

HISTORIA (DE ESPAÑA) E INTRAHISTORIA (DEL SUJETO): DE UNAMUNO A ERICE.

LUIS MARTIN ARIAS

Introducción.

Con este artículo queremos reflexionar sobre las relaciones, sin duda problemáticas, entre la gran historia, la que narra los avatares del lazo social a través del tiempo, es decir la Historia construida como narración y, a veces, relato de los conflictos que en cada momento ejemplifican la presencia de lo real -de la muerte, de la pulsión- en lo social, y la pequeña historia de cada individuo concreto, la de su construcción como sujeto a través de los sucesos que van configurando esa matriz de todo relato que es la narración de los conflictos edípicos; los cuales ponen de manifiesto, de nuevo, a esta escala personal, la presencia de lo real pulsional, la presencia para cada cual del sexo y de la muerte.

La Historia que nos interesa es, por supuesto, la más reciente de España, que tiene como punto de ignición la guerra civil de 1936-39. En torno a este agujero negro se estructura el siglo XX español, con un periodo previo que va desde el final del siglo XIX, con la crisis de 1898 y la emergencia de los separatismos periféricos, y un periodo posterior, el de la larga e ignominiosa dictadura franquista. Creemos que la figura, trágica, paradójica e intelectualmente apasionante de Miguel de Unamuno sirve de conexión a todos estos momentos de nuestro pasado. Por eso vamos a tomar como eje de nuestro trabajo dos conceptos unamunianos que nos parecen muy sugerentes y esclarecedores: el de “lo histórico” versus “lo intrahistórico”, conceptos que propone por primera vez en un artículo de 1895, luego recogido en su libro “En torno al casticismo” (1). Para Unamuno “lo intrahistórico” se manifestaría a través de la tradición, siendo la sustancia o el sedimento de la historia; o más literalmente “lo inconsciente en la historia”. Llegados a este punto no hay que dejar pasar la ocasión de señalar lo sorprendente de la proposición unamuniana, pues casi al mismo tiempo que Freud comenzaba a establecer la distinción, en el individuo, entre lo consciente y lo inconsciente, el pensador español señalaba la necesidad de distinguir, en lo social, una parte consciente (lo histórico) y otra inconsciente (lo intrahistórico). Además, para Unamuno lo intrahistórico, a pesar de que se manifieste en la tradición –aparentemente muy distinta de un pueblo a otro- en realidad tiene que ver con algo común a todos, con “el fondo del ser del hombre mismo”, encontrándose aquí sin duda una dimensión ética, a la que es posible llegar a través de la intrahistoria. Por último, señala Unamuno que lo intrahistórico vendría a poner de manifiesto el enorme valor de “la vida más oscura y humilde”. Vidas humildes y anónimas que forman la esencia de lo social, por contraposición a los grandes nombres que protagonizan la historia; pero esas vidas anónimas, al ser vividas ocultas en la tradición, son en definitiva las que dan sentido o fundamento a esos otros acontecimientos, protagonizados por personajes notables.

Pero dado que con el presente artículo vamos a tratar también de poner de manifiesto, una vez más, el alcance práctico de la Lectura y Teoría del Texto que manejamos -y que vamos construyendo poco a poco en "Trama y Fondo"-, el texto central, que va a servirnos para articular nuestra reflexión en torno a estos problemas es, una vez más, un texto fílmico, en este caso "El espíritu de la colmena" de Víctor Erice, realizado en 1973, en un momento en el que la dictadura franquista iba entrando en crisis y se acercaba ya la llamada Transición. En este sentido, la lectura que emprendemos del filme ha sido desencadenada por el magnífico libro sobre Erice recientemente publicado (2), fundamentalmente por el análisis que de "El espíritu de la colmena" realiza en la primera parte del mismo José Luis Castrillón; un análisis que además de abordar la interpretación detallada de todo el filme -algo que, creemos, ha sido llevado a cabo por primera vez- logra proponer una lectura del texto de Erice llena de matices y evocaciones plenas de sentido. Sin embargo esta lectura, contrastada con la previa de J.G. Requena (3), plantea, al margen de las concordancias evidentes que existen entre ambas, una interrogación muy interesante sobre los límites de eso que, precisamente en relación con cierto cine español reciente, el propio Requena ha denominado el "bricolaje simbólico" (4).

Será este concepto, el de "bricolaje simbólico", el que nos va permitir ir planteando las conexiones y conflictos entre la historia, es decir el registro de lo social, y el relato edípico en tanto que matriz de construcción del sujeto, tal y como ambos niveles se expresan en "El espíritu de la colmena" y, más allá de este texto concreto, en relación con ciertos conflictos que más han de interesar a la hora de intentar la construcción de un relato de la Historia de España en el siglo XX.

1. El concepto antropológico de bricolaje simbólico.

El término "bricolaje simbólico" proviene de Claude Lévi-Strauss, formando por tanto parte del repertorio teórico de la antropología estructural; pero dadas las características de dicho concepto y lo que el mismo puede sugerir -igual que ocurre con otros, de idéntico origen, como puede ser el caso del concepto "eficacia simbólica" (5) -, sus consecuencias epistemológicas y metodológicas apuntan más allá de las estrechas fronteras en las que el propio Lévi- Strauss fue acotando su trabajo, para pasar a ser de gran interés a una Teoría de lo Simbólico como la que aquí manejamos, a partir de las propuestas de J.G. Requena (6).

Interpretando lo que Lévi-Strauss sugiere, el "bricolaje simbólico" tendría que ver con el procedimiento (mental y verbal) que realiza el hechicero o chamán, a la hora de construir un mito, en el contexto de esas culturas primitivas que el mencionado autor ha estudiado. El mito es, de este modo, el resultado de una operación de bricolaje, llevada a cabo a partir de restos, fragmentos, sobras o desechos de otros mitos anteriores, de otros relatos mitológicos previos. Nos interesa subrayar que, a pesar de que el término francés "bricolage", tras pasado con su mismo significado también al español, se refiere a una

manipulación manual de objetos y materiales bien concretos –sobre todo en el ámbito hogareño-, el acierto de Lévi-Strauss consiste en haberlo importado a un campo estrictamente lingüístico, en relación con la manipulación mental que supone la construcción de un relato, en este caso mítico, que se va a crear y a transmitir verbalmente, conservándose después en ese soporte, no visible, que es la memoria; la memoria concreta del narrador oral y, de manera más general, la memoria colectiva de una comunidad cultural determinada.

De este modo, la antropología estructural pone de manifiesto en primer lugar el origen material –en los signos lingüísticos y, más allá de ellos, en la estructura concreta, lógica y formal, de la lengua en su conjunto- del mito y la operación, lingüística y materialista por tanto, que lo hace posible; abandonando toda elucubración idealista, naturalista u oscurantista en torno a la fundamentación mítica y ritual de las sociedades primitivas; pero más allá de este ámbito antropológico, viene a proponernos también que todas las sociedades, incluidas las modernas, tienen su fundamento en una convención artificial (el lenguaje) y que, por añadidura, no hay nada esencialmente original o nuevo en cada basamento mítico particular, pues todos provienen de otros mitos anteriores, los cuales a su vez probablemente también fueron elaborados, mediante bricolaje, con restos todavía más antiguos; sugiriéndose así la existencia de un protomito único, el cual, al fragmentarse y deteriorarse por el paso del tiempo, facilitó los materiales (narrativos) con los que se han ido construyendo los sucesivos nuevos mitos; un protomito que remitiría por tanto al Lenguaje como estructura de racionalidad u Orden Simbólico de toda la humanidad.

Dado este origen común, en el artificio del lenguaje, desde el punto de vista antropológico resultaría así imposible decir que unas culturas son más “naturales” que otras y, por extensión, tampoco sería posible decir cuales son más “verdaderas”, a partir de una consideración de la verdad como aquello que, al margen del lenguaje, tiene que ver con el referente natural, con las cosas en sí. En resumen, todas las culturas serían igualmente “humanas”, sin que fuera posible establecer jerarquías de una mayor o menor “humanidad”, pues todas se basan en el lenguaje, que es lo característico por excelencia de este animal que habla que es el hombre; consideración que, al extenderse con éxito por todo Occidente, acabó dando lugar a ese engendro posmoderno, que tanto éxito ha tenido, sobre todo en las universidades estadounidenses dedicadas a los “cultural studies”, del “relativismo cultural” o “multiculturalismo”.

Si bien hay que reconocer que dicho ideologema “relativista” supone ser ya una deriva –indeseable o adversa- de la antropología estructural, no podemos dejar de señalar que ha sido propiciada por sus mismas limitaciones conceptuales, incluso por el propio discurso teórico de un Lévi-Strauss que en cierta forma irá retrocediendo con respecto a lo que sugiere su trabajo de 1949 sobre la “eficacia simbólica” (5), allí donde el antropólogo observaba, sin duda tan sorprendido como conmovido, los efectos del relato mítico que va narrando un chamán a una mujer que sufre un parto distócico -un parto patológico que, por tanto, y desde el punto de vista médico, implica un final del embarazo que amenaza gravemente la vida tanto de la madre como del feto-, relato que va produciendo sus efectos sobre lo real, sobre el cuerpo, entendido como materia

orgánica; hasta que por fin el niño nace, sin ningún problema ni para él ni para su madre: de ahí por tanto su “eficacia” que, por no basarse en una manipulación manual o estrictamente material sobre el cuerpo (ni de tipo quirúrgico, ni mediante administración de ninguna clase de brebaje o sustancia), por ser sólo una intervención verbal, es considerada como “simbólica”. Lo asombroso es, en definitiva, que esas palabras (las míticas), al ser estructuradas en forma de relato (con personajes heroicos que ayudan a la madre, enfrentándose a los seres malvados que interfieren en el parto) y al ser dichas y escuchadas con fe, tienen sus efectos materiales, fisiológicos; es decir se trata de palabras que al ser vividas como verdaderas actúan sobre lo real de los procesos corporales.

El problema radica entonces en que, dejando de lado lo que este texto sobre la “eficacia simbólica” sugiere (la existencia de una palabra verdadera para el sujeto, de una palabra en tanto que cosa-en-sí, que no es sólo un significante irremediabilmente separado de todo referente), la antropología estructural acabará entregándose a una concepción del lenguaje estrictamente semiótica, por lo cual el mito (y con él todo relato, sea del tipo que sea) deviene en un discurso más, tan artificial y convencional como cualquier otro, sin que el estructuralismo, a partir de esta deriva teórica, sepa ya percibir, en definitiva, que signo y símbolo son dos conceptos bien diferentes, pues entre ellos se dibuja la distancia que existe entre el significante, que remite a un puro artificio, a un juego formal de oposiciones, y la palabra, esa palabra simbólica que es eficaz en lo real.

Ahora bien, si en el ámbito de las culturas primitivas lo que la antropología cultural propone puede ser en principio aceptable, en el sentido de que es posible analizar a todos los mitos primitivos como textos pertenecientes a una misma categoría tipológica y que, por tanto, son equivalentes; la confusión operada por el ideologema posmoderno –el de la indiferencia o relativismo entre todas las culturas- se produce cuando traspone esta consideración a la hora de comparar esas culturas primitivas con las sociedades modernas, situando en un mismo plano a, por ejemplo, la declaración universal de los derechos humanos o las reglas que rigen la democracia moderna, junto con la costumbre de la ablación del clítoris o las normas políticas y sociales que han impuesto los fundamentalismos e integristas islámicos; pues si las primeras son discursos o artificios lingüísticos característicos de las culturas occidentales (es decir “mitos” modernos), las otras son también hechos de lenguaje propios de las culturales africanas o asiáticas, basados en “mitos” de carácter más antiguo o, incluso, en mitos primitivos propiamente dichos.

Para evitar caer en tamaño disparate, convendría señalar en primer lugar que la Modernidad se caracteriza sobre todo por la separación o escisión de aquello que en las sociedades primitivas formaba un núcleo mítico común, un núcleo en el que se confundían lo social y lo individual. Semejante escisión, dolorosa y productiva a la vez, dio lugar a la separación por un lado de lo social que, de este modo, configuró el ámbito de lo histórico y, por otro, de lo personal, que tiene que ver por tanto con la construcción del sujeto moderno. No en vano la palabra “persona” proviene de la máscara que usaban los actores en las

Tragedias de la Antigüedad Clásica, momento histórico en el que se produce el tajo definitivo que separó a una parte de la humanidad de su origen primitivo.

Y es que en la Modernidad, desde sus inicios en la Antigüedad Clásica, hasta su actual etapa de propagación por todo el mundo, se ha producido un desplazamiento de gran parte de eso que configuraba el mito primitivo, de su esencia, que ha pasado a ser elemento constitutivo de nuevos tipos de textos, en los que también cabe hablar por tanto de bricolaje simbólico: textos religiosos, místicos, festivos o artísticos. Y, de todos estos textos, ha sido el artístico el que ha pasado a ser terreno privilegiado donde se juega la posibilidad de una palabra verdadera para el sujeto, de tal modo que es en la experiencia estética donde la eficacia simbólica de la palabra puede tener unos efectos bien reales para el sujeto moderno, como la vivencia del mito los tenía para el sujeto primitivo.

Una última precisión: sería conveniente aclarar que todo esto no quiere decir que el ámbito de lo simbólico, de la palabra verdadera, sea sólo el del arte, la fiesta o la experiencia mística o religiosa. No, también en la Historia, si no queremos que esta sea sólo una narración hueca, un puro artificio lingüístico, debe articularse un relato a partir de una palabra que busque cierta verdad, en este caso inter-subjetiva. Y es aquí donde entra en juego para nosotros el concepto unamuniano de lo intrahistórico, como lo inconsciente de la historia, como la presencia de la subjetividad, de lo simbólico que dota de sentido al relato de lo social. Lo intrahistórico es la trama común a toda la humanidad que justifica, éticamente, el relato histórico particular de un pueblo concreto.

2. El relato en el cine clásico.

Estas últimas consideraciones pueden sin duda parecer demasiado abstractas, demasiado alejadas de nuestra realidad concreta, por eso vamos a solicitar el auxilio del cine, ese tipo de texto artístico paradigmático del siglo XX, que nos puede ofrecer la referencia de una experiencia mucho más cercana a nosotros. En primer lugar, hay que señalar que el cine ha sido capaz de acoger en su interior al relato; merced a esos textos clásicos ejemplificados en las películas de John Ford o de otros realizadores, también clásicos, que trabajaron durante el Hollywood de la época dorada (entre los años 20 y 60 del siglo XX). Precisemos, por si fuera necesario, que al decir "relato" nos referimos a una clase muy concreta de narración.

En efecto, prácticamente todas las películas –incluso cabría decir casi todos los textos- son, en mayor o menor medida, narrativos, pero sólo algunos textos, sólo algunas películas pueden ser considerados como relatos. El relato sería un tipo peculiar de narración que, entre otras cosas, se caracterizaría por la presencia del héroe en tanto que personaje que remite a la posición masculina (y paterna), héroe soportado por un deseo femenino que tiene que ver, lógicamente, con una posición materna; mientras que un tercer componente sería el del trayecto iniciático hacia cierto saber de lo real (del sexo y de la muerte), trayecto que transcurre entre el despliegue del deseo (desde el origen materno) y la identificación con lo simbólico (del nombre del padre); recorrido

que estructura el texto y cuyo producto es el sujeto que, de este modo, se configura a partir de los conflictos que todas estas posiciones articulan. Sujeto del inconsciente (del autor, del lector-espectador) que se recompone a partir de esa representación en el texto que es el sujeto de la enunciación, figura equivalente, por lo que se refiere al texto artístico moderno, al “autor” del mito en las culturas primitivas, un “autor” siempre desconocido pues se subjetiviza en el “érase una vez”, al tiempo que tampoco puede ser localizado en el chamán, hechicero o narrador oral concretos que construyen cada texto mítico particular, pues como señala el concepto antropológico de bricolaje simbólico, estos mediadores trabajan con materiales previos cuya autoría, cuya auténtica originalidad, se pierde en la noche de los tiempos. Señalemos por último que una narración, para ser relato además debe ser clausurada y esa clausura, como corte espacio-temporal, debe producir sentido.

No es extraño que Freud percibiera en las narraciones de sus pacientes neuróticos una estructura que le recordaba un texto que está en los inicios mismos de la modernidad clásica, el “Edipo rey” de Sófocles. A partir de dicho texto Freud elabora una teoría de los síntomas neuróticos que caracterizan al individuo moderno, que no es otra cosa que la descripción de ciertos avatares psíquicos particulares, en el contexto social de las ciudades europeas de finales del XIX y comienzos del XX, cuyos detalles narrativos remiten a los accidentes personales acontecidos a la hora de poner en juego una trama común, un relato familiar que constituye al sujeto y que desde Freud podemos denominar como “relato edípico”.

Durante años, la Teoría del Texto ha ido interpretando, mediante lecturas de un considerable volumen de textos fílmicos clásicos, la presencia en el relato cinematográfico de ese núcleo narrativo edípico. Por ejemplo en filmes como “Fort Apache” (1948) o “El hombre que mató a Liberty Valance” (1962), ambos de John Ford, o en otros no menos clásicos como “Casablanca” (1942) de Michael Curtiz; pero ahora nos interesa poner de manifiesto cómo en estos filmes el relato edípico, que tiene que ver con la construcción del sujeto, se articula a la perfección con ciertos relatos históricos, facilitando en último término un fundamento simbólico de la democracia moderna.

En primer lugar, señalemos que en “Fort Apache” se narra mediante un western algo que tiene que ver muy directamente con el nacimiento de esa nación moderna por excelencia que son los EE.UU. Y es que el western, desde sus orígenes literarios, teatrales e incluso circuenses, hasta su consolidación como género cinematográfico clásico, se configuró como el medio ideal para hacer presente lo intrahistórico en la Historia del pueblo estadounidense.

Pues bien, en la secuencia final que, a modo de epílogo, clausura “Fort Apache”, el que ha sido valiente capitán York durante todo el filme (John Wayne) aparece ya ascendido a coronel en su despacho con unos periodistas que, a propósito de un cuadro del anterior coronel, el egocéntrico Thusday (Henry Fonda), comentan como este último, a raíz de haber muerto a manos de los indios, se ha convertido ya en una “leyenda” que estudian los niños estadounidenses en los colegios. Nosotros, los espectadores, sabemos que el egoísta y pésimo militar que fue el coronel Thusday murió demostrándonos

que era realmente un mal tipo que sacrificaba inútilmente la vida de sus hombres sólo por su afán de notoriedad, por su deseo de alcanzar la gloria. Allí, en la frontera de la civilización, cuando ha de emprender otra nueva guerra contra los indios, el ahora coronel York, heredero legítimo del cargo, no desmiente al periodista, no le cuenta la verdad, deja que siga la “leyenda”, que el tópico del gran personaje siga su curso (y así haga la Historia en tanto que artificio lingüístico), porque sabe que pese a esa falsedad (la que siempre acompaña al signo, al discurso meramente semiótico) en su interior existe una intrahistoria que es verdadera, que suministra la sustancia o esencia de esa otra Historia escolar.

En el momento justo, el coronel York mira por su ventana y habla de sus hombres, de los soldados de caballería, de todo ese elenco de personajes secundarios que ha poblado el filme de Ford. Los soldados, desfilando a caballo, se reflejan en el cristal, construyendo una metonimia (esos soldados concretos que ahora parten a la guerra representan al todo de la caballería, a los que han muerto, a los que vendrán después) y también una perfecta metáfora visual de lo intrahistórico, ya que oímos el discurso, lleno de verdad, sustentado por el héroe de la película, que no es otro que el coronel York, héroe anónimo, desconocido para los colegiales americanos. Estas son sus palabras: “están ahí: con una paga de trece dólares y un rancho de alubias solas. Reñirán en el juego, o por una botella de whisky, pero compartirán hasta la última gota de agua. Cambiarán sus rostros o sus nombres pero seguirán siendo los mejores”. Palabras que parecen tomadas directamente de Unamuno, cuando hablaba de esas vidas anónimas y oscuras que constituyen la intrahistoria, lo inconsciente verdadero de la historia.

Del mismo modo, el héroe de “El hombre que mató a Liberty Valance”, Tom Doniphon (de nuevo interpretado por John Wayne), acaba siendo un perfecto desconocido, un don nadie al que no identifican, una vez muerto, ni los periodistas de su pequeño pueblo; personaje oscuro y anónimo que es enterrado en una miserable caja de madera, acompañado sólo de su viejo criado negro. La soledad trágica del héroe tiene que ver, desde luego, con su sacrificio, con su renuncia al narcisismo y su encaramiento con lo real. Junto a él está de nuevo la figura del personaje conocido, ese gran personaje que aparece en los periódicos y en los libros de historia –aquí tratado con bastante más benevolencia que en “Fort Apache”–, el senador Ransen Stoddard (James Stewart) que pese a deber el éxito en su carrera política, otra vez, a una supuesta falsedad, contará la verdad a los periodistas: él no mató a Liberty Valance; pero estos romperán sus notas, pues consideran que la “leyenda” (en tanto tópico o artificio lingüístico) es inseparable de la historia, pero aquí se trata de una historia que se sustenta en esa intrahistoria heroica, que a lo largo del texto adquiere la forma de un relato simbólico sobre la construcción del sujeto: personaje en posición paterna (Tom Doniphon); intervención decisiva del deseo femenino, de una mujer que es la clave de la narración, al promover las acciones de cada personaje en los momentos decisivos y, finalmente, un personaje que hace un trayecto iniciático (Ransen Stoddard) a través de un saber sobre la violencia y la diferencia sexual y que, por eso, estará en posición de sostener un discurso sobre la democracia, discurso político e histórico que por tanto no aparecerá como hueco o vacío, sino pleno de sentido.

Y es así como llegamos a nuestro tercer y último ejemplo, a “Casablanca”, filme donde el relato triangular edípico, que configuran los protagonistas, se articula perfectamente con un discurso político e histórico que permite sustentar simbólicamente un relato sobre la democracia. La renuncia de Rick (Humphrey Bogart) a Ilsa (Ingrid Bergman) es la renuncia del sujeto a su objeto de deseo imaginario, en tanto que objeto incestuoso y prohibido. Rick acepta la Ley (simbólica), esa palabra de compromiso matrimonial que une a Ilsa con su marido, y al asumir de este modo su paso por la castración, será entonces recibido por ese tercer personaje, el héroe de la resistencia frente al fascismo (personaje colocado en posición paterna) como un demócrata, como alguien que a partir de ese momento, al haber realizado un trayecto sacrificial, sostiene la intrahistoria (subjetiva y simbólica) que da su densidad a la historia del combate contra la dictadura nazi.

3. Bricolaje simbólico en el cine español actual.

El relato edípico es, por así decirlo, un mito del sujeto, en tanto que le permite llegar a ser individuo sujetado a una genealogía familiar y, más allá, merced a lo intrahistórico, individuo sujetado a la esencia de lo social que es la “tradición eterna” (entendida en sentido unamuniano). El cine español (como en general todo el cine europeo) carece de unos textos clásicos que articulen estas implicaciones del relato a la altura del clasicismo hollywoodense, pero en los últimos años ha dado lugar a excelentes películas que, moviéndose en la frontera misma que hace posible el relato en el texto fílmico –a partir de narraciones que nos sitúan en unas condiciones contextuales, familiares y sociales, extremas-, han sabido poner en escena buenos ejemplos de lo que venimos denominando como bricolaje simbólico; eso sí con la condición previa de trasponer el término desde su origen exclusivo en el ámbito teórico de la antropología estructural, al interior conceptual de una más amplia Teoría de lo Simbólico, tal y como sugiere Requena (4), de tal modo que el bricolaje se referiría no ya sólo al análisis del texto mítico de las culturas primitivas, sino a la interpretación de toda operación de construcción del relato edípico, del mito familiar, en el ámbito del texto artístico moderno y, más allá, en la realidad cotidiana de un individuo concreto .

Pues bien, dentro de la serie de estimables filmes españoles, que abordan explícitamente la posibilidad del bricolaje simbólico en situaciones adversas, hay que citar sin duda a “La buena estrella” (1997) de Ricardo Franco y a “Solas” (1999) de Benito Zambrano. Tanto en uno como en otro el espectador asiste a un proceso de bricolaje simbólico especialmente dificultoso, ya que dadas las terribles condiciones de partida -lo real mismo de la miseria humana- con hijos abandonados a su suerte nada más nacer, en la incluida (“La buena estrella”) o maltratados por un padre violento (“Solas”), los personajes se ven abocados a reparar esas situaciones como pueden, para al final lograr reconstruir la figura, esencial para el sentido, de un héroe en tanto que padre simbólico: el carnicero Rafa “el manso” (Antonio Resines) será el padre simbólico para las dos niñas cuyos padres biológicos han muerto en “La buena estrella”, mientras que el viejo vecino de “Solas” (Carlos Álvarez-Novoa)

acabará siendo el padre simbólico que María (Ana Fernández) necesita para que su vida tenga sentido, un padre simbólico señalado por el deseo de su madre (María Galiana), que así repara esa única cosa de la que dice arrepentirse en la vida.

Centrándonos ahora en “La buena estrella”, señalemos cómo para que el deseo de la mujer, de esa Marina “la tuerta” interpretada por Maribel Verdú, sostenga el gesto heroico, será necesaria una atrevida y casi inverosímil operación de bricolaje auspiciada por Rafa y Dani “el guapo de cara” (Jordi Mollá): “este insólito bricolaje simbólico, la conjunción, extrañamente hermanada, de esos dos hombres hace posible el deseo de la mujer. (Un deseo que podría escribirse con la fórmula Pp, donde la primera P designaría la palabra –el nombre dado, de esposo, de padre, como promesa de compromiso, de palabra dada capaz de sujetar a la mujer en su goce. Y donde p designaría, a su vez, la erección –y la violencia- capaz de desencadenar ese goce)” (4).

El bricolaje que permite articular el deseo de la mujer (deseo que constituye la base misma del sentido de todo relato), supone la puesta en juego de dos posiciones masculinas que, finalmente, se encuentran en torno a lo real de la castración, en esa secuencia en la que Rafa va a ver a Dani a la cárcel y este le sugiere que ha sido violado y que está enfermo de sida: “Ahora soy menos hombre que tú”, le dirá en el locutorio de la cárcel. Ya sabíamos que Rafa era impotente, que estaba realmente castrado por un accidente; y ahora es Dani el que descubre que la masculinidad narcisista (“el guapo de cara”), todopoderosa, en la que se había instalado, tarde o temprano se delata como imaginaria. A lo largo de la escena, los rostros de Rafa y de Dani aparecen a la vez en la pantalla, al reflejarse en el cristal que los separa, de tal modo que el habitual plano /contraplano es eludido para así poder mostrarnos al mismo tiempo ambos rostros en un único plano de tremenda densidad simbólica: esos dos hombres parecen estar por primera vez el uno junto al otro, colocados al mismo nivel, siendo como las dos caras de una misma masculinidad que afronta lo real, sosteniéndose, cómo no, en el deseo de Marina, en el deseo de la mujer.

Y es que, después de todo, la castración real no impedirá que el esfuerzo de ambos personajes masculinos dé lugar a una articulación simbólica de dicha castración en Rafa, y por tanto a la asunción de su posición paterna y el compromiso y sacrificio que conlleva. En la secuencia final, que clausura el filme –recordemos que esta clausura es crucial para dar sentido a todo relato-, escuchamos la voz en off de Rafa, mientras vemos a las dos niñas, hijas biológicas de Dani y Marina, jugando: “A la misma tristeza que yo me abandonaría si no fuera porque alguien se tendrá que ocupar de nuestras niñas para que quizá así puedan tener la buena estrella que nunca tuvieron sus padres”.

Por lo que se refiere a “Solás”, no cabe duda de que este filme también demuestra que es posible representar de forma convincente para el maleado público contemporáneo, la operación de reconstrucción de una metáfora familiar, a partir de una mala situación de partida, evidenciando la necesidad y la posibilidad de otro padre para María, un padre simbólico sustentado en el

deseo de la madre, en vez de ese padre real, violento y brutal que recuerda al padre de la horda primitiva del que hablaba Freud en “Tótem y tabú”. Y, de nuevo, la necesidad de una clausura simbólica: “Solas” concluye mediante un plano con angulación en picado que nos muestra la cruz (del cementerio) situada en la parte central del encuadre, al tiempo que María, su hija recién nacida y el anciano –transmutado en una suerte de San José, padre mítico y simbólico por excelencia en nuestra tradición- van caminando juntos hacia un futuro más humano para los tres.

Pero lo que también llama la atención en estos dos magníficos filmes fronterizos, realizados sobre el borde del abismo, allí donde ni siquiera la supervivencia está garantizada, donde el transcurrir de las generaciones parece más precario que nunca, es su desconexión con lo histórico y su instalación en un presente amorfo e indiferenciado: parecería como si en España esa vía que permite conectar lo subjetivo, a través de la tradición eterna -la trama común de la humanidad-, con los acontecimientos históricos particulares, se hubiera roto hace ya tiempo.

4. “El espíritu de la colmena”: el sujeto y su interrogación.

Evidentemente, eso que, siguiendo a Unamuno, hemos llamado “lo histórico” sí que está inscrito de una manera bien explícita en el texto de “El espíritu de la colmena”. La época histórica a la que se refiere la película es, ya lo sabemos, la de la inmediata postguerra, es decir la etapa más dura de la dictadura franquista, pues el inicio del filme nos sitúa en el año 1940.

Sin embargo, también desde el comienzo mismo del filme está ya escrita la diferencia entre dos registros que, aparentemente, permanecerán disociados a lo largo de la película: por un lado los títulos de crédito remiten al universo del cuento infantil y popular, a la fábula y, en definitiva, al mito fundador del sujeto; mientras que por otra parte el realismo fotográfico de la primera secuencia nos sitúa frente a lo histórico propiamente dicho. De este modo, si las imágenes fotográficas del filme, gracias al extraordinario trabajo de Luis Cuadrado, remiten a un registro de época, de tipo documental, los títulos de crédito, por el contrario, están conformados por doce dibujos infantiles que nos ofrecen otros tantos motivos de la película y que se refieren, con una fuerte carga metafórica, a instantes o mojones esenciales del trayecto iniciático que recorre Ana (Ana Torrent), la niña protagonista (F.1,2,3).

Todos esos dibujos se corresponden con escenas, objetos o personajes reconocibles en el filme, pero aquí aparecen ordenados en una secuencia peculiar y con una disposición jerárquica que no se justifica a partir de su importancia meramente argumental; más bien el subrayado que supone su mostración en este segmento inicial del texto obedece a su importancia simbólica en el relato subjetivo de Ana. Además, hay un dibujo, el número 9, en el que se muestra a un mago con capa y chistera (F.1), un personaje que en ningún momento aparecerá como tal y que, por tanto, se diferencia de toda la serie, acentuando aún más su carácter metafórico y simbólico.

En resumen, nos encontramos ya, si comparamos la primera secuencia “documental” de la película con los títulos de crédito, ante la oposición -construida en el nivel iconográfico- entre lo histórico (imagen fotográfica referencial, marcadamente realista y “metonímica” en el sentido de que la parte -el pequeño pueblo castellano de Hoyuelos- viene a representar el todo, el conjunto de la España franquista de postguerra) versus la ficción (imágenes dibujadas, marcadamente metafóricas); oposición que también se explicita verbalmente, mediante esos signos convencionales que son los del lenguaje escrito: El “Erase una vez” del cuento popular, del mito, que aparece en el último dibujo (F.3) frente a la frase escrita sobre las primeras imágenes fotográficas: “Un lugar de la meseta castellana, 1940” de cuyo nombre sí que se acuerda el narrador implícito, pues inmediatamente lo vemos escrito “Hoyuelos”, junto al signo franquista del yugo y las flechas (F.4).

Como muy bien ha señalado Castrillón (2), el yugo y las flechas se convirtió en un signo inequívoco del franquismo, cuando antes de la guerra era un signifiante que, proveniente de los Reyes Católicos, tenía un significado mucho más neutral. En este sentido, el yugo y las flechas podría haber llegado a ser un símbolo de la identidad nacional española, que habría servido de acceso -¿por qué no?- a nuestras raíces intrahistóricas. No ha sido así, evidentemente, ya que al ser usado por el franquismo como emblema del aplastamiento de la otra España, de los derrotados, dejó de inscribirse en ese trama común a toda la humanidad que, por definición, caracteriza a lo intrahistórico. La violenta parcialidad franquista prostituyó al posible símbolo, convirtiéndolo ya, quizá para siempre, en mero signo de la imposición de un bando partidista y cainita.

No podemos dejar de señalar también que ya en los títulos de crédito se explicita la referencia a un metatexto, la película “El Dr. Frankenstein” (1931) de James Whale, (F.2,3) que a su vez tiene como referente otro meta-meta-texto, la novela “Frankenstein” de Mary Shelley que, como buena obra romántica, está a su vez llena de referencias a “mitos” populares mucho más antiguos, de tal modo que podríamos seguir así, indefinidamente, buscando el referente textual original. Podemos percibir aquí una estructura muy similar a la señalada por Lévi-Strauss en el mito de las culturas primitivas, una estructura donde el trabajo de bricolaje es más que evidente. Esto que decimos cobra todo su sentido si pensamos que Ana, en tanto que personaje iniciático que ejemplifica el lugar del sujeto en el filme, es la que lleva a cabo, hasta sus últimas consecuencias, esa labor de bricolaje: ante lo real (de la muerte), en medio de la desolada estepa castellana de las postguerra, construirá, con los restos o fragmentos a su alcance, un relato tremendamente subjetivo que se moverá, como luego veremos, entre la visión, digamos poética, que configura al inconsciente y el delirio que manifiesta el fracaso de esa configuración.

Tenemos pues dos planos en “El espíritu de la colmena”, el del contexto histórico y, junto a él, ese otro que tiene que ver con lo simbólico del texto, el cual explicita sus conexiones con el universo del cuento infantil, de lo popular y, además, se muestra como producto de un trabajo subjetivo: dibujos infantiles que se ordenan según una operación de bricolaje simbólico. En el penúltimo de estos dibujos aparece la pantalla de cine (F.2), ese cine de pueblo improvisado,

portátil, que habrá de ser el espacio (social) de interrogación del sujeto sobre lo real de la muerte.

El cine es, en el contexto de la película, un espacio marginal, como la casa en ruinas y abandonada en medio del páramo; pero estos espacios, desde el punto de vista de la experiencia del sujeto, a través del personaje de Ana, habrán de ser esenciales. Si en el cine, ante ese texto artístico que es el “Frankenstein” de Whale surge la pregunta del sujeto -¿por qué lo real, por qué la muerte?- (3), la casa abandonada habrá de transformarse en espacio ritual donde aparece la piedra sacrificial, a modo de altar (2), manchada de sangre del “maquis”, muerte real que, al enlazar con la textual del filme de Whale abre la tenebrosa presencia de lo siniestro, a la vez que la posibilidad de lo sagrado, para Ana.

Y entre el cine (lugar de apertura) y la casa en ruinas (lugar de una pérdida, allí donde no parece haber clausura), se sitúan otros dos espacios intermedios donde, se supone, debería desplegarse un cierto saber sobre la herida abierta por la interrogación, un saber que ancle al Yo, como sujeto, después de la experiencia turbadora y desconcertante de lo real.. Nos referimos, claro, está a la escuela y a la casa familia (al hogar). Un tercer espacio, el de la iglesia, estará siempre en off, en fuera de campo: sólo se hará presente a través del sonido de las campanas.

¿Será en la escuela y en la familia donde Ana encuentre los medios necesarios para afrontar la experiencia de lo real?. Desde luego, de nada le vale la racionalidad yoica, tan empírica como positivista de su hermana mayor Isabel (Isabel Tellería), que está ya instalada en el egocentrismo yoico de la defensa a ultranza de la realidad consciente, como armazón neurótico ante la experiencia de lo real, y que le dice, intentando convencerla: “.. en el cine todo es mentira, es un truco”.

5. Escuela y tradición popular. El padre y el monstruo.

La escuela por dentro: la primera escena que nos la muestra comienza, en cambio, en su exterior, mediante ese recurso estilístico propio del cine de Erice que es la sucesión de fundidos encadenados –que van registrando la entrada de los niños en el colegio- como forma de expresar, mediante rápidas elipsis visuales, el paso del tiempo, de tal modo que cierta incapacidad narrativa por articular lo real del tiempo en los filmes de Erice –a este respecto resulta ejemplar la imposibilidad de plasmar artísticamente los frutos de un árbol antes de que se pudran en “El sol del membrillo- se soslaya mediante este recurso, retórico y de fuerte connotación imaginaria a la vez.

Dentro de la escuela, espacio -se supone- de saber y de construcción del lazo social, las niñas cantan una canción popular en la que, como estribillo, se van sumando números que, como ha señalado Castrillón, dan siempre como resultados cifras pares (2), lo cual remitiría a cierto ámbito binario de conocimiento de tipo matemático, científico semiótico –o informático- en el que la interrogación sobre lo real no encuentra respuesta; aunque la canción acaba

en 32 (el tres de lo simbólico, el dos de lo imaginario) y con la letanía, “ánimas benditas me arrodillo yo”, que reactualiza para Ana la cuestión de la muerte y de los espíritus, en un tipo de texto que remite a la tradición popular y, por tanto, que podría ser vía de acceso a lo intrahistórico.

Sin embargo, todas las referencias a la tradición aparecerán de una forma dispersa, inorgánica, a lo largo del filme. Y, en primer lugar, están las referencias a la cultura popular: además de esta canción tradicional que cantan las niñas en la escuela, también la primera vez que se nos muestra la casa en ruinas aparece como fondo sonoro la música de otra canción popular, “Vamos a contar mentiras”, que, aunque parte de su significado obviamente remite a esa defensa yoica, neurótica, en la que se instala Isabel (el texto artístico, la ficción es mentira, es un truco; “no me cuentes cuentos, no me cuentes historias”, como se diría hoy) no deja de situar la experiencia, entre siniestra y mágica de Ana, en relación con cierto referente infantil y tradicional a la vez. Asimismo, hay que señalar la presencia en el filme del rito popular e infantil que es el juego de saltar hogueras, en una secuencia clave que nos muestra el ensimismamiento de Ana en su mundo y que finaliza con un plano congelado sobre el fuego.

La otra serie de referencias tiene que ver con la religiosidad tradicional: ya hemos hablado de la iglesia, siempre fuera de campo, y el sonido de sus campanas, pero en el colegio comparece también a través de la frase final de la canción (“ánimas benditas.. me arrodillo...”) y, sobre todo, con la cruz que, junto al retrato de Franco, preside el aula (F.5). ¿Es la cruz, como ocurría con el yugo y las flechas, un mero emblema de la dictadura, que como sabemos se encomendó al nacional-catolicismo?. En absoluto, en primer lugar porque la cruz es un símbolo bastante más denso, antiguo y común que el mucho más débil y particular del yugo y las flechas, y por tanto resistió sin duda mucho mejor su manipulación por parte del franquismo.

Pero, la presencia en la escuela de eso que, desde la pantalla cinematográfica ha desencadenado la interrogación de Ana (el cuerpo del monstruo o, mejor dicho, el cuerpo como monstruo que anuncia la muerte) se explicita con el muñeco que maneja la maestra. La equivalencia entre el monstruo de Frankenstein y el muñeco empieza a establecerse desde el momento en el que las niñas van colocándole órganos y partes, reconstruyéndolo trozo a trozo (F.6); pero a diferencia del monstruo de Frankenstein que no tiene nombre –se le conoce por el de su creador-, el muñeco sí lo tiene: D. José, nombre que, de nuevo desde la tradición, remite al padre (San José), aunque el don que le acompaña y su colocación dentro del encuadre (F.5) parece hacerlo rimar también con ese padre de la horda que es el dictador, un Franco cuyo nombre es homófono con el del monstruo (frank-enstein). Se establece así una línea connotativa (monstruo-padre) que aparecerá de manera reiterada en la película.

Por lo que se refiere a la casa familiar, en el filme de Erice esta aparece como espacio frío, desolado, sin que nunca salga humo por la chimenea: en el hogar no hay fuego, los padres no gozan (2); por la noche la madre, Teresa (Teresa Gimpera), duerme sola en la cama, mientras que el padre, Fernando (Fernando

Fernán Gómez), deambula e intenta escribir, aunque su texto (en realidad se trata de “La vida de las abejas” de Maurice Maeterlinck), que acaba con palabras tales como “espanto” o “muerte que no admite tumba”, es tachado y corregido una y otra vez (F.7): se trata de un texto que, evidentemente, no dota de sentido a la interrogación sobre lo real de la muerte, del mismo modo que ese padre no cuenta cuentos a las niñas, ni la madre reza con ellas por la noche (2).

Las niñas tienen en su habitación una imagen de la Virgen María –referencia a lo materno en la religiosidad tradicional que aparece también en la escuela y en otros segmentos del filme- y, en el centro de la pared, el cuadro del ángel de la guarda llevando de la mano a un niño que, para Castrillón, remite a la función paterna: “Ana necesita de ese alguien que la acompañe, que le indique cómo recorrer el camino que ha emprendido y que se caracteriza por una conciencia de la muerte que hasta ahora Ana no tenía. Ese ángel no hace sino situar en lo simbólico, en la palabra, al niño a quien conduce. Un niño que si admitimos que es Jesucristo es conducido precisamente hacia una muerte cierta, pero absolutamente atravesada por una palabra que le da sentido. De hecho este ángel no hace sino hablar, pues un ángel, que siempre es desconocedor absoluto del tiempo en tanto ser eterno, sólo tiene palabra, pero una palabra que no es la suya, pues actúa como transmisor de la palabra que le viene del Padre, (..)” (2).

Pero ese ángel delata en todo caso la ausencia de padre simbólico en el texto. Y es que en “El espíritu de la colmena” el núcleo familiar ha estallado: cada componente del mismo aparece por separado, aislado de los otros; por un lado están las niñas, que hablan solas por la noche; por otro el padre que deambula, mientras intenta escuchar una radio del exterior y, finalmente la madre, que envía cartas a otro hombre que vive en Niza, posiblemente exiliado. Palabras que llegan desde fuera (para el padre), o que salen hacia fuera (de la madre), pero sin entrecruzarse nunca en el hogar (2). Como señala Castrillón, pasarán casi cuarenta minutos de película hasta que aparezcan juntos en un mismo plano Fernando y las niñas (en la secuencia del bosque) y tan sólo una vez, al final del filme, aparecerán juntos y en breve contacto corporal Teresa y Fernando..

Un padre que no cumple su función, que no pone una palabra simbólica en el lugar de la interrogación de su hija y que no es deseado por su mujer. Una madre ausente que, cuando aparece con Ana lo hace frente al espejo, mientras la peina, y que ante su pregunta responde con un discurso cacofónico, especular, en espejismo: “Un espíritu (es) un espíritu”, “con las buenas (son) buenos”, “con las malas (son) malos”; un tipo de discurso anagramático, imaginario, que remite al propio anagrama del nombre del personaje (AnA), que por su circularidad imaginaria se haya lejos del nombre del padre que podría sujetarla, simbólicamente, a una genealogía. Nadie en definitiva, en el ámbito familiar, que permita al yo de Ana llegar a ser sujeto, cicatrizando con una palabra la herida abierta por lo real, una palabra que de sentido a su existencia..

6. Una serie fotográfica.

En un momento determinado del filme, Ana observa en el álbum familiar fotos de sus padres, hechas años antes de que ella naciera (por su edad podemos suponer que Ana nació inmediatamente antes del estallido de la guerra civil). Este conjunto o serie de fotografías hará la función de resto fósil, arqueológico, rescatado de la prehistoria de Ana: la fotografía comparecerá entonces como documento del pasado, como resto o fragmento que devuelve una historia previa al origen del yo y que podría darle, entonces, algún significado que le permitiera orientarse en el laberinto de su interrogación.

La fotografía es un documento y, en efecto, suministra datos, signos del pasado; es lo que Barthes denominó "studium". Pero la fotografía no sólo es signo icónico, por eso Barthes habla del "punctum", de lo que hiere o punza, y pone un ejemplo bien concreto, el de una foto de su madre joven, casi una niña, que al ser mirada con detenimiento le sitúa precisamente en ese pasado previo al origen, cuando él aún no había nacido (7). Este otro nivel de análisis de la fotografía, allí donde la lectura encuentra un límite, pues comienza a deshacerse, es un registro que Barthes sólo sugiere al final de su obra –pues sin duda le coloca, descolocándole, más allá de cualquier semiología o semiótica-; un concepto que sin embargo, y a partir de su esbozo barthesiano, ha sido desarrollado por Requena mediante su teorización de "lo radical fotográfico" (8).

Pues bien, la primera foto que Ana observa (F.8) es precisamente una de Teresa, su madre, cuando era niña; foto escolar en la que aparece junto a una imagen de la Virgen María, situada a su derecha, es decir a la izquierda de la imagen, tal y como la vemos en la pantalla nosotros en tanto que espectadores, dado que de ahora en adelante sucesivos planos detalle o insertos, contruidos como planos de mirada ("subjetivos") de Ana, harán que miremos con ella a esas fotos, que observemos a través de sus ojos. La siguiente fotografía (F.9) nos muestra a Teresa, a aquella que con el tiempo llegará a ser su madre, ya un poco más mayor –una adolescente- también en el colegio, pero en este caso se ha colocado a la izquierda, ocupando el lugar en el que antes estaba la imagen de la Virgen María, mientras que a su lado, a su izquierda –y a la derecha de la pantalla-, está ahora una niña pequeña, de una edad parecida a la de Ana. Además, al fondo, aparece un dato, un signo que nos permite situarnos, como espectadores o lectores, en relación con el tiempo histórico: en el telón del fondo se lee "Curso 1929-..". Se trata por consiguiente de un momento histórico bien preciso, justo antes de la proclamación de la Segunda República, justo antes de ese periodo de libertad que en el texto establece un fuerte contraste respecto al tiempo referencial, respecto a ese presente que es el de la inmediata postguerra de 1940.

El salto de F.8 a F.9 establece un juego de oposiciones: desde un pasado, que es el de una niñez, imprecisa en el tiempo (F.8), a un momento bien determinado en la historia (F.9); pero, sobre todo, subraya el paso desde una niñez virginal (la de Teresa) a una juventud ya sexuada –subrayada por las dos enormes trenzas (2)-, con lo que se sugiere –en un sentido metafórico- que ha llegado el momento en el que, tarde o temprano, se impondrá la pérdida de la

virginidad y, con ella, la aparición de otra niña que, colocada en el lugar de la Teresa de la foto anterior, anuncia ya la llegada al mundo de la propia Ana: misterio del origen, en relación con el sexo, con el paso de niña a mujer. Un paso que remarcará la tercera foto, que cierra esta primera serie, una foto también de 1929 o 1930, idéntica a la anterior, pero en la que ahora aparece un muchacho junto a Teresa (F.10), un muchacho que por su edad no puede ser Fernando y que sugiere la presencia de ese otro hombre en la vida de Teresa al que alude el filme, ese hombre en el exilio al que enviará sus cartas en 1940.

Esta primera serie, clausurada por la mostración en la pantalla de un primer plano de Ana mirando el álbum familiar, facilita para ella una serie de datos o signos en torno a la vida de su madre y, más allá de ella, en torno a la cuestión de la femineidad: el paso de niña a mujer, la pérdida de la virginidad, la presencia de un hombre y el anuncio de la llegada de un nuevo ser, todo ello justo en el momento histórico previo a esa proclamación de la libertad colectiva que fue la República de 1931. Pero, ¿y su padre?. Este es sin duda el personaje ausente de esta primera serie de 3 fotografías que son, por así decirlo, restos de la prehistoria más lejana de Ana, fragmentos de aquel tiempo que antecede al encuentro entre Teresa y Fernando, un momento en el que sin embargo, para Teresa en tanto que mujer, ya estaba presente la diferencia sexual (F.10).

La siguiente foto nos muestra a Fernando, sin Teresa, también seguramente en ese mismo periodo previo a la República, junto a Ortega y Unamuno (F.11). Dato histórico, de nuevo, que además tiene la virtud de reintroducir en nuestro artículo al personaje con el que lo comenzábamos y al que, en cierta medida, deseáramos reivindicar, ese Unamuno que inauguró el siglo XX español con sus agudos conceptos en torno a la presencia de lo subjetivo en la historia.

Fernando, por lo que se refiere a su pasado intelectual, se sitúa de este modo como discípulo de dos maestros que entroncan su pensamiento con la crisis del 98 y el llamado “problema de España”(o “España como problema”): “La foto puede considerarse como un convite al espectador para cotejar la singular posición ideológica y cultural de estas dos personalidades sobre el conflicto español, y de paso dotar de un fuerte sentido el leve diseño del personaje (..) tanto en términos culturales como existenciales, la personalidad del padre está más próxima de estos dos viejos maestros que del más progresista y moderno movimiento del 27, en el cual puede fácilmente englobarse por edad y talante afectivo, el personaje de la madre (téngase en cuenta la canción de Lorca que ella toca al piano “El zorongo gitano”, justamente la que hace de contrapunto cuando Ana contempla las fotos)..” (9). Fernando pertenece por tanto a una corriente intelectual que si bien propició la llegada de la República, como es el caso de Ortega y su famoso “Manifiesto de los intelectuales” de 1931, luego se distanció de ella; distancia ejemplificada en la famosa sentencia de Ortega, al decir que no era eso, precisamente, lo que había deseado para España, pero que adquiere su perfil más dramático en Unamuno, un pensador que hizo de la paradoja, de la contraposición dialéctica de los contrarios, todo un método y que se vio colocado –paradoja suprema de alguien que comenzó siendo socialista en su juventud- del lado de los insurrectos, al comienzo de la guerra civil, poco antes de su muerte.

De este modo el filme sugiere que esos dos hombres que han marcado la vida de Teresa ocupan, frente a la dictadura franquista, dos posiciones bien diferentes: por un lado el otro, nunca nombrado, está en el exilio exterior, en el exilio propiamente dicho, en Niza, debido quizá a su fuerte compromiso con la República y a su oposición frontal al franquismo; mientras que Fernando sobrevive en el exilio interior de un pequeño pueblo castellano, probablemente debido a que su posición política ha sido tibia o inexistente, contradictoria en todo caso, como la de Ortega, como la de Unamuno.

Esta foto de Fernando antes de la República y antes de Teresa (F.11), forma una serie por sí sola. La siguiente serie de fotografías pertenece ya al tiempo de la República, al momento del encuentro entre Teresa y Fernando, pero como muy bien señala Castrillón, las dos veces en las que ambos aparecen en la pantalla lo hacen en fotos separadas (F.12 y F.13): “Fernando y Teresa nunca llegarán a ocupar la misma imagen, sus fotografías siempre serán individuales, en ninguna de ellas están juntos, y por tanto, no aparece ese contacto que durante toda la película se niega”, pues “ya desde este pasado no muy lejano una barrera insalvable que toma forma en los bordes de las fotografías se ha interpuesto (entre ellos)”, a diferencia de lo que ocurría en F. 10, donde Teresa aparecía en estrecho contacto corporal con ese otro hombre (¿el del exilio, el republicano inequívocamente comprometido?). Además, y como de nuevo vuelve a señalar Castrillón, en este álbum familiar “faltan, ante todo, las fotografías de la boda, de ese momento en que de un modo u otro el encuentro entre hombre y mujer debe ser simbolizado” (2). Falta, en definitiva, un documento que sirva de testigo del acto de compromiso, del acto de entrega de una palabra simbólica entre Fernando y Teresa.

La última serie de fotografías nos muestra a una Teresa ya madura, mirando fuera de campo, hacia el ángulo inferior izquierdo de la pantalla, sin sonreír, tal y como la hacía en las otras fotos de su anterior juventud, sola, sin Fernando; ausencia subrayada por el espacio en blanco, por el vacío de la derecha de la pantalla (F.14). Y finalmente, aparece de nuevo sola en otra foto, con una dedicatoria que Ana lee despacio: “A mi querido misántropo” (F.15). Palabra extraña, sin duda incomprensible para una niña de la edad de Ana; palabra monstruosa, carente de sentido, que no nombra ni a Fernando ni al otro, y que sin embargo puede servir para los dos, puesto que los dos están, en el presente del filme, fuera de la sociedad española, uno probablemente autoexiliado, el otro quizá exiliado en el extranjero. Al final las fotos no devuelven a Ana otra cosa que la confirmación misma de la situación en que se encuentra su dispersa narración familiar, que no acaba de constituirse en relato edípico.

Misántropo es el que se autoexcluye de lo social, el que no participa junto a los otros en la trabajosa tarea de construcción del lazo social; un término que escrito por Teresa parece, en el presente de 1940 en el que se sitúa el filme, un sarcasmo; sugiriendo precisamente esta palabra un anhelo, un deseo para ella: el de un hombre heroico, el de un Teseo que, guiado por el hilo del deseo femenino, se enfrente al laberinto de lo real, al minotauro sediento de sangre que es la dictadura, quizá alguien como el maquis, ese resistente interior que

hace frente con su pistola al franquismo. Aunque, como señala Castrillón (2), nada en la película confirma que sea un maquis, un guerrillero, y bien pudiera ser un desertor o, incluso, un delincuente; pero es nuestro deseo de que sea un maquis el que se alía con el deseo de Teresa y, sobre todo, de Ana.

Tenemos así que, frente a la posición femenina de Teresa, el filme ofrece una complicada gama de posiciones masculinas y, por tanto, desdibuja considerablemente la posición paterna: por un lado hay dos hombres en la vida de Teresa, uno más cerca de su deseo (el exiliado), otro que vive sin vivir con ella (Fernando); al tiempo que en su anhelo más profundo se configura otra posición masculina que será la que provisionalmente ocupe el que va a responder a la interrogación de Ana: la del maquis, la del héroe –un personaje que llega en el mismo tren en el que Teresa envía sus cartas, un personaje que aparece en el texto vehiculado por el deseo de Teresa y convocado por la llamada interior de Ana-; una posición, la del resistente, estrechamente relacionada, para Ana, con la del monstruo, con la figura de Frankenstein. Es esta otra posición, por tanto, la que –aunque tremendamente débil e imprecisa- sirve de pivote, de articulación entre la Historia de España y la intrahistoria de la construcción del sujeto, ejemplificada en el personaje de Ana.

Señalemos ahora y en relación con lo hasta aquí dicho, que cuando esa posición masculina, en tanto que heroicamente sostenida en lo real -porque se apoya en el deseo femenino- se demuestra inexistente, es la mujer la que se ve acuciada a ocupar ese lugar: es el ejemplo de Antígona, la heroína que, jugándose la vida, se enfrenta al tirano, cuando ningún hombre se muestra capaz de sostener lo simbólico, es decir cuando ningún hombre se enfrenta al otro sanguinario, a la dictadura, para decir que lo que diferencia a los seres humanos de las bestias, de los animales, es que el cuerpo humano es enterrado mediante un ritual, y en su tumba se coloca un signo (un nombre, un epitafio) que de este modo se hace símbolo del sujeto que habitó ese cuerpo.

Del mismo modo que el tirano de Tebas actuó el franquismo, al negar en las lápidas de cada iglesia los nombres de los caídos del otro bando, mientras figuraban sólo los de los muertos del propio bando insurrecto, o al enterrar en fosas comunes o en medio del campo a tantos y tantos fusilados republicanos. Algo que queda ejemplificado en “El espíritu de la colmena” cuando se le niega todo ceremonial al cadáver del maquis. Es Ana la que con su relato intenta, como Antígona, dar sepultura simbólica a ese triste cadáver, depositado en el cine, justo debajo de la pantalla, equiparado por tanto al monstruo, bajo la mirada implacable del guardia civil.

Ese maquis, que apareció como un hombre herido -igual que Jesucristo (2)-, que parece saber de la muerte -lleva una pistola- pero que nunca hablará a Ana, pues siempre permanecerá en silencio ante ella y solo hará un juego de manos con el reloj del padre (ese padre que no puede ordenar su tiempo). De este modo el truco de magia del maquis da sentido al enigmático dibujo número 9 de los títulos de crédito.

Pero en definitiva, conviene resaltar que nadie le dice nada a Ana, nadie le suministra una palabra verdadera, sólo gestos enigmáticos: el maquis no habla,

como tampoco hablaba el monstruo de Frankenstein en la película de Whale y como, finalmente, tampoco hablará Fernando que sólo grita: ¡Ana!, instalándose así en la misma circularidad imaginaria de la madre.

7. Los límites del bricolaje simbólico.

Pero al final de la película, tal y como señala Castrillón, el núcleo familiar parece recomponerse en cierta medida, empezando como es lógico por la madre, la cual no envía su última carta, sino que la quema en el fuego del hogar que, por fin, parece comenzar a arder. Al ser devorado por el fuego el sobre de la carta se quema ante nuestros ojos –en escala de plano detalle- el sello, con la imagen del dictador; ese sello, que al mostrarnos reencuadrado al tirano rima en la pantalla con la foto de Franco de la escuela, y que al arder señala, por primera vez en la película cierta salida hacia el futuro: “comienza un lento viraje hacia el interior del núcleo familiar, que nos anticipa la conclusión narrativa del filme, conclusión que es toda ella un sutil proyecto de reconstrucción de ese núcleo” (2).

“Lo importante es que tu hija vive..”, le dice el médico a Teresa y, de este modo Ana es nombrada por primera vez como alguien sujeto a una genealogía. Inmediatamente después Teresa arropa a Fernando por la noche, con gesto de cariño, siendo la única vez en toda la película que aparecen en el mismo plano y en contacto físico Teresa y Fernando (2)

¿Es suficiente esta somera y tardía reconstrucción del núcleo familiar para garantizar un buen final al trayecto iniciático de Ana?. Recapitulemos: Ana tiene fragmentos, retazos de elementos que pueden servirle para llevar a cabo un bricolaje simbólico, trozos que proceden de esas (escasas) referencias a la cultura popular y tradicional y a la experiencia religiosa que el filme nos muestra, aunque sobre todo el material significativo con el que Ana puede operar se lo suministra el cine, la película de Whale. Pues bien, con esos significantes afronta lo real de la violencia que la dictadura ejerce –al matar al maquis- elaborando un texto que puede ser tanto artístico como delirante.

La imagen del monstruo en el lago que Ana ve cuando huye al bosque puede ser una alucinación, en tanto que el monstruo (significante que debería ser inconsciente) se hace presente en el exterior, en la superficie de la realidad o, como propone Castrillón, puede ser también visión interior en relación con la construcción del sujeto, mediante la cual el monstruo vive, permanece en el interior inconsciente de la niña. De este modo el yo de Ana quedaría así sujetado. Pero otra posibilidad es que se produzca el delirio, la locura, ya que lo que debía quedar sujeto se desata y reaparece en el exterior, permaneciendo allí para siempre (2).

En cualquier caso, tras el gesto de cariño de Teresa a Fernando, Ana sale de su postración, se levanta de la cama caminando hacia la ventana en la que sobre el fondo transparente de la estructura de la colmena se dibuja el símbolo

de la cruz (F.16). Un primer plano nos muestra a la niña con los ojos cerrados, mientras escuchamos su voz interior; "Soy Ana" (F.17). Una interpretación de esta escena es que Ana se ha instalado en el delirio, pues intenta hablar con un personaje muerto que ya sólo puede ser visto como una alucinación. Otra que, al modo de Antígona, ha logrado enterrar el triste cadáver del maquis en su inconsciente, habiéndose constituido entonces ella misma como sujeto.

Esta última es la hipótesis por la que se inclina Castrillón, al señalar que, finalmente, el cuerpo de Ana aparece sustituyendo el brazo de la cruz que falta, y aunque ahora no llega a juntarse del todo con ella, debido a su escasa estatura (F.18), esa cruz quedará completada cuando Ana sea mujer (2). Pero también puede interpretarse ese brazo que falta como la imposibilidad misma de construir lo simbólico para Ana, apareciendo así una falla, un agujero por el que emerge el delirio.

Final abierto: en "El espíritu de la colmena" no hay clausura simbólica de la narración y, de este modo se sugieren diversas hipótesis interpretativas, pues Ana parece "lista para cualquier futuro, quién sabe, para lo más atroz: cárcel, manicomio o amor" (10); es decir que si el proceso de bricolaje simbólico con el que ha operado Ana se ha completado felizmente, el maquis muerto, interiorizado en su inconsciente, puede dar lugar a un ideal del yo (la lucha antifranquista, la cárcel: conexión de la intrahistoria con la historia) del mismo modo que la posición masculina –a partir de la recomposición del núcleo familiar- puede hacer deseable para ella a un hombre en el futuro (el amor). O bien todo ha fracasado y aparece el delirio, la locura (el manicomio).

En definitiva, no encontramos con un texto filmico que nos plantea de manera explícita un interrogante sobre cuales son los límites en los que es posible la construcción del sujeto, y hasta donde es posible llegar mediante un bricolaje de lo simbólico, cuando el relato edípico falla en su estructura y, en conexión con este déficit, historia e intrahistoria no acaban de articularse, quizá debido a que España, todavía, sigue siendo un problema.

CITAS

- (1) Miguel de Unamuno. En torno al casticismo. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 1996.
- (2) José Luis Castrillón e Ignacio Martín Jiménez. El cine de Víctor Erice. Ed. Caja España. Colección Aprender a mirar nº 6. Valladolid, 2000.
- (3) Jesús González Requena. El sujeto y la interrogación por lo real. Rev. Filología Francesa. nº 2. Ed. Complutense, Madrid, 1992.
- (4) Jesús González Requena. La buena estrella. Diván el terrible nº 3 1998.

- (5) Claude Lévi- Strauss. Antropología estructural. Ed. Paidós. Barcelona, 1987.
 - (6) Jesús González Requena. El texto: tres registros y una dimensión Trama y Fondo nº 1. 1996
 - (7) Roland Barthes. La cámara lúcida. Ed. Paidós. Barcelona, 1990.
 - (8) Jesús González Requena. Lo radical fotográfico.
 - (9) Miguel Angel Lomillos. El discurso familiar en El espíritu de la colmena: la separación de los padres. Banda aparte nº 9-10. Valencia, 1998)
 - (10) Fernando Savater. Prólogo en: Angel Fernández Santos y Víctor Erice. El espíritu de la colmena. Elías Querejeta ed. Madrid, 1976.
-