

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El discurso familiar en El espíritu de la colmena: la separación de los padres

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Lomillos, MÁ. (1998). El discurso familiar en El espíritu de la colmena: la separación de los padres. Banda aparte. (9):57-70.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42256>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



EL DISCURSO FAMILIAR EN *EL ESPIRITU DE LA COLMENA*: LA SEPARACIÓN DE LOS PADRES.*

Miguel Ángel Lomillos



El espíritu de la colmena (1973)

"Hácame vivir penada y muéstraseme enemigo.

¿Cómo no venís, amigo?"

(Frase de canción, ausente en el filme e incluida en el guión)

En *El espíritu de la colmena* (El espíritu, a partir de ahora) la dimensión totalizante de un microcosmos (adultos/infancia, familia, pueblo) como representación de la historia nacional surge de diferentes focos: la caracterización común de todos los personajes adultos, principalmente los padres, a partir del estado anímico y emocional; la metáfora abarcadora de la Colmena como célula familiar y social; la leyenda-fecha del inicio del filme (un espacio y un tiempo *singulares* por su enorme capacidad de simbolización y referencialización: *Castilla y 1940*); la figura del fugitivo, emblema, entre otras cosas, de la

erice

España republicana. Pero, sin duda, el sentido global del texto como lectura o visión de una época fundamental del país irradia principalmente de los sentimientos de los padres, cuyo mundo cerrado y obsesivo supone la figuración más eficaz de la temporalidad histórica.

La caracterización común de los padres y de los adultos (profesora, fugitivo, personas del tren, público del cine y campesinos del lugar) viene posibilitada por la magnitud del acontecimiento histórico. Sería imposible, seguramente, alcanzar una visión totalizadora, sin por ello tener en cuenta su grado de intensidad, a través del pulsar del estado de ánimo general (y por tanto, a partir de ese especial *tonus* poético de la expresión de las emociones colectivas) en cualquier otro momento de la historia de España durante este siglo que ya expira.

Este sentimiento común que tiene conciencia histórica constituye una *presencia autónoma* que parece no depender de las contingencias de los personajes. Incluso los representantes del poder franquista se contaminan de este paisaje emocional de tristeza y soledad. El guardia civil es un personaje que se describe a partir de sus cualidades humanas (ciertamente afales), sin perder por ello su intrínseca representación. Por otro lado, las personas del tren (entre ellos, un soldado) o los hombres y mujeres del pueblo, siendo figurantes, son casi irrelevantes para la evolución de la intriga, pero son fundamentales, como objeto ilustrativo del "espacio social", para la representación totalizante de la Historia a partir del sentimiento. En esta atmósfera de decaimiento y desintegración, se encuentran los personajes principales de los padres, y sus miradas melancólicas se mezclan, sin cruzarse nunca, con las miradas rudas y tristes de los campesinos y gentes del lugar. Así se configura el ritmo o, mejor dicho, el arritmo vital general presente en **El espíritu**: en cuanto la ambigüedad e irrestricción de cada sentimiento individualizado simplemente *sugiere*, aunque de manera intensa (se elude siempre la particularización de ideas o pensamientos, resta tan solo el sentimiento en estado bruto), el conjunto de todo ello construye una poderosa concepción de la época. Una concepción poética que se aproxima al sustrato emocional que subyace en el mito popular de la guerra civil y sus secuelas internas. De hecho, el *sentimiento*, por su propia naturaleza, se aproxima del mito, de la *significación afectiva* que proviene de su "primaria interpretación vivencial de hombre y mundo"¹

Existe, por tanto, una relación dialéctica entre historia (tiempo histórico, diacrónico) y sentimiento (tiempo arquetípico, sincrónico, el retorno de lo mismo, mas diferenciado por la historia): el sentimiento refleja *afectivamente* la historia (Castilla-1940), y la historia torna *reflexivo* el sentimiento, es decir, concede sentido histórico al sentimiento general de soledad.

Puede decirse, entonces, que en esta dialéctica se da una complementariedad y una superación. Respecto a la primera, el filme, como ficción, "completa" aquello que la historia no dice (los sentimientos generales de vida, las constantes vitales de la población), y la historia "completa" aquello que el filme, regido por un paradigma estilístico y estructural que defino como "poética de la ausencia", no dice (la ocultación de los movimientos de conciencia, de las adscripciones y contenidos ideológicos, de las referencias históricas). Por tanto, la lectura que el film propone está encaminada al plano emocional y personal (es decir, a *cada* espectador que recrea para sí el mundo evocado en la ficción) y no como análisis sociológico de dicho período histórico (la evaluación del conflicto español no va más allá, en términos ideológicos, de una *declaración emocional* de antifascismo).

La superación resulta del hecho innegable que el mapeamiento del periodo histórico a través del sentimiento sobrepasa la idea de los acontecimientos *relevantes* que la objetividad de la historia acostumbra a delimitar en su discurso unitario. Existe algo en esa geografía interior del sentimiento general que no se agota en su contextualización histórica. Más allá del sentimiento de tristeza y de privaciones que la historiografía suele subrayar (oscurantismo político y penuria económica), **El espíritu** refleja poéticamente el magma emocional colectivo en que se forja un mito histórico-popular: el drama de la guerra civil. Pues fueron las evocaciones reticentes y calladas, las narraciones subterráneas resguardadas en el espacio fami-

liar y sobre todo, esa atmosfera espesa de silenciamiento, que, arraigadas en el sentir y la memoria popular, el filme traduce con honda viveza a través de los sentimientos y ritos que celosamente vivencian los personajes adultos: los escritos herméticos y las sesiones rituales con la radio de galena del padre, las cartas sin respuesta de la madre dirigidas a un exiliado republicano. El mundo de sombras de los adultos demuestra que el misterio no late solamente en el universo imaginario de los niños —el cine y sus prolongaciones fantásticas—. De hecho, la aventura de Ana no tendría razón de ser sin ese constante mundo de referencias que componen sus padres, pues, en términos sintéticos, esta aventura se fundamenta en el deseo de conocer ese mundo oculto y oscuro.

Inmerso en ese mundo áspero y sombrío, el espacio familiar no deviene el espacio tradicional de la protección y del compartimiento, mas el lugar donde se multiplican los silencios y la soledad encuentra al mismo tiempo su refugio natural y su *insoportabilidad*. O sea, el lugar donde el radical aislamiento de los padres se define como *separación*.

La esencialidad en la caracterización de los padres se debe a un elemento constitutivo — la univocidad y uniformidad de sus vidas— y no a una opción del narrador en destacar una única idea o cualidad como factor de construcción (“personaje plano”, Forster). Ellos se dibujan a partir de un haz de trazos que se afirman por su redundancia en las mismas tareas (especie de isomorfia semántica y no composicional). Estos trazos se destacan a través de la “materialidad” informe, empero sugestiva, que suscita la expresión emocional bruta, sin palabras, configurando un universo enigmático y latente. El trabajo del narrador sobre estos personajes es ofrecer la geografía del rostro como paisaje emocional, de ahí se explica la proximidad de la cámara, la primacía de los primeros planos y la relación envolvente creada con el espectador. Aunque el impacto emocional es inmediato, se exige reflexión para la comprensión de las situaciones.

Los personajes de los padres tienen capacidad para representar la Historia (las dos obsesivas tareas que les envuelven conforman dos paradigmas de la historia), sin por ello perder su forma nítidamente individualizada descrita en la esfera familiar. Con otras palabras, el sujeto hacia el que apunta la narración es el **sujeto familiar**², en el cual se entrecruzan el discurso de la Historia (los efectos de la tragedia española) y el discurso familiar concreto aunque sutilmente mostrado (los efectos de una sorda desavenencia conyugal).

El “conflicto interno” del cuadro familiar no se desarrolla como representación de fuerzas de un mundo exterior en conflicto, sino como panel, abierto y sugestivo, de tensiones. Nada más lejos de este cuadro familiar, como algunos críticos superficialmente han señalado, que la transposición literal del conflicto bélico español. Los padres, aislados y alienados en sus ocupaciones, no representan la discordia de las “dos Españas”, mas los efectos emocionales en el individuo de esa discordia. Existe desafecto y distancia, pero no odio ni intransigencia.

El filme construye el cuadro familiar a partir del obstinado aislamiento de cada figura; no hay ninguna escena donde el padre y la madre aparezcan juntos en una situación abierta para la comunicación o el diálogo. Ante esta dialéctica pasiva somos obligados a describirla *negativamente*:

— No hay entre los padres ninguna muestra de calor o afectividad. Sus vidas no se cruzan, no hay intercambio.

— Ninguna apreciación, juicio o consideración de uno por el otro. No hay correlación explícita, reciprocidad, interacción.

Esta peculiar dialéctica del aislamiento/separación de los padres implica un dualismo constante donde la acción o situación de uno se refleja siempre en el otro. Tal es el análisis central de este artículo: *El padre y la madre separados en el espacio familiar* (juntos aunque separados). Incluso en las fotos de los padres que Ana examina, la narración destaca esta dialéctica: ellos están juntos (en el álbum familiar) aunque separados (fotos de cada cónyuge

solo). Gran parte de la dimensión dramática y poética de **El espíritu** proviene de esta circunstancia: nada existe de más terrible y conmovedor, y al mismo tiempo, *perturbador* (dada la tenue forma como nos llega), que dos seres que viven solitarios y extraños en el mismo espacio de intimidad.

El filme sugiere que la separación de los padres no se produjo por un duro choque o revés, sino por el enfriamiento y deterioro de las relaciones afectivas, que puede haber sido preexistente o simultáneo al conflicto bélico, pero que sin duda éste lo acentuó. Lógicamente, si la familia focalizada para representar los efectos de la posguerra fuese una familia donde los lazos afectivos permaneciesen aún vivos, la repercusión sería menos grave³. Sin embargo, la soledad de los padres, llevada hasta sus últimas consecuencias, implica un contenido emocional negativo que no puede ser explicado únicamente por la experiencia dolorosa de la guerra.

Si el estudio de los efectos (la soledad de los padres), nos lleva al entrecruzamiento de las causas (guerra civil y crisis conyugal), trataremos de discernir sobre la diferente *pulsación* de cada una de ellas. Sin embargo, el narrador de **El espíritu** no está interesado en definir el peso específico de estas causalidades co-implicadas, no sólo sería una estrategia contraria a su paradigma estilístico basado en la "ausencia", también porque, obviamente, no se trata de explicar paso a paso la crisis doméstica. Este rechazo a explicar o desarrollar el mundo privado de los padres no significa un movimiento de abstracción, sino que lleva aparejado dos sentidos fundamentales:

1.- La falta de contornos en la caracterización particular de estos personajes confiere un mayor peso a la causalidad histórica como estrategia narrativa principal.

2.- La fuerte latencia de una dimensión oscura y ambigua del conflicto particular, cotejado con la dimensión histórica, significa una esfera más mundana y cotidiana que, al ser rehusada, (o mejor dicho, al ser enfatizada sólo subliminarmente) **redimensiona** la metáfora histórica.

Sólo hay cuatro escenas en toda la película donde los padres aparecen juntos en una situación dada, o mejor, la conjunción en un mismo espacio y tiempo de dos seres desencontrados. Son situaciones cotidianas (excepto la última que naturalmente implica un cambio) y, por tanto, el motivo de la conjunción atiende a una mera actividad familiar, es decir, está sujeto a la regla o costumbre: la escena en el dormitorio de la pareja, el viaje del padre, el desayuno y la aproximación de la madre al padre.

1.- ESCENA EN LA CAMA DEL MATRIMONIO

El padre, después de pasar la noche en su despacho enfrascado en sus actividades nocturnas (audición con la radio galena, escritos sobre la colmena, entre otras aficiones *contemplativas* del hombre melancólico, como sugiere la siguiente enumeración: café, licor, cigarros, colmena de cristal, pajaritas de papel...) se dirige al dormitorio a la tardía hora del amanecer. La escena se describe a partir del punto de vista de la madre en un plano-secuencia que se mantiene fijo⁴ focalizando el rostro de la mujer acostada en la cama. Ella se despierta (o tal vez no dormía), finge entonces dormir y recibe un universo sonoro que se dota de intensa pregnancia emocional a partir de su "audición subjetiva": los ruidos del padre, próximos (sonidos *transgresivos*: pasos, puerta, cajones, colchón, etc) y los ruidos y sonidos lejanos (sonidos *distensores*, como el trino de los pájaros, el cencerro de un rebaño y sonidos *liberadores* como el ruido del tren al final de la escena). La intensidad emotiva de la escena proviene de su construcción imagético-sonora: una mirada persistente sobre una subjetividad *que debe guardar silencio* (madre) delante de la aplastante presencia sonora (padre) que no respeta normas o conductas de convivencia familiar (ir a dormir a deshoras, hacer ruido o, por lo menos, la falta de conciencia en mitigarlos⁵).

Dado que la actividad nocturna del padre se modula como una acción rutinaria, sus consecuencias funestas sobre la madre se recubren de la misma temporalidad. Un dato resulta

plausible: que el mayor peso o gravedad del aislamiento del padre agudiza el aislamiento de la madre. De hecho, esta focalización desde el P. de V. de la madre supone revertir el sentido de todo un segmento narrativo construido en torno al personaje paterno. Es ella la que siente y padece las irregularidades de esta extraña situación conyugal. Esta escena no es sólo la más importante para elucidar la situación conflictiva de los padres (de hecho, se desarrolla en el espacio más íntimo, la cama del matrimonio⁶), también resulta ejemplar para constatar la producción de sentidos, en el filme, a partir de los procedimientos constructivos y expresivos. La posición de las figuras como pares opuestos en relación a la imagen y el sonido explicita su distancia y separación: en la imagen, la madre es “presencia” y el padre “ausencia” (diferida, puesto que emite sombras y reflejos⁷); en el sonido, la madre es “silencio” y el padre es “presencia sonora” (sonidos off, ya que está fuera de campo). O sea, la separación afectiva de los padres se manifiesta en los materiales constructivos de la escena: por un lado, la separación, en la imagen, propicia la desconstrucción ideal de la situación (resulta difícil imaginarlos durmiendo en la misma cama), por otro, la separación en el sonido indica que el universo sonoro del padre supone una “amenaza” que obliga a callar el universo de insatisfacciones de la madre. En cierto modo la madre es el personaje agónico del filme (no en el sentido trágico sino existencial): tanto el poder autoritario de la Colmena (franquismo) como el del paterfamilias reducen su existencia a la impotencia del silencio.

La propia duración de la escena, como una mirada persistente que posibilita captar los más leves y mínimos gestos, implica el énfasis dado a los contenidos emocionales de la madre: aflicción, tristeza, impotencia, dominada paciencia, insatisfacción. Un amago de denuncia o desaprobación se adivina en este prolongado plano-secuencia. La inclinación afectiva del narrador hacia el punto de vista de la madre define un evidente posicionamiento a respecto de un conflicto conyugal no declarado que se mide por la falta de amor de uno por el otro.

El sentimiento aliviador para la madre viene dado por un elemento exterior y ajeno al espacio familiar, un elemento al mismo tiempo real e imaginario, tránsito y deseo: el tren, el sonido del tren. No por acaso este elemento está íntimamente asociado al mundo interior de la madre (el tren-correo donde deposita sus cartas). Si en la esfera de las cartas al exterior, el tren es el vehículo de la opresiva incertidumbre sobre los límites o posibilidades de comunicación en la Colmena —las cartas van dirigidas a un exiliado en Francia—, en esta escena el tren cumple un papel parecido al que desempeña en Ana: liberación, deseo de movimiento y fuga.

(La madre)

El mundo cerrado y solitario de la madre no nace de una propensión natural a la introversión y a la melancolía como es el caso del padre, definido por ella misma (en una época feliz del pasado de la pareja) como misántropo. Muy al contrario, ese mundo surge de la angustia por conocer el destino del receptor de las cartas “desde que nos separamos en medio de la guerra”. Este hecho es por sí mismo de tal gravedad y envergadura que su significación sobrepasa cualquier generalización de la experiencia. En cuanto para el padre la obsesión compone el círculo, planteado en un explícito plano de abstracción, que transita entre el pasado reciente y el presente, calificados ambos de “triste espanto”, para la madre el sufrimiento es concreto: es como si la guerra todavía continuase para ella y no fuese únicamente un hecho poderoso del pasado, como en el caso de las elucubraciones literarias del padre sobre la Colmena. Se comprende por qué el narrador no entra en la exploración de los detalles del mundo particular de los padres: un tratamiento pormenorizado de la situación implicaría la deposición de la dimensión totalizante y metafórica (poética) de la posguerra. La fuerza del silencio y de las ocultaciones hace perder la especificidad y espesura de este elemento —la carta—, lo desfigurativiza, lo inclina hacia el campo metafórico y simbólico⁸.

La actitud de la madre a vueltas con las cartas expresa una *obstinación* en no renunciar a los vínculos. Puesto que el desamor preside tanto el espacio familiar como el mundo exterior,

la madre se agarra, como a una llama ardiendo, al universo al mismo tiempo solipsista y comunicativo de las cartas. Un universo, por cierto, tradicionalmente asociado a la cuestión femenina de las cartas de amor (“las cartas han sido durante mucho tiempo la única escritura permitida y cultivada por las mujeres”). En este sentido, la carta de la madre puede ser vista como una carta de amor recogida o sobrecogida en su romanticismo. O mejor dicho, una encubierta carta de amor en tiempos de guerra. El amor declarado al hombre exiliado viene expresado en todo su dramatismo: “que sepa que aún vives”. Dada la total adversidad de la coyuntura histórica, el segmento madre/carta encarna una figura poética de lo imposible¹⁰.

Pero, ¿quién es realmente el destinatario de las cartas de la madre y qué relación afectiva les une? ¿Quién es ese ser misterioso que carece de cuerpo y de voz y que atiende al bíblico nombre de Job?

Sea pariente, amigo o amante, este ser querido es el único adulto que viene a ocupar el espíritu de la madre en estos tiempos de “tantas ausencias” y “tanta tristeza”. Por la atmósfera y sentimientos suscitados en la quema de la última carta, momento de renuncia a tal actividad que revela la herida de un sufrimiento ya demasiado profundo, y ciertamente inextinguible, se sugiere la evocación de un amor del pasado que todavía persiste con intensidad. Se hace evidente que el pudor o sigilo del narrador evita decir muchas cosas, pero en este caso, la sugestión parece tornarse ineludible afirmación: todos los datos sobre la vida conyugal, desde el más prosaico (la ostensible diferencia de edad del matrimonio) hasta el más sutil y delicado (la extraña promesa del padre a sus hijas de llevarlas a un monte lejano: “Pero, ¡no decir nada a vuestra madre!”¹¹) proyectan el rastro misterioso de que entre ellos existió una historia de amor que, obviamente, sólo interesa sugerir. De hecho, esta opaca figura recibe una fuerte “investidura” simbólica en el joven soldado que viaja en el tren. Después de depositar la carta en el vagón-correo, la mujer se queda quieta a observar la partida del tren en una actitud que suscita el intercambio de miradas con los diferentes viajeros. No obstante, el narrador remarca especialmente y en primer lugar, la confrontación entre las miradas de la madre y el joven soldado (por cierto, el primer juego de plano-contraplano entre dos personajes de la película, un esquema *demasiado* clásico que el narrador evita utilizar no sólo entre los padres, sino en el conjunto del film), creándose un efecto asociativo —mandar la carta al exiliado / ver al joven soldado— que remite a la proyección interior de la mujer. Es un cruce de miradas despojado de cualquier cariz sexual, pues lo que está puesto en pauta, así como las miradas de los otros viajeros, es el ya reseñado clima general de tristeza y desolación, esto es, un mundo de encuentros imposibles. De cualquier forma, es la propia negación o imposibilidad de atracción hombre-mujer lo que emerge como sentido subliminal dentro de ese sentido general. Y éste es tan fuerte e intenso en la esfera emocional que oblitera cualquier referencia política del joven soldado como representación del ejército franquista. Él es un ser sufridor más, índice mayor de humanidad y señal de los tiempos que corren. De ahí que la correspondencia simbólica entre el exiliado republicano y el joven soldado sea factible desde el P. de V. de la madre (y también de la narración en su conjunto).

2.- EL VIAJE DEL PADRE

En la amanecida —el mismo momento del día que la escena anterior—, el padre va a iniciar un viaje de negocios. Un carruaje le espera fuera de la mansión. El hombre sale de la puerta de su casa y al poco se detiene, pues se da cuenta que olvida alguna cosa. En ese momento, la madre sale al balcón, lanza el sombrero a su marido y vuelve a entrar en la casa.

Como la escena de la cama, también ésta es un plano-secuencia, aunque ahora los padres aparecen juntos en el interior del mismo plano (como se verá es la primera de las dos únicas escenas con estas características), pero en niveles diferentes de altura. Es la única secuencia de la película donde los padres intercambian unas palabras: —“Fernando”, exclama la madre y lanza el sombrero; —“Hasta luego”, responde el padre una vez que coge el sombrero.

Bajo una leve atmosfera de frescor y ligereza (el olvido del sombrero, la música alegre y danzante, los gestos del padre), esta anécdota está lejos de mostrar una convencional despedida de pareja. Justamente el motivo que obliga a la madre a salir es el olvido del sombrero y no el protocolo de una despedida formal, motivo que da cuenta perfectamente de la función de la mujer como ama de casa (está implícita la atención de la mujer al marido en los preparativos del viaje).

La función de esta escena en el cuadro conyugal es fundamental: proporciona un matiz de espontaneidad y naturalidad muy compensatoria. Una vez más los sobrios elementos que describen a los personajes adultos —ahora relativamente positivos—, provienen más del planteamiento de la puesta en escena (que da prioridad siempre a los momentos intervalares o liminales de la acción) que de la mostración de su específica relación en su entorno común y diario. Esta escena nos dice que el aislamiento/separación de los padres, a pesar de su momento crítico, no significa ruptura o intransigencia. También nos dice que, aunque estén la mayor parte del tiempo solitarios y silenciosos, ellos hablan lo esencial (alguien podría decir, “ellos todavía se hablan”), ellos mantienen la vida familiar en sus funciones esenciales (alguien podría decir, “ellos mantienen las apariencias”).

(El padre)

El padre es uno de los intelectuales (recordemos que aparece entre Ortega y Unamuno en esa foto ya emblemática de **El espíritu**¹²), nacidos a finales del siglo XIX, que aunque se quedaron en España tras la guerra civil, su lugar de actividad profesional ya no es el centro (Madrid), sino el espacio periférico del campo castellano. Su función ya no es la enseñanza académica y las discusiones en el campo de la cultura, si no las tareas solitarias en la apicultura y los escritos criptográficos. Él es el intelectual humanista, solitario y pesimista, que encarna al intelectual no participante (o no republicano) en la época de la ascensión de los fascismos y al mismo tiempo representa también la cualificación emocional de un virulento antifascismo. Su aflicción, interiorización de la Historia, es sobre todo la del melancólico, una figura crepuscular de la razón y del saber. Es más un *sentimental* que un estoico, un *pensativo* (contemplativo) más que un pensador (crítico).

El padre, ciertamente, es la figura clave que encarna con mayor riqueza las contradicciones y ambigüedades de la estrategia narrativa dirigida a los padres que defino como paradigmas de la Historia: las interconexiones entre el sujeto individual y el sujeto histórico. Veamos sumariamente los principales eslabones de esta estrategia:

— De un lado, el fuerte negativismo (en el sentido más literal del término y no en el aspecto valorativo), que esta figura conlleva a todos los niveles: la oclusión en el hogar familiar (misantropía, incapacidad para el amor), figura de la razón y del saber criticada por el narrador (razón obtusa, detentiva), la fascinación y obsesión en la idealización de la colmena (abstracción, fijación en la muerte), la desconfianza o desencantamiento en las teorías políticas (nihilismo, escepticismo), la falta de fe o creencia en el sentido religioso (laicismo, agnosticismo), en fin, la figura de la resignación tanto existencial como histórica.

— De otro lado, la fuerza afectiva o emocional para encarnar, incluso con más intensidad que las figuras adultas más próximas al sentimiento de pérdida y derrota (la madre, el exiliado, el fugitivo), el horror y la barbarie de la coyuntura histórica: el “triste espanto” que le causa la visión de la Colmena, actitud emocional que le caracteriza durante todo el filme.

El sistema intercepta las cartas de la madre, torna inocuo su propósito de comunicación con el exiliado y reduce su experiencia a un mundo de silencios. Igualmente, en el mundo subjetivo del padre, el sistema le impide hablar críticamente sobre sí mismo y sobre el mundo y lo obliga a escribir en la espiral metafórica, imposibilitado de mencionar el *referente*. Si en el mundo de la madre la interdicción se supone operativa y real, un hecho externo presumible, en el mundo del padre, la prohibición está profundamente interiorizada, cargada de culpa

y castración (de ahí que el hombre tache las últimas líneas del texto que condensan su sentido global).

Dentro de este cuadro difuso y sugestivo del mundo del padre, el ápice de la ambigüedad y del misterio reporta a la escena del viaje arriba comentada (sugiere que el viaje es de varios días). La contradicción inherente del apicultor/intelectual gravita especialmente en los elementos profilmicos: por un lado, el carruaje que le espera en el portón de la mansión porta una maleta y un saco (¿la producción del apicultor?); por otro, el personaje se viste con la elegancia (corbata, gabardina y maletín) de quien va a encontrarse con figuras de alto rango, tal vez de la política o de las letras (se sugiere que el carruaje, vehículo más señorial que burgués, va a llevarlo a la estación del tren y el destino del viaje sería más presumiblemente Madrid que la capital o los pueblos de la provincia).

Si el viaje del padre conlleva para las hijas, de manera inmediata, la ausencia de la autoidentidad (libertad, alegría, expresión lúdica), para el espectador supone una abierta interrogación, algo parecido a las dudas y al verdadero desconocimiento del niño ante la ausencia del padre (de hecho la música que ilustra esta escena es una canción infantil —"Il était un petit navire"—, pues esta escena resulta ejemplar para mostrar que la singular poética de este filme no es más que una sublimación del punto de vista de la infancia, de la mirada del niño y su visión fragmentada e incompleta de las cosas). El viaje es el salto de la colmena familiar a la colmena social-nacional cuyo centro es Madrid, presumible punto de peregrinación del padre (resultaría grotesco pensar que tal viaje fuese el del vendedor de miel): ¿asuntos políticos?, ¿cuentas a pagar con el poder franquista?, ¿un simple negocio en la esfera privada?, ¿una visita a los excolegas del universo académico o del medio cultural?

Las únicas certezas que se tienen de esta acción son las siguientes: la regularidad o frecuencia de este tipo de viajes (un hecho que se deduce por el tono general de la representación y por las palabras del cochero al padre: "Buenos días, don Fernando. Parece que andamos un poco tarde."), la condición no "periclitante" de tal viaje, pues el retorno está asegurado (la falta de temor de la esposa en la despedida), y, finalmente, la vuelta del padre a sus preocupaciones constantes de la colmena una vez que regresa al refugio familiar. En fin, el eslabón final de esta cadena de *suspensiones* es el mismo aire de misterio en torno a este curioso personaje.

3. EL DESAYUNO

La única escena de la película donde aparecen los cuatro integrantes de la familia en una misma situación se refiere a un rito familiar por excelencia: la familia reunida alrededor de la mesa. Ésta, por cierto, limpiamente despojada, pues son tiempos de penuria incluso para una familia burguesa que vive en el campo: una taza de café o leche es el único alimento.

La familia se encuentra reunida en la mesa, aunque "separada" en el montaje (se trata de una metáfora compositiva como en la escena de la cama). La escena está compuesta de planos medios de cada figura aislada —que defino como plano-figura—, es decir, no hay ningún plano de conjunto que muestre la familia dentro del mismo encuadre, lo que da idea de la separación de las figuras que componen la colmena familiar. También es una acción presidida por el silencio, sólo quebrado por el sonido del reloj musical del padre en su estrategia interrogativa sobre las hijas.

Aunque el sentido principal de esta escena sea ajeno al que aquí nos ocupa (el padre quiere saber cuál de sus hijas entregó su reloj al fugitivo), también aporta notas al cuadro expositivo del conflicto familiar. Es uno de los pocos momentos privilegiados de situación conjunta que suscita el intercambio de miradas entre sus representantes: las miradas de complicidad y de comedido juego entre las niñas frente al silencio que imponen los adultos, las miradas indirectas y no correspondidas entre los padres, las miradas no participativas entre los padres y las hijas.

Las relaciones entre los personajes (tanto las miradas correspondidas o no, como las relaciones veladas o indirectas) se estructuran a partir de la contigüidad relacional de los planos-figura y de su ritmo interno (todos tienen una duración parecida). Se trata, por tanto, de una especie de sintagmática o montaje lateral dentro de una planificación más o menos clásica. La autonomía o separación que se crea entre los planos-figura provoca un cierto desequilibrio en la relación de las miradas (de hecho, la disposición de las figuras en la mesa no se define en términos precisos). Es decir, en el momento exacto del corte, no se da necesariamente la indicación de una mirada que verifique la relación, ya que ésta se establece más por el montaje lateral que por los *raccords* de miradas. En términos ortodoxos, no hay planos subjetivos en toda la escena; el foco que organiza la mirada de cada plano-figura es siempre objetivo: planos oblicuos en la madre y en Ana, frontales y rígidos en los planos del padre y de Isabel¹³. La separación se da tanto en la diegesis (ese grave silencio que *divide* a los personajes; la estrategia del padre con el reloj es una manera de no romper ese silencio) como en el aspecto formal de una composición que enfatiza la divergencia (distancia, desajuste) en la convergencia (reunión familiar).

En definitiva, el montaje de figuras aisladas (que muestra su pertinencia en un relato dominado por las situaciones de figuras solitarias en espacios vacíos), y el criterio no convencional en el cruce de las miradas es la contrapartida formal que desnivela la virtual proximidad de los personajes.

4. LA APROXIMACIÓN DE LA MADRE AL PADRE

El cambio o concienciación de la madre viene expresado en una escena que transcurre en el final del filme. En el silencio de la noche, el padre, ya vencido por el sueño en su despacho, recibe a su mujer, que manifiesta entonces muestras de calor y afectividad. Sus gestos, en un sentido marcadamente familiar, demuestran preocupación y afecto por el compañero al cubrirle con un abrigo, recoger sus objetos del “ritual nocturno” —las gafas y la pluma— y apagar el candil. Se alude de esta forma con la posibilidad de retorno a la convivencia normal de la familia si ésta se centra en la personalidad materna.

Estos gestos todavía tímidos están en consonancia con el clima o *tonus* poético del filme, pues el sentido de transformación nace de este carácter inaugural, nunca antes manifestado o sugerido. La manera de expresar el cambio de la madre (debe tenerse en cuenta que el padre está durmiendo¹⁴) nos confirma definitivamente que la brecha es profunda y que la reconciliación es un camino arduo y difícil. En términos éticos o axiológicos, se da prioridad al discurso familiar sobre el discurso histórico, justamente el contrario que prevalecía, a nivel estructural, entre “guerra civil” y “crisis conyugal” como causalidades coimplicadas.

La esperanza se encuentra del lado de la madre y, aunque de manera todavía remota, su iniciativa trae consigo la posibilidad de abertura del otro. Así como el aislamiento del marido misántropo agudiza el de su mujer, la concienciación de ésta puede provocar la transformación de aquel. Al final, en cierto modo, el encierro del padre en su despacho, tras el regreso a casa de Ana, encarna, como figura clave del patriarcalismo y la autoridad, la metáfora de un recorrido histórico ya conocido, es decir, la continuidad del franquismo de 1940 a 1973.

En su conjunto, podemos definir el trabajo del narrador en **El espíritu** como extremadamente dialéctico y relacional, siempre dentro de un tono pasivo y discreto. No obstante, en la peculiar dialéctica de los padres, estas características se encuentran aún más depuradas e intensificadas. Allí donde podría exigirse un nexo explícito (causalidades, motivaciones, remisiones...), el filme lo rechaza de plano. Lo que nos queda son sólo *presuposiciones*, pues las dos figuras aquí estudiadas son entidades condicionadas. Frente a estos dos seres lacónicos y crepusculares, el *silencio* y la *ocultación* se convierten en los elementos principales de

significación y sentido. ¿Qué significado tendría una conversación de los padres en este filme? Una escena de conversación es factible, pues se da a entender que ellos no están “reñidos”, que no hay ruptura total de la palabra. Esta hipotética escena, independientemente de su contenido (incluso si fuese un diálogo sobre la falta de comunicación que les envuelve), significaría la quiebra del riguroso paradigma estético de **El Espíritu**, aquel que confiere los sentidos del texto: el silencio.

En la película de Erice, el silencio es el paradigma estético básico de la poética de la ausencia. No se trata de la simple ausencia del habla, si no de un “espacio” y una “forma” construida para significar. Por su propia naturaleza, signo ambiguo e inefable por excelencia, el/los silencio/s del filme no formulan sentidos fijos y claros, sino tan abiertos y múltiples como las formas “verbales” del silencio en la experiencia individual y social: no hablar, callar, silenciar, guardar silencio, no poder decir, no querer decir, etc. Como hemos visto en las cuatro escenas estudiadas, la composición dialéctica del texto, aunque no llega a neutralizar *totalmente* la “obscuridad” y “dispersión” del silencio, sí la canaliza y regula por ciertos juegos de lógica y compensación, y sobre todo, obliga a revalorizar los recursos expresivos y estilísticos.

El fondo silencioso de **El espíritu** se construye como una especie de *continuum* signifi-
cante, cuyo grave espesor esta ligado a la duración y al ritmo lento (temporalidad melancólica). Este vasto silencio significa, antes de nada, **misterio**. Su sentido, como ya fue dicho, es fundamentalmente histórico, la respiración de una época. Un silencio que no puede ser roto, señal de orden, quietud, dominación, poder. Existe incluso una especie de darwinismo social del silencio: el silencio aplastante de la Colmena (su poder de silenciar) se mezcla al silencio inquietante o *tensional* de la esfera familiar.

Hemos visto que las únicas cuatro escenas “conjuntas” de los padres expresan la tónica del desencuentro y de la separación presente en las actividades familiares más rutinarias. La construcción textual parece tornar idealmente problemático el espacio físico donde uno y otro están co-presentes. Existe una pertinaz *negativa* por parte de la narración a mostrar la proximidad física de los dos cónyuges. De ahí que la secuencia del cambio de actitud de la madre sea la única del filme que muestre literalmente una proximidad física entre los padres.

La estructura lírica y dialéctica crea un espacio textual de vacíos, silencios, ocultaciones y ausencias (lo que en artes plásticas se denomina desocupación de la forma o *formas vacías*) que concede más importancia a los elementos puramente formales respecto a los específicamente narrativos: la articulación y relación de las figuras en el espacio, el uso dialéctico del montaje, de los encuadres, de las miradas y de los sonidos *off*, las relaciones ausencia-presencia, el figurativismo realista de las imágenes, etc.

En resumen, la estrategia del narrador es mostrar los efectos de la Historia en el sujeto, doblemente escindido: como sujeto individual histórico y como sujeto familiar concreto. Se trata de una operación dialéctica en la que no hay centramiento de perspectivas. Como sujeto familiar expresa la cisión en el espacio común por excelencia, factor que remite a un conflicto conyugal no declarado; como sujeto individual representa por sí mismo la propia huella de los tiempos, cuya cisión encuentra su *locus* en el espacio familiar. Visto desde el enfoque textual, trátase de la riqueza y ambigüedad que proporciona el texto poético y el discurso indirecto libre (las intervenciones o apreciaciones del narrador sobre la diégesis). Por un lado, la inconcretud o falta de contornos de lo particular y personal potencializan la dimensión de lo general y de lo histórico. Por otro, el narrador destaca, más a nivel *declarativo* y axiológico que como balance *real* de unos hechos, la necesidad de retorno a la convivencia familiar, pues la nueva generación que Ana encarna (que no es otra que la generación de Erice) demandan un cuidado o atención —obviamente *afectivo*, que no de otra cosa trata **El espíritu**— que en realidad ya se sabe, sobradamente, que no se ha visto cumplido.

A MODO DE CONCLUSIÓN: EL ESPÍRITU DE LA COLMENA

El esquema iterativo domina el universo enigmático del padre, su cosmovisión de la Colmena (una auténtica *imago mundi*) y, curiosamente, es la figura de la repetición el elemento que desmitifica o vacía este universo ocultado. El episodio final del segmento padre/colmena viene a traer una nueva escena del rito nocturno del personaje, no con un avance en el contenido de su proceso de escritura (pensamiento, reflexión), sino justamente con el *mismo texto*, demostrándose que la periodicidad de tal rito es la insistencia en la *repetición* (postura obsesiva, oclusión). Por primera vez en la película, el recurso a la repetición tiene un cierto sentido irónico en la desvalorización de la figura paterna, sentido que se apoya también en la distancia que adopta la cámara para mostrar la escena desde el exterior del balcón. La continuidad, el *siempre igual* de la postura del padre con el mundo omnipresente de la Colmena viene redimensionado en los predicados que definen sus dos objetos característicos: la cuestión del “movimiento constante” que exprime su texto sobre las abejas (un movimiento que podríamos redefinir como la “inmortalidad abstracta” de la Colmena, la perennidad del sistema) y la cuestión del “tiempo de la repetición” que evidencia su *inevitable* reloj musical (que podemos interpretar como pulsión de muerte). A final de cuentas, el misterio que fluctúa sobre la relación del sujeto con la Colmena (*¿qué escribe o piensa el padre? ¿cuál es su colmena?*) queda desmistificado con la reiteración de un texto idéntico e invariable. Éste, a su vez, revela la funcionalidad de un recurso de abstracción poética (el uso del texto como llave metafórica y no como discurso propio sobre el mundo) y la actitud crítica de la instancia narradora ante este personaje.

En este orden de cosas, la aventura de conocimiento de Ana contrasta radicalmente con el saber *imposible* de la figura paterna. El elemento fuerte de la oposición padre-hija es que la aventura vivencialmente peligrosa de Ana no consigue hacer salir al padre de su ensimismamiento. Él sabe que su hija tuvo una “extraña” experiencia con el maquí o fugitivo y que éste recibió sus objetos más personales; sabe que el hombre fue muerto y vio a su hija, al verificar esta verdad, salir huyendo de su presencia. A pesar de todo ello, el hombre sigue a vueltas con sus escritos sobre la colmena.

Desde este punto de vista, dimensión familiar del relato, la experiencia integral de Ana es un proceso de desmitificación de la figura paterna y, por extensión, de la colmena social. Veamos a continuación cómo se elabora este proceso que tiene al fugitivo como elemento catalizador.

La aventura de Ana no nace de un choque o enfrentamiento con los padres, sino del desco de saber y conocer a que se ve arrastrada tras el contundente impacto de la ficción cinematográfica (de ahí que, constantemente, se remita a ella¹⁵). De todas formas, es evidente que el vacío familiar dejado por los padres propicia y estimula la busca del Espíritu. En este punto de partida, el filme remarca, no la relación del padre con el monstruo, sino con su creador (si bien que el “reflejo prometeico” del apicultor/intelectual está desposeído del fervor y rebeldía de éste¹⁶). La oposición del creador con el monstruo encuentra su reflejo en la relación del padre con sus hijas, pues, en ambos, su empeño obsesivo las aparta de sus semejantes (desprotección, irresponsabilidad en términos afectivos, incomunicación). En el otro lado de la relación (el filme de Erice es básicamente *dialéctico*, como bien refleja su título y el juego de figuras binarias), las figuras que encarnan al Espíritu *carecen* de todo matiz o énfasis patriarcal. Abandonados por todos, sin padres, sin identidad, excluidos de la sociedad, son figuras del “mal” y de lo “prohibido” para la Colmena, seres infelices que conmueven por su sufrimiento. La identificación de Ana con ellos es total. Podría decirse que el sentimiento de misterio, curiosidad y admiración que Ana siente por el padre misántropo se ve proyectado a esa otra esfera ajena al petrificado círculo familiar. Lo que Ana persigue es algo que la Colmena no puede ofrecerle, no sólo por la carencia que la define a ésta, sino por el propio carácter de la búsqueda de Ana. Aunque el monstruo/espíritu abrigue, como elemento constitutivo, la ten-

sión de los sentimientos contradictorios suscitados por la figura paterna (fascinación-repulsión, temor-afección), el afán de Ana por el Espíritu supera esta dicotomía familiar y entra en la esfera, siempre trágica, de la *pasión*.

Una pasión que se vuelve *compasión* cuando el fugitivo hace acto de presencia. La ofrenda de la manzana y, sobre todo, la entrega de los objetos del padre, atestan, antes de la mera transferencia que la feroz simetría presupone, una demostración de amor y calor. Este gesto de Ana no busca la aprobación o el reconocimiento (con el fugitivo); muestra así, el abandono de las actitudes infantiles, el coraje de encarar riesgos y peligros. Los objetos del padre (principalmente, el reloj¹⁷), que entran en escena dentro de la esfera mítica de Ana/fugitivo, se vinculan con más propiedad a los símbolos representativos de la Colmena que a aquel como figura paterna. No obstante, la aureola fatal de esos objetos desencadena al mismo tiempo el rechazo al padre y la muerte (anunciada) del fugitivo. De hecho, el signo de muerte y fatalidad que representa el tándem padre/Colmena ya había sido prenunciado en la autoritaria acción del aplastamiento de la seta.

El recorrido circular del reloj polariza dos figuras opuestas: la del intelectual pesimista que acepta pasivamente el curso de los acontecimientos y la del joven revolucionario¹⁸, agente transformador. El único elemento que los unifica es la melancolía, el sentimiento de una pérdida irrecuperable. El miliciano no trae consigo el vigor y la revuelta del héroe prometeico, más bien el rostro de la desgracia y la agonía. Esta circularidad del reloj (escenificada en tres magistrales secuencias silenciosas) demuestra el poder y la eficacia del presupuesto básico de la Colmena —el ciclo perpetuo de lo idéntico— al registrar la eliminación sistemática de aquel que lucha por romper la repetición. Frente al automatismo de la Colmena-reloj que busca garantizarse el futuro, dominar el tiempo, la individualidad agonizante del fugitivo refleja la trágica imposibilidad en romper esa ley inexorable (incluso su inocente juego de hacer esconder el reloj ante la niña no enmascara la vana tentativa de ese esfuerzo).

Pero la otra cara del reloj es la melodía que reúne dos seres marginales: Ana y el fugitivo. Ellos tienen una condición homóloga al “héroe trágico” de Benjamin, es decir, los inadaptados y excluidos (el niño, el viejo, el narrador, el poeta). Su experiencia es la del tiempo pleno, no homogéneo, lo enteramente nuevo, el “éxtasis de lo único” (*Einmal*). Entre ellos no existe ningún tipo de jerarquías (generacional, social, psicológica).

La muerte del fugitivo abre, entonces, el conflicto y la única escena en la que vemos padre e hija interactuar cara a cara —la del encuentro *in extremis* en la cabaña y el pozo— se da como un franco desafío. La perplejidad del padre y la rabia de Ana exponen heridas, culpas, responsabilidades. Delante de la pasividad y el silencio del padre, Ana parece percibir sus flaquezas. Incluso en la aventura nocturna de Ana, la narración minimiza esta figura adulta (el padre no aparece en el rescate, su presencia nos es sugerida por los gritos y el perro), evitando reducir la crisis de Ana a un conflicto con el padre. Esta crisis —de identidad, generacional, mítica, histórica— es un proceso de crecimiento y emancipación que envuelve una realidad integral.

En el epígrafe del guión de *El espíritu* se cita una frase de Thomas de Quincey: “En los niños, la pena tiene horror de la luz y huye de las miradas humanas”. Certera máxima para una película que trata del difícil paso de la edad infantil a la adulta. Por el tipo de sentimiento convocado, la frase se adecúa mejor al universo de los padres que al de los niños. Es justamente la *pena*, entendida en un sentido amplio, de auténtica dimensión de sufrimiento, el sentimiento que Ana conoce al final de su periplo. El recogimiento *nocturno* de Ana en la cama, especie de concha, no es otra cosa que la experiencia interior de un padecimiento: Ana descubre las mismas emociones que dilaceran a los adultos: pérdida, angustia, tristeza, desilusión, impotencia, miedo. La narración, endosando el sentido de la frase del escritor inglés, evita mostrar el rostro de Ana (su mirada ausente cuando es rescatada por los hombres — “Ana, ¿qué te ha pasado?”— nos ofrece el único gesto de expresión fisonómica de la crisis).

Verdaderamente este tipo de sentimiento impregna a los padres durante todo el filme (“Podría decirse que tanto más subyugante es una mirada cuanto más profunda es la ausencia de quien mira”, decía Benjamín). Al final, un elemento fundamental aglutina a Ana y a los adultos: el episodio que Ana ha vivido permanecerá tan fuerte en su **memoria** como el episodio de la guerra civil en los adultos.

En estas coordenadas, la interioridad de los padres encuentra en los espacios y objetos su singular cualificación. El apicultor/intelectual aparece siempre en planos próximos o de conjunto, relacionado al mundo omnipresente de la Colmena (trabajo, escritos, ventanas...); el radical confinamiento en su despacho, profusamente poblado de objetos, indica el *horror vacui* de esta individualidad. La madre es la mujer burguesa de la ciudad perdida en el espacio rural, cuya figura se empequeñece en la imagen inmersa en grandes planos generales. Carente de ocupaciones (objetos), de afectos (marido), su vida se reduce a la espera desesperante de las cartas. En ese mar de tierra árida que es el campo castellano sugiérese la idea de *horror pleni* en la mujer¹⁹.

El acercamiento de la madre al padre cumple, en la esfera familiar, la misma función simbólica que el fugitivo en el plano histórico: la responsabilidad en la interrupción de la *repetición*. El cuaderno, la pluma, las gafas, el reloj y el candil, objetos característicos del ritual de la *continuidad* del padre son, al final del filme, cuidadosamente tocados por las manos de su mujer. Con los mismos gestos suaves y cadenciosos con los que hizo quemar su *última carta*, sanciona ahora el ritual de recogida de los objetos. Cuando el padre se despierte a la hora del amanecer, el *orden* perfecto de los objetos en la mesa mostrará el sentido *afectivo* de una inversión que invita a cuestionar el uso repetitivo y constante de tales objetos.

Sin embargo, estos primeros y tímidos gestos de aproximación denotan la dificultad o casi imposibilidad de producirse un proceso de abertura y comunicación. El padre simboliza un mundo estancado cuyo destino histórico el filme da cuenta por sí mismo. Pero la ambigüedad del padre es un factor rico en contradicciones: existe un extrañamiento en relación a su mundo (él también, como la Colmena, rechaza o encubre las tensiones internas), un reposo no feliz (el “triste espanto”). En fin, evidencia una *espera* que se pone en suspenso (estar en sí mismo, vida obturada, coagulada) en relación al determinismo repetitivo de la Colmena.

Las cuestiones conflictivas de la vida conyugal y de los efectos de la guerra (la melancolía de los adultos, su soledad glacial) y de la dimensión histórica de la oposición Colmena-Espíritu concentran el sentido político del filme que puede resumirse en la metáfora de la *espera*. Frente a un mundo de promesas que ya expiró (la república), no hay más proyectos, queda tan solo el aplazamiento perpetuo de todo, una espera tácita a la muerte natural de la Colmena: los adultos consumiéndose a sí mismos (sentimiento de culpa, fracaso, desencanto), la agonía de las figuras de la alteridad (el fugitivo, el exiliado), la pérdida de la memoria histórica y afectiva (el hermetismo y asepsia social de la Colmena), la aceptación de la realidad tal cual (Isabel).

Lejos de este cuadro que define el “espíritu de la Colmena”, está el impulso y el anhelo en el camino de superarlo: la madre y Ana. Ellas traen consigo la necesidad de balancear la Historia con lo que no es Historia, sino mítico, humano, eterno, universal. Es decir, el testimonio de que el compromiso ideológico-político no es el único modo de estar en el mundo, toda vez que este sentimiento *femenino* se expresa como ímpetu, ideal de movimiento, *ánima*, busca de libertad, en fin, como Espíritu.

* Este artículo constituye una síntesis de varios capítulos de mi “disertación de maestría” defendida en la Universidad de Sao Paulo —Brasil— con el título “Una poética de la Ausencia: *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice”.

NOTAS:

1. Garagalza, Luis, **La interpretación de los símbolos**, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 91.
2. Ésta es la razón por la que constantemente me refiero a ellos como "padres" sin tener en cuenta sus nombres propios (Fernando y Teresa).
3. Obviamente esta perspectiva dramática configuraría un *pathos* totalmente diferente al film poético que nos ocupa, lo que sin duda implicaría una aproximación a un modelo realista más convencional. La descripción pura y desencarnada del sentimiento y la propia elección de una determinada constelación de los mismos traduce la orientación estilística del filme, pues la soledad, la carencia, la tristeza son sentimientos más caros a la poesía (moderna) que la demostración de cariño, la comunicación o el diálogo.
4. Hay un leve recuadre al inicio del plano-secuencia una vez que se gira el cuerpo de la madre.
5. Lógicamente aquí el ruido es el elemento principal de construcción para una escena por decirlo así "sonoplástica". Por tanto, el ruido tiene que ver más con el efecto dramático en su captación, que el propósito involuntario o no en producirlos. De cualquier forma, los elementos constructivos contaminan negativamente la actitud en sí misma negativa del padre.
6. Este hecho impone límites a las especulaciones sobre la crisis de la pareja. Ciertamente hay continuidad en las actividades comunes, aunque se realicen de modo irregular (dormir, comidas...). La intensidad del "alejamiento" no es tan drástica y relevante como el peso del "período histórico".
7. Este recurso plástico tiene un fuerte sentido dramático, así como los barrotes de la cabecera de la cama.
8. El vaciamiento del mundo subjetivo de estos personajes no tiene nada que ver con muchos filmes del cine típicamente posmoderno de los años ochenta y noventa en los que esta operación de "desocupación" se rellena en los estereotipos y en las convenciones dramáticas. Aquí, los vacíos se amparan fundamentalmente en la Historia.
9. Escudero, Isabel, "**La escritura y las mujeres: la carta de amor**", *Archipiélago*, nº 7, 1991.
10. Esta figura se encarna a partir del elemento "carta", así como en filme siguiente, **El sur**, el trueque de cartas entre el padre y Laura sella un amor imposible.
11. Las mejores setas se encuentran en la cima de esta verdeante y brumosa montaña (el "jardín de las setas"), es decir, en el lugar más distante de la Colmena. Como los otros elementos y espacios simbólicos de allende la Colmena (el cine, el tren, la casa abandonada y el pozo, la muralla derruida que Ana atraviesa en su fuga...), he aquí lo tramontano que mejor define esta metáfora espacial: cuanto más nos alejamos de la Colmena más nos aproximamos de la felicidad. También, la íntima relación entre el maquis y la montaña establece un elemento más a la ligazón simbólica entre la madre, Ana y el fugitivo (eje del Espíritu, en contraposición a la Colmena).
12. 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 (convite que obviamente no podemos desarrollar en los límites de este artículo). Quede anotado, de cualquier forma, que la vinculación del padre a la generación del 27 —o a la inmediatamente anterior, la del 14— se evidencia por el simple aspecto físico de los protagonistas de la foto: un F. Fernán-Gómez joven en medio de un Ortega maduro y un Unamuno viejo. De cualquier forma, tanto en términos culturales como existenciales, la personalidad del padre está más próxima de estos dos viejos maestros que en el 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, e incluso una sugestiva data que aparece en una foto de la madre cuando adolescente: *Curso 1929*).
13. Esta doble oposición traduce a términos formales el estatuto simbólico (que no político o ideológico) de estos personajes: Colmena (el padre e Isabel) y Espíritu (la madre y Ana). Por otro lado, existen dos planos del padre, cuando se vuelve hacia el lado de Ana, en los que la posición frontal de la cámara cambia de ángulo: si en los otros planos es diametralmente frontal, en éstos es diametralmente lateral. En ambos casos se exprime rigidez e inmovilidad, en contraposición al dinamismo y variación del segmento de la madre y Ana.
14. O tal vez se da cuenta de la aproximación de su esposa y finja estar dormido, como ella en la escena de la cama.
15. **El espíritu** homenajea al Cine como vehículo fascinante para una experiencia genuina de conocimiento. Los rasgos de esa fascinación recorren toda la película, ora en la propia figuración de la historia, ora en las metáforas de la mirada y de la luz: el filme **Frankenstein**, el haz de luz en la proyección y la reacción del público, la *visión* del muñeco don José, las sombras chinescas, la homologación monstruo/fugitivo, el agujero en la pared de la casa abandonada, la *blancura* de la pantalla apagada, la *corporificación* del monstruo en cámara subjetiva en la fantasía o alucinación de Ana, la representación de *sombras* en el cuarto oscuro para expresar el nuevo estado de temor de Isabel, la luz de la luna como clave del dispositivo cinematográfico (bajo la metáfora *luz-tinieblas*),... hasta finalizar con el *cuarto oscuro* y la puerta del balcón como umbral de dos mundos que el Cine pone en contacto.
16. El discurso del Dr. Frankenstein que el padre oye (más bien, *desea oír*) desde el balcón traza los paralelismos: ambos son dos seres poseídos por una idea fija, la obstinación en perseguir un fin que supera los límites del conocimiento humano (aunque se nos oculta el discurso del padre sobre la colmena, sabemos que su empresa no encuentra conformación, sus escritos no lo redimen).
17. La sustracción de los objetos constituye un evidente gesto trasgresor de Ana sobre la Colmena, pero sin ella saberlo, lleva el "Orden" en el bolso de la casaca del padre (el reloj).
18. La figura del maqui se singulariza en la descripción de la posguerra por ser el único personaje de edad intermedia (20-40 años), si exceptuamos a la madre. Una Colmena sólo de niños y viejos subraya la ausencia de una generación que produce la imagen más consistente del horror de la guerra.
19. En esta perspectiva, podría interpretarse la simetría atroz de los recorridos de llegada bicicleta-tren (idea de sujeción perfecta a los horarios del tren como curiosa identificación mujer-tren), como una manera singular de burlar ese pavor a un espacio y un tiempo inconmensurables. Esta atención al cronos de la mujer, contrasta con la total acrasia del padre —a pesar del *omnipresente* reloj musical que posee y, además, ni siquiera percibe su desaparición—; obviamente es el hombre contemplativo que siempre trabaja, come y duerme a deshoras.