, finalmente, junto a su mujer en la cama de matrimonio, de nuevo se nos niega, de manera radical, la visión de ambos juntos, ya que sólo podemos contemplar el cuerpo de Teresa acostada, mientras que Fernando es apenas una sombra que se adivina en la pared, en la cabecera de la cama de matrimonio(fig.3). Un plano que rompe, además, con toda la lógica fotográfica de la película, pues si hasta ahora esta lógica situaba, en todo momento, a la cámara en esa posición donde se permitía una “buena visión” de los espacios y de las acciones, en este preciso instante en que Fernando se acuesta junto a Teresa, la cámara adopta una posición que impide la visión del espacio (el dormitorio) y de la acción (Fernando desnudándose y acostándose junto a su mujer) que debería haber puesto en contacto físico a ambos personajes, aunque solamente fuera mediante un leve roce. Pero entre estas dos personas, marido y mujer, hasta la más mínima conexión parece rota, y la película da cuenta de ello impidiendo ver sus cuerpos ocupando un mismo plano, dejando bien claro en este momento clave de la película que el cuerpo de Teresa se constituye como una continua negación para Fernando.

En este paisaje en donde nadie parece capaz del supremo esfuerzo de tomar la palabra, Ana, la niña en la que surge la interrogación no puede sino optar por la experiencia bruta, la experiencia de lo real, que conlleva un encuentro abrupto con lo siniestro, con ese mismo monstruo que originó sus preguntas. Y tras ese brutal encuentro, siempre desde el registro no de la mirada, sino de la visión⁴ la niña

³ El texto que escribe Fernando está tomado de la obra de Maeterlinck “La vida de las abejas”:

Alguien a quien yo enseñaba últimamente mi colmena 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 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. 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.

⁴ Jesús González Requena. La posición femenina en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. Rev. Trama y Fondo N° 3. Madrid. 1997

queda en una posición conflictiva, en un estado que parece bordear la locura o la enfermedad.

Parece, por tanto, que hemos de convenir que en este universo desolado, en donde ningún discurso adquiere la densidad necesaria para responder a la interrogación radical de Ana, nada en el orden de lo simbólico puede hacer su aparición, dejando a la niña abocada a una constante reaparición de lo siniestro. Y, sin embargo, creemos que una nueva dimensión se dibuja en el final de la película, y esta dimensión no puede ser otra que la de una cierta palabra, aquella que es capaz de dar respuesta y hacia la que Ana ha demostrado una fe ilimitada debido a su búsqueda constante durante toda la película. Una fe que parece incluso contagiar en algunos momentos concretos del film (de uno de ellos hablaremos más adelante) a ese mismo elemento que sostiene el relato fílmico, la mirada de la cámara, que justo cuando una palabra verdadera parece que puede surgir del discurso del padre, se desembaraza de toda la lógica narrativa dentro de la película, con el objetivo aparente de compartir con Ana la esperanza de que en esa palabra paterna puedan encontrarse las respuestas a su interrogación sobre lo real.

Intentaremos trazar a partir de dos momentos muy concretos de la película, el recorrido que hay desde el fracaso en lo simbólico del padre, hasta ese tenue dibujo de un incierto reaparecer de la dimensión de lo simbólico que el texto parece ofrecer en sus momentos finales.

LA IMPOSIBLE PALABRA DEL PADRE

La primera ocasión donde se rastrea esta confianza en la posibilidad de la palabra, compartida por la niña y por los elementos narrativos de la propia película, se sitúa en aquel único momento en donde Fernando, precisamente, intenta construir un relato, nos referimos a una escena en que las niñas, en el bosque, acompañan a su padre recogiendo setas. Es en este momento cuando por primera vez el “érase una vez” que se enunciaba en el principio de la película parece que va a tomar alguna forma. Debemos señalar aquí la importancia que tiene el hecho de que los títulos de crédito son acompañados de una serie de dibujos infantiles relativos a distintos motivos de la película y que finalizan, justo antes de comenzar la narración, con la inscripción “érase una vez...”, pero esta frase se inscribe, de forma un tanto conflictiva dentro de un pantalla dibujada donde se desarrolla la escena primordial de *Frankenstein* (fig.4).

La escenografía de la escena ya parece incluir una referencia al universo del cuento infantil, pues sitúa a los personajes en medio del bosque, ese espacio tan recurrente en tantos cuentos, lugar de la pérdida y del reencuentro, donde lo real siempre parece acechar a los niños que protagonizan tantos de esos relatos infantiles. Pero es este un bosque que se llena de luz, al contrario que los tenebrosos bosques de los cuentos infantiles. De una luz que parece más una elección de la propia enunciación, que de la realidad fotografiada, una luz que entra casi en exceso por el objetivo de la cámara, y que parece a punto de quemar

el propio celuloide. Dando la impresión de que esa misma cámara, en tanto instancia que tiene que ver con la enunciación, se entregará a un animoso intento de ofrecer las condiciones necesarias para que esa posible transferencia entre padres e hijas, en forma de relato, pudiera producirse en este preciso momento (fig.5).

En este espacio fantástico y luminoso, ideal para la aparición del relato, Fernando toma la palabra. Una palabra que en principio sólo parece hacer referencia a un cierto saber de orden puramente semiótico y científico: el padre sabe de setas. Y mediante este saber Fernando se demuestra capaz de controlar la potencial amenaza que constituye una seta desconocida. Para ello utiliza todo un aparato semiótico basado en una serie de significantes con los que Fernando consigue fijar la atención de las niñas (la forma y el color de la seta, la conformación de sus distintas partes, el olor), en un esfuerzo que tiene como único objetivo el neutralizar la amenaza que toda seta constituye, debido a su posible toxicidad y al peligro mortal que puede llegar a representar en el caso de “no ser buena”. Pero todo este despliegue de significantes en torno a la seta, no sirve sino de desembrague para el comienzo de un intento de relato más poderoso que surgirá a partir del siguiente plano.

El relato del padre comienza a andar, con la promesa de un posible sentido, por el simple hecho de que Fernando parece componer algo que podemos llamar cadena significativa. Pues toda esta sabiduría sobre las setas que demuestra, le viene, como el mismo reconoce, de su propio abuelo, y, por tanto, parece comenzar a construirse una forma de cadena significativa que comienza en el abuelo de Fernando, y que llega hasta las niñas que ahora reciben ese saber. Una cadena que sobrevive, al menos, en cuatro generaciones, y que ayuda, a construir la figura del padre y una efectiva y nombrada relación padre – hijas por primera vez en toda la película. Ya que, hasta este instante, nada se dejaba ver de ese nexo de unión que representa el significante como único elemento que puede establecer una conexión entre el padre y sus hijos. Aquí ningún significante, ningún apellido es pronunciado, pero no cabe duda de que ese apellido del abuelo de Fernando, aún siendo desconocido, establece una unión en el recorrido que marcan estas cuatro generaciones, y sitúa algo material (el significante) allí donde hasta ahora sólo comparecía la imaginación del espectador que había supuesto el carácter de esa relación entre estas niñas y este hombre.

Decíamos que el relato comenzaba a andar, y precisamente con él comienzan a cobrar movimiento los personajes que pasean por el bosque. Pero no sólo ellos: por primera vez en el transcurso de la película la cámara se libera de la total quietud que hasta ahora la dominaba (no hay movimientos de cámara en casi toda la película), y, frente a ese estatismo dominante, ahora comienza un marcado travelling en el que la cámara parece abrir paso a los tres personajes en su deambular a través del bosque. De esta forma parece como si la misma cámara mediante la decisión de ponerse en marcha, intentase facilitar ese sentido, que necesita todo relato y que no es posible sin el movimiento. Es la cámara, por tanto la encargada de crear unas condiciones idóneas, de luz y de movimiento, para la

aparición del relato, pues es ella quien presta a la escena su extraordinaria luminosidad fotográfica, y quien decide ponerse en marcha desembarazándose de su permanente inmovilidad, justo en el preciso momento en que Fernando pronuncia la palabra “abuelo” (fig.6).

La importancia del momento es, sobre todo, percibida por aquel personaje que se ha situado en el lugar de la interrogación, que parece intuir que precisamente de este mundo del relato, que ahora parece posible, es de donde se puede extraer una respuesta. Ana permanece durante todo el plano con la mirada completamente fija en el rostro de su padre que habla, y cuando este pregunta si han entendido el significado de sus palabras (que son las de su abuelo), inmediatamente contesta: “yo sí”, como indicando su necesidad de que ese relato continúe por el camino del sentido.

Un sentido que parece existir, ya que en el mismo relato se afirma que hay un lugar donde llegar, un espacio que se configura como el espacio mítico, un lugar ya nombrado por el abuelo como “el jardín de las setas”, donde crece la mejor de todas las setas, y, por tanto, donde la amenaza de lo real parece conjurada. De hecho, Fernando se detiene y señala a un punto del horizonte en donde se supone que se sitúa el citado lugar y dice a sus hijas: “¿Veis ese monte?”. Y la cámara, de forma sorprendente, se hace cargo de la existencia de ese lugar y muestra un plano de una montaña (fig.7), de una imposible montaña dado el paisaje de Castilla donde se desarrolla la película, un lugar rodeado de nubes que entran en evidente contraste con la extrema luminosidad del bosque donde sucede la escena. De nuevo, es la cámara (que se erige como marca del sujeto del inconsciente) la que decide dar un imposible salto que nos instala en el lugar prometido por el abuelo de Fernando, aquel al que algún día padre e hijas se dirigirán gozosamente.

Pero a partir de este momento en que se enuncia la posibilidad de llegar a una tierra prometida, algo se quiebra de forma radical en el relato, haciéndole fracasar como tal. Fernando exige a las niñas que de todo esto que les ha contado, y sobre todo de la promesa del viaje a ese lugar gozoso, las niñas no deben decir nada a su madre, con lo que el principal vacío que se ha dibujado en el universo familiar de la película sigue sin ser articulado, de manera alguna, en el relato de Fernando, y la instancia materna sigue siendo vivida como algo cercano a lo siniestro. Todo ello debido en gran medida a que la narración de Fernando se mueve en un territorio muy cercano al de los cuentos infantiles, relatos en los que la aparición de lo femenino como algo siniestro es algo habitual, basta recordar para ello la cantidad de madrastras y brujas que pueblan todos ellos⁵. Pero mientras que en el cuento infantil, esta amenaza de lo femenino como siniestro es finalmente articulada por el sentido del propio relato, en la narración de Fernando la presencia de lo femenino es radicalmente ignorada, apartada del relato de forma violenta, sin poder acoplarse de manera alguna en el mismo. Es más, la quiebra del relato del padre es aún más profunda, ya que si en los cuentos la presencia de

⁵ Baste recordar desde Blancanieves y Cenicienta hasta La Flauta Mágica de Mozart y su Reina de la Noche.

lo femenino como algo siniestro es, al fin y al cabo, un significante más del propio relato que sólo mediante un lazo simbólico e inconsciente puede tener correspondencia con la realidad, en el relato de Fernando la amenaza surge de Teresa, la verdadera madre de las niñas. Por lo que allí donde debía comparecer un mero significante, lo que comparece es, en definitiva, lo real del cuerpo de la madre. Todo el valor simbólico de la narración de Fernando se pierde en este momento en el que lo femenino – materno es excluido del relato.

Ante ello, sólo cabe la reaparición de lo real: En un plano detalle que deja apreciar toda su profunda materialidad, aparece una nueva seta, que según Fernando es un “demonio” (fig.8). A pesar de ello, Ana advierte el agradable olor de la seta, pero inmediatamente Fernando comienza otro despliegue semiótico encaminado a neutralizar la amenaza de lo real que la seta contiene por ser una de las más venenosas. Llama la atención el hecho de que en este plano en el que Fernando desarrolla todo su aparato semiótico, Isabel, la hermana mayor, aparece siempre al abrigo del cuerpo de su padre y de todo el despliegue lingüístico que este utiliza, mientras que la mirada de Ana sigue fascinada, sin nada que haga de barrera entre su cuerpo, su mirada deslumbrada y la seta (fig.9). La escena culmina con el dictado de una norma represora por parte del padre, que de un violento pisotón aplasta la seta destruyéndola (fig.10).

Todas las faltas que en lo simbólico tenía la narración del padre se cristalizan en este momento. Porque esta norma represora se podría resumir en estas palabras: **de lo real: nada**. Y, por tanto, una palabra paterna como esta no puede dar cuenta, en absoluto, de la fascinación que la seta ha causado en Ana, del goce que ha encontrado en su agradable olor, pues la norma del padre, evidentemente, niega todo goce, reprime todo posible contacto con lo real. Dejando a Ana sin respuesta alguna sobre sus interrogantes, abandonada a un camino peligroso que ella decide vivir en solitario, sin palabras que la guíen: el camino de la experiencia.

UNA DEBIL CONSTRUCCION DE LO SIMBOLICO

Frente a este panorama que dibuja la película de una estructura familiar desintegrada, creemos que el final de la película deja una puerta abierta a la esperanza de una cierta reconstrucción de lo simbólico, aunque tan sólo sea a partir de débiles indicios, que, sin embargo, crean una atmósfera que difiere abiertamente del resto de la película. Incluso se llegan a romper normas estilísticas que habían contribuido, durante todo el filme, a acentuar ese clima de fractura familiar, que ahora, en los momentos finales, parece ofrecer señales de un cierto cambio, de una cierta evolución en su continuo estancamiento.

Habíamos dicho ya que parecía imposible que el personaje que se interroga, es decir, la pequeña Ana, encontrará las respuestas necesarias a esa interrogación en un universo que se poblaba de un casi constante silencio que sólo se llegaba a romper por medio de unos discursos que siempre fallaban, y que, por ello mismo, el único camino que le quedaba por recorrer era el de la propia experiencia de lo

real. Un camino que de no ir precisamente gobernado por la palabra, podría conducir al delirio y a la psicosis.

Ana, finalmente, se escapa tras otro episodio traumático: la muerte de un hombre en el que ella parecía haber depositado sus esperanzas, un fugitivo que aparece y se refugia en una casa abandonada que posee una gran importancia simbólica para Ana, pues ha sido señalada por su hermana mayor como el lugar preciso donde el espíritu puede aparecer. Frente a este otro hecho fundamental que tiene la, de nuevo a la muerte como siniestro protagonista, sus padres sólo responden con un obstinado silencio, el mismo silencio que se adueña toda la película. Ana se escapa, y por la noche la encontramos perdida en el bosque que ahora, en la oscuridad, despliega toda su potencial amenaza, frente a la luminosa escena antes analizada y que se desarrollaba también en un bosque. Pero ya en este punto encontramos la primera señal del cambio que la película propone.

Una de las características de la desintegración familiar está en el hecho de que Teresa, la madre, dirige su deseo hacia un mundo exterior desconocido que contrasta fuertemente con el represivo y asfixiante universo de la casa y de la familia. Un deseo que cobra forma en las cartas que escribe a un hombre desconocido y que deposita en el buzón de uno de los vagones del tren, un tren que se constituye, desde este momento y durante toda la película, como metáfora de lo sexual masculino, con su fragoroso ruido, su velocidad, y sus espesas emanaciones de vapor que en un momento dado llegan a cubrir, por completo, el cuerpo de la mujer que sitúa en él sus llamados llenos de deseo (fig.11).

Ana en su vagar nocturno por el bosque se encuentra, de nuevo, con una seta que podemos imaginar que es de la misma especie venenosa que encontró junto a su padre, debido a la extrema fascinación que le causa. Ana, dominada por esa atracción alarga su mano hacia la seta para tocarla (fig.12) y justo en el momento del contacto se da paso a un fundido encadenado que nos lleva desde la mano de la niña junto a la seta hasta un plano de un fuego que ocupa toda la pantalla y que nos es completamente extraño (fig.13). Una primera lectura nos llevaría a reflexionar sobre el abrasamiento que produce en el sujeto el goce de lo real (eso que hemos dado en llamar punto de ignición), pero enseguida vamos a encontrar indicios de que este fuego no es el de un abrasamiento que no encuentra sentido, sino el de un cierto sacrificio.

Efectivamente, junto a este fuego, en un principio totalmente descontextualizado, enseguida podemos comprobar que se encuentra Teresa, y precisamente sobre ese fuego arroja la última de las cartas que había escrito al hombre que habitaba ese espacio exterior, que ahora se concreta en una apenas adivinada Niza, que figura en la dirección de la carta. (fig.14). Se trata de un primer y sencillo gesto de renuncia frente a ese espacio off que hasta ahora centraba todo su deseo, y por tanto, una vuelta hacia el interior del hogar en el que debe de aceptar su papel de madre del que hasta ahora parecía renunciar. Pero no sólo eso, sino que ese fuego sólo puede ser comprendido como el fuego del hogar, es decir, el de la chimenea que da calor a la casa familiar, lo cual es de gran importancia, pues a

pesar del ambiente invernal que domina toda la película, paradójicamente de esa misma casa nunca ha salido humo de sus chimeneas, como representación del intenso frío que domina las relaciones entre los miembros de la familia, y más en concreto entre el hombre y su mujer.

Desde este punto de partida, la figura materna inicia un recorrido que, al menos, la va acercando al núcleo familiar del que hasta ahora parecía hallarse ausente por completo. Un viaje que tiene su segunda escala en el momento en que Ana ha sido encontrada y devuelta a casa tras su escapada nocturna, en la que la niña ha llegado a enfrentarse cara a cara con el monstruo de Frankenstein, experiencia que ha dejado a la niña en un estado que su madre define delante del médico (Miguel Picazo) de la siguiente manera:

Apenas duerme, no come, no habla, la luz le molesta. A veces nos mira, pero parece no reconocer a nadie. Es como si no existiéramos.

De este análisis del estado de la niña realizado por Teresa, llaman poderosamente la atención dos cosas. En primer lugar está claro que el estado mental y físico en que ha quedado Ana es preocupante. Pero, ante todo, llama la atención esa última frase: *es como si no existiéramos*. Y es que una profunda verdad reside en ella, pues si físicamente ellos (Teresa y Fernando) es evidente que existen, en la dimensión de lo simbólico su existencia hasta ahora es nula, ya que en ningún momento de la película existen como padre y como madre porque entre ellos no hay circulación alguna ni de deseo, ni tan siquiera de significantes. Sin todo ello, realmente es como si no existieran.

Asistimos en este momento a otro cambio crucial dentro de lo que ha sido el tono general de la película. Pues si toda ella, hasta este momento, se caracterizaba por los constantes silencios de los personajes adultos, por los escasos discursos que siempre acababan obstruyéndose, sin enunciar verdad alguna, ahora la verdad pasa a ser la protagonista, y lo hace, cómo no, de manera dolorosa. Una verdad que se intuía en las ya comentadas palabras de Teresa al definir el estado de Ana, y una verdad a la que debe enfrentarse debido a las palabras que el médico pronuncia:

Lo importante es que tu hija vive, ¡que vive!

Es la primera vez en que esa relación madre – hija es enunciada de alguna forma y con ello puesta de manifiesto en la película. La primera ocasión, y ya estamos en los últimos minutos de la película, en que a la condición obvia de Ana como niña, se le suma ese estatuto mucho más problemático que resulta de ser, además, hija. El médico lanza estas palabras directamente al rostro de Teresa. Tu hija vive, tu hija es, y, por tanto, tú eres madre y debes actuar como tal, aceptando y dando valor a la barrera significativa que la palabra del padre simboliza. Y es que en la afirmación del médico se dice que Ana vive como hija, y que sólo como hija puede encontrar un sentido a su experiencia. Hagamos notar la diferencia que supondría que el médico en vez de pronunciar la frase como lo hace dijera: “Ana vive”,

enunciado , por otra parte que sería más consecuente con el resto de la película, pero con el que nada de la relación simbólica entre ellas sería enunciado y el diagnóstico, por tanto, sería mucho menos certero.

Un nuevo cambio de registro se advierte tras el diagnóstico del médico. Teresa da la impresión de comprender esas palabras que el médico pronuncia, porque si no las comprendiese, no apartaría su mirada del modo que lo hace (fig.15), con ese atisbo de vergüenza que parece asomarse en su rostro. Al fin, alguien se ha decidido a tomar la palabra y formular una verdad frente a esa, hasta ahora, impenetrable e inmutable presencia femenina encarnada por la madre. Ese hombre que investido de un saber que debe ser el de la ciencia médica, realiza un análisis al margen de toda posición científica y se limita a decir lo obvio, pero a la vez lo más complicado de enunciar: "ella es tu hija, por lo tanto tú eres su madre". Y esa verdad fundadora, hace que por primera vez la mirada de Teresa no se dirija con melancolía hacia un exterior donde hasta ahora su deseo se había proyectado, sino que esa mirada se desplace hacia el interior, que su cabeza se incline con un cierto dolor, desenmascarada en su situación al margen de la estructura familiar.

Posteriormente, el médico reanuda su discurso ya en un tono plenamente científico, que se refiere a la terapia a seguir con Ana, pero que no deja de ser ya, como discurso meramente semiótico, un discurso más cómodo y tranquilizador, que ya no es causa de ese dolor que producía el roce con la verdad que tenían sus anteriores palabras.

Gracias a esta escena, nos enfrentamos al mismo tiempo con dos discursos radicalmente distintos. el primero que se refiere a una verdad, de orden simbólico, que roza con algo de lo real, dominado enteramente por la palabra *hija*, y aún sin ser pronunciada también por la palabra *madre*. El segundo, el discurso científico, que no tiene un verdadero efecto sobre esa verdad que está en juego, pero necesario para hacer soportable lo real, un discurso cuyas palabras dominantes son de un carácter muy distinto: *medicinas, dosis, digerir*, etc. Si en este segundo registro es fácil moverse, ya que basta con seguir al pie de la letra las instrucciones del médico, en el orden de esa verdad que marcan las palabras madre e hija todo se vuelve complicado, espeso, difícil de ordenar, y, por supuesto, con una carencia total de instrucciones, pues es la propia experiencia la única que tiene algún valor, el hecho de que esta situación sea vivida de forma efectiva como madre y como hija. Y es que para hacer posible esta relación madre-hija no existen dosis, ni medicinas que puedan ser recetadas, sino que todo se mueve en otro orden del discurso que, por supuesto, no incluye dimensiones susceptibles de ser mensuradas.

El espacio del sentido

En este proceso de reconstrucción de la relación familiar, gracias fundamentalmente a la enunciación de una verdad, y al anterior sacrificio de Teresa al arrojar su carta al fuego, el único que parece quedarse inamovible es

Fernando, quizá debido a que su capacidad de movimiento dentro del relato y el sentido de su discurso dependa, como padre que es, directamente del deseo de su mujer. Las palabras que brotan de la soledad de sus noches son exactamente las mismas que escribió en otra escena similar al comienzo de la película⁶. Por lo tanto, el discurso paterno se encuentra estancado hasta el límite, sin avance aparente alguno, y todo discurso que no avanza no puede adquirir la categoría del sentido, y sin la categoría del sentido poco se puede hacer para hacer soportable eso de lo real en donde se abisma su mirada: esa colmena de cristal, como sucedáneo del sexo femenino que se le niega, pero que curiosamente, en este final que apunta hacia una restauración de la estructura familiar no nos es mostrada. Pero, por su despacho vemos pasear todavía, algo que no adquiere forma, que sólo es mera sombra. que difícilmente es reconocido como humano(fig.16), una pérdida de la figura humana que amenaza durante toda la película a Fernando y que lo sitúa en una posición conflictiva, próxima a ese monstruo de Frankenstein, cuya figura humana también se desvanece. De la misma manera que su discurso es sólo sombra (de Maeterlinck, de este mismo discurso escuchado ya al principio de la película), exactamente el mismo que en un principio se oía, a pesar de todas las correcciones y tachaduras que en aquella escena Fernando realizaba sobre ese mismo texto, inmediatamente después de haber sido escrito (fig.17).

Pero, a pesar de este estancamiento de los textos de Fernando, debemos insistir en que algo ha cambiado, algo que transforma todo el clima por el que hasta ahora la película ocurría. Fernando se duerme, sobre los papeles donde su discurso se ha ido escribiendo. Una nueva noche llena de aridez y de improductividad. Pero, entonces, de forma inesperada, una forma se mueve tras de él. Teresa aparece y lo arroja con delicadeza (fig.18), le quita las lentes, las dobla con extremo cuidado, cierra el libro. Es en este momento, cuando parece culminar esta metamorfosis fundamental de la figura materna y que se manifiesta en este retorno simbólico hacia el interior de la casa, que comenzó con la carta que Teresa arroja al fuego, que continuó con esa cierta toma de conciencia gracias a las palabras del médico, que como generadoras de una verdad, consiguieron herirla, y que culmina ahora con este regreso hacia la figura paterna. Un regreso no pleno de deseo, pero al menos lleno de ese sustituto necesario que es el cariño.

Este mínimo punto de partida es el único posible desde el cual se pueden sentar las bases para reconstruir la estructura familiar. Un punto que es señalado con claridad por el contacto físico, primero y único que tienen Fernando y Teresa durante toda la película, y que se reduce a ese simple gesto de arrojar al padre, dormido en su despacho. En ese preciso momento del contacto entre ambos, se muestra un primer plano de una Teresa que muestra la plenitud de la belleza de un rostro que se mueve en un espacio indeterminado entre una cierta resignación y una nueva determinación (fig.19). Resuenan aún, en todo este momento fundamental, las palabras que el médico dirigió a Teresa: *tu hija vive*, y sólo desde

⁶ Ver nota 3

esa verdad que Teresa parece aceptar, el núcleo familiar puede empezar a recobrar el sentido que le ha faltado en todo momento. Un cuidadoso gesto de arropamiento que, además, deja en evidencia la extrema debilidad de la figura paterna que Fernando representa, pero si este arropamiento se continúa en el orden de los discursos, si su palabra, como palabra paterna también es arropada, quizás los textos de Fernando abandonen su largo estancamiento y comiencen a construir un sentido propio, más allá del que las palabras ajenas que ahora lo constituyen le pudieran dar.

Mientras Teresa realiza este gesto de cariño en torno a la figura de Fernando, la música adquiere una forma claramente melódica, la cual había sido abandonada desde que Teresa arrojó la carta al fuego, y la cámara volvía con Ana perdida en el bosque. En esta escena la música se perdía en registros no melódicos muy apropiados para el angustioso clima que presidía su encuentro con el monstruo. En claro contraste con esos sonidos, en la escena en que Teresa arroja a Fernando se regresa a esa forma de establecer un sentido en la trama musical que representa la melodía, acentuando, de este modo, desde el registro sonoro el nuevo significado que está adquiriendo el comportamiento de Teresa respecto a Fernando; todo parece así adquirir un cierto orden, desde la música, hasta los objetos de Fernando tan cuidadosamente colocados por Teresa, hasta, finalmente las posiciones del hombre y la mujer.

Las acciones de Teresa en el despacho de Fernando concluyen con el soplo que apaga la luz del quinqué que iluminaba esta habitación (fig.20). El fuego reaparece, por enésima vez en la película, como protagonista de un ardiente viaje que comenzó en el aparatoso e invasor vapor de la máquina del tren, al que el cuerpo de Teresa se abandonaba como expresión material del deseo que parecía dirigirla durante toda la película (fig.11), ese deseo que le hacía llevar sus cartas hasta la estación. Un deseo que luego se transformó en ese fuego del hogar donde es arrojada la última de sus cartas (fig.13), como acto de renuncia hacia esa pasión que antes se abrasaba en el vapor del tren y que ahora se consume precisamente en esta hoguera, metáfora, a su vez, de la calidez del hogar familiar. Un viaje a través del fuego que culmina en esta débil llama del quinqué del despacho paterno, absolutamente manejable y tan alejada de la exagerada fusión del tren. Una frágil lumbre que se apaga y se enciende cuando se desea, pero de una utilidad esencial para la estructura de la familia, pues esta llama tan fácil de dominar, tan poco abrasadora, tan aparentemente alejada de lo ardiente del deseo, cuando surge, en su modestia, no hace sino iluminar aquello que Fernando está escribiendo; ni más, ni menos, que la palabra del padre;. Si Teresa asume ese tan humilde fuego como suyo, como un fuego que ella misma es la encargada de gobernar, que ella puede encender y apagar, algo estará ganado en este último intento de reconstrucción de un núcleo familiar, que habíamos percibido en descomposición por la total ausencia de figura femenina alguna que lo sostuviera con su deseo.

La actitud de esta mujer que ha sido nombrada como madre, parece tener una consecuencia directa en aquella niña que ha sido nombrada como hija: Ana

reacciona y sale de su estado de casi total abandono. El plano del quinqué ya apagado se funde con un plano detalle en el que Ana coge un vaso de agua(fig.21), destacando lo diminuto de esta mano en comparación con la de Teresa, tan alargada y estilizada en el plano anterior (fig.20), estableciéndose de esta manera un auténtico gesto de darse la mano entre madre e hija, que parece consecuencia directa de todo lo acontecido anteriormente, y, sobre todo, de esos primeros gestos de cariño de Teresa hacia Fernando. Ana comienza a beber del vaso hasta apurar la última gota. Bebe y por lo tanto desea vivir, no se ha enquistado en la siniestra atracción de lo real y tiene sed de agua y de vida. Este gesto se convierte en la vía para un posible articulación de la pulsión de muerte, que ha acompañado a Ana desde su huida, y, en consecuencia, en un primer y fundamental paso en la construcción del sujeto.

Por última vez en la película, Ana abandona su cama durante la noche. Pero se adivinan grandes cambios en su recorrido hacia esa ventana que siempre ha establecido la frontera con el exterior siempre amenazante por la probable presencia de lo real, representado por la sombra de las hojas de los árboles, siempre innumerable y con una ausencia completa de figura (fig.22), amenaza de lo real de la que ella ya sabe. Pero da la impresión de que Ana, en su nuevo camino, no avanza sola, pues una vez que la experiencia radical ha sido vivida sólo hay dos opciones: abandonarse al delirio o encontrar esa palabra precisa que configure un relato y, por tanto, ofrezca un sentido que articule en la vida cotidiana lo extraordinario de la brutalidad de la experiencia; en otras palabras, que aquel "érase una vez" que se leía en la pantalla, dibujada en los títulos de crédito, pueda extenderse fuera de la ficción que aquella pantalla representaba (fig.4), insertándose en el auténtico relato de Ana como sujeto. Que esa palabra pueda, también, ser vivida como verdadera. Que realmente exista esa vez.

Ana no está del todo sola. En estos últimos momentos del film, la reconstrucción de la figura materna parece haberse hecho efectiva. Ana puede vivir ahora como hija, y quizás esa palabra paterna, estancada en el abismamiento que supone la contemplación de la colmena, pueda avanzar en su discurso, un discurso que no es otra cosa sino un intento de estructurar en un mismo relato el horror de lo real de la colmena, el sueño de las niñas en que parece adivinarse lo inevitable de la muerte y su propia palabra de padre. Pero todo esto sólo obtendrá verdadero valor si es posible incluir en este discurso el deseo de Teresa, que sólo ahora parece volverse hacia ese interior, hacia Fernando y la mesa de su despacho, es decir, el lugar preciso de donde surge una palabra a la que solamente ella puede dar algún valor de verdad frente a sus hijas.

Por ello, es precisamente después de esos gestos que ponen en un ligero, pero aparentemente cariñoso contacto, a Fernando y Teresa, cuando Ana reacciona de su postración, bebe del vaso de agua y se levanta.

Ana parece dirigirse de nuevo hacia la ventana, a contemplar ese exterior de la noche que tanto la atraía. Lo real ejerce una atracción implacable que la película siempre ha querido poner en evidencia: su roce causa goce. Pero estamos

obligados a contemplar el plano en toda su densidad representativa (fig.23). Pues en la ventana hacia la que se dirige Ana; en ese espacio que separa el espacio interior del hogar de la amenaza que siempre parece aguardar más allá de la casa, ya no sólo conseguimos ver ese fondo en el que sólo se dibujaba esa intrincada red de hexágonos que conformaban los cristales de la ventana, como vivo recuerdo de aquel sitio donde justamente habitaba el horror de lo real en forma de miles de insectos. Sobre ese fondo, que recordaba la colmena transparente, una figura ha conseguido dibujarse. Y esa figura no es otra que el principal símbolo (en toda la profunda dimensión de la palabra) que se ha construido en Occidente desde hace veinte siglos: La cruz; como una representación imaginaria, pero a la vez profundamente material, y que como signo habla directamente de lo real de una muerte que consiguió ligarse por completo a una palabra⁷. Y a partir de la conjunción de estas tres categorías que no nos pueden abandonar en nuestro análisis: lo imaginario, lo real, lo semiótico, se puede construir precisamente el espacio del sentido que lo simbólico representa.

Un símbolo que aparece justo allí donde las tres categorías se encuentran. Un encuentro que es marcado también por el hecho de que es precisamente en la ventana, en esa frontera trazada entre diversos espacios que sólo tienen contacto a través de ella (el interior, el exterior), donde la cruz se hace presente. Y lo hace por partida doble, pues su sombra no se hace visible como cabría esperar a partir de la aplicación de las correctas leyes de la iluminación, de manera que su presencia real y la de su sombra elevan al cuadrado esa presencia fuertemente simbólica, no exenta (precisamente por esa sombra en el suelo que se evade de toda norma racional de verosimilitud escenográfica) del misterio siempre necesario, de aquello que excede al mundo racional y consciente, para que el símbolo tenga pleno valor.

La presencia simbólica aparece enmarcada por dos espacios iluminados (la ventana, el suelo), que señalan el lugar preciso donde va a finalizar el recorrido de Ana. El final de todo este largo recorrido que realiza la niña durante la película, se encuentra, precisamente, en aquel lugar donde el símbolo consigue hacerse presente. Esto nos da pie a pensar que el esfuerzo desmesurado de la niña por encontrar las respuestas a todas aquellas preguntas, que se le plantearon en la contemplación del *Frankenstein* de Whale al comienzo de la película, puede haber merecido la pena. Por tanto, ese espacio iluminado que enmarca el símbolo no puede ser sino el espacio del sentido, ese preciso lugar donde el sujeto puede comenzar a construirse.

Y Ana comienza esa construcción dirigiéndose a la ventana. Ana abre la ventana y se enfrenta, de nuevo, a ese mundo que amenaza y que la llama debido al profundo goce que puede llegar a provocar (fig.24), ese mundo exterior y nocturno que es el del encuentro con el monstruo, y, por tanto, con lo real, precisamente aquello de lo que el monstruo no puede desembarazarse por su carencia de

⁷ Jesús González Requena. *Pasión, Procesión, Símbolo. Trama y Fondo* Nº 6. Madrid. 1999.

nombre. Pero Ana, situada en ese espacio de encuentro, de frontera, que se construye como el espacio perfecto para la aparición del símbolo, ha aprendido que se puede vivir a pesar de la amenaza de la muerte y del profundo goce que hay en todo aquello representado por la noche y el exterior de la casa. Y nosotros intuimos que incluso la muerte puede tener un sentido, ya que la cruz es el manifiesto claro de que una muerte (al menos una) puede tener sentido. Ana, tras su experiencia radical, sabe que lo real puede aparecer en cualquier momento, y que para enfrentarse a ello puede ser válida la fórmula que su hermana en un momento anterior de la película, le dijo que era la adecuada para poder acercarse al "espíritu": **Soy Ana**. Y de hecho estas palabras y la acción de cerrar los ojos, son respondidas por la llamada lejana del tren, ya que ese tren hace mucho que se instauró en la película como el espacio del deseo. Pero esa llamada constituida por esas dos palabras fundamentales: "Soy Ana", que la niña repite casi desde el comienzo de la película, es indudable que ha cobrado una nueva densidad tras toda esa experiencia vivida por la niña. Porque ahora la palabra "Ana" tiene un relato detrás de ella que puede servir para dar un sentido a ese significante, en este universo, siempre plagado de silencios. Si esas dos palabras (Soy Ana) llegan a cobrar un sentido, que no es otro que el de ser a partir de un nombre, es decir, de inscribirse de alguna manera en lo simbólico, ese significante contribuirá a alejarla de la amenaza de convertirse en algo innombrado, de algo que no puede distinguirse de lo real, de la locura, de no ser, al fin y al cabo, como ese monstruo que carece por completo de la facultad de tener nombre propio.

Por ello, ese soy Ana pronunciado en este preciso lugar iluminado, parece comenzar a sujetarla. Su nombre adquiere también el sentido, el peso del que hasta ahora parecía carecer. Y junto a ese goce que se muestra en el rostro de la niña, justo cuando la cámara se sitúa en el exterior de la casa, es decir se sitúa en lo real, ya no aparecen ni el abandono, ni el delirio. Ana, al contrario, parece vencer la atracción que hasta ahora ese exterior amenazante la provocaba y se vuelve. Su mirada se dirige hacia el interior de la casa y su cuerpo se funde aún más con ese espacio donde el sentido se sitúa (fig.25), en ese espacio familiar que parece, en estos últimos momentos de la película, se insinúa como dispuesto a reconstruirse. Todo ello será motivo, con seguridad, de otro titánico esfuerzo, así que ese espacio también será el de un nuevo sacrificio, que puede ser que también adquiera su sentido. Ana parece entregarse a ello, pues su posición es siempre la de la entrega, y en este lugar iluminado que es también el del sacrificio, su cuerpo aparece sustituyendo el brazo de la cruz que falta, pues al abrir la ventana el trazado de la cruz quedó incompleto. Ana contribuye a reconstruir, con su propio cuerpo, esa cruz que ahora no llega a juntarse en su encrucijada debido a la escasa estatura de Ana, de manera que esta cruz, el sacrificio y el dolor humano que representa, sólo adquirirá su verdadera dimensión cuando Ana crezca, cuando Ana sea una mujer.