

Fetichismo topográfico en *Alas de mariposa*. (En torno a la imagería de la madre arcaica)

(Topographic fetishism in *Alas de mariposa* (Butterfly wings). On the imagery of an archaic mother)

Ituarte Pérez, Leire

Eusko Ikaskuntza

M.^a Díaz de Haro, 11-1.º

48013 Bilbao

leireituarte2@hotmail.com

BIBLID [1137-4438 (2001), 5; 79-88]

El presente estudio desentraña algunas claves hermenéuticas fundamentales en torno a la representación de la feminidad monstruosa en Alas de mariposa. El análisis de corte psicoanalítico, demuestra que la adhesión del film al género de terror se fundamenta en la propia representación de la feminidad en clave de un fetichismo topográfico que establece una significativa asociación entre la topografía de la sórdida casa familiar y la imagería intrauterina de la madre arcaica, máximo exponente de la madre abjecta, para dilucidar hasta qué punto las prácticas significativas del film transgreden los códigos de representación del imaginario ideológico patriarcal en el que se inscriben.

Palabras Clave: Fetichismo topográfico. Imagería de la madre arcaica. Abjección. Feminidad monstruosa. Madre diádica. Transgresión del imaginario patriarcal. Trayectoria edípica. Psicoanálisis feminista.

Azterlan honek oinarrizko giltza hermeneutikoak argituko ditu Alas de mariposa filmeko munstro-feminitatearen inguruan. Psikoanaliaren eremuko azterketa honek erakusten du film hau beldurrezko generoari atxikitzea, fetitxismo topografiko bidezko feminitatearen irudikapen propioan oinarritzen dela, zeinak lotu egiten dituen familia-etxe miserablearen topografia eta antzinako ama zitaren umetokibarnearen irudikapena, argitu nahiz noraino filmaren praktika esanguratsuek hausten dituzten inskribaturik aurkitzen direneko irudipen ideologiko patriarkala irudikatzeako kodeak.

Giltza-Hitzak: Fetitxismo topografikoa. Antzinako amaren irudikapena. Zitalkeria. Munstro-feminitatea. Ama diadikoa. Irudipen patriarkala haustea. Ibilbide edipikoa. Psikoanálisi feminista.

Cette étude découvre quelques clés herméneutiques fondamentales concernant la représentation de la féminité monstrueuse dans Alas de mariposa. L'analyse de coupe psychanalytique, démontre que l'adhésion du film au genre terreur se base sur la propre représentation de la féminité sous forme d'un fétichisme topographique qui établit une association significative entre la topographie de la maison familiale sordide et l'imagerie intra-utérine de la mère archaïque, le plus grand représentant de la mère abjecte, pour expliquer jusqu'à quel point les pratiques significatives du film transgressent les codes de représentation de l'imaginaire idéologique patriarcal dans lequel elles s'inscrivent.

Mots Clés: Fétichisme topographique. Imagerie de la mère archaïque. Abjection. Féminité monstrueuse. Mère "dyadique", Transgression de l'imaginaire patriarcal. Trajectoire "oedipique". Psychanalyse féministe.

La casa encantada es terrorífica precisamente porque contiene secretos crueles y ha sido testigo de hechos terribles (...) el origen de estos hechos nos remonta a la búsqueda por el individuo de sus orígenes, que están conectados con las tres escenas primarias –concepción, diferencia sexual, deseo. La casa se convierte en espacio simbólico –el lugar de comienzos, el vientre– donde se desarrollan estos tres dramas.

Barbara Creed, *Lo Femenino - Monstruoso*

Alas de mariposa (1991), primer largometraje de Juanma Bajo Ulloa, es un sórdido drama familiar narrado en clave de cuento infantil de terror desde la subjetividad predominante de Ami, la protagonista central del film. El relato fílmico se enmarca, casi exclusivamente, en el enclave geográfico de la casa familiar que constituye el eje espacial vertebrador de las relaciones entre los personajes, articuladas, fundamentalmente, en torno al conflictivo vínculo entre Ami y su madre cuyo progresivo y fatídico deterioro irá augurando el trágico final de la historia. El film, estructurado en dos partes claramente delimitadas, despliega todo un discurso alegatorio contra el poder opresor de la hegemonía patriarcal, paradójicamente inscrito en la figura materna, que irá incubando los impulsos fraticidas de Ami y presagiando así el advenimiento del terrible crimen familiar.

La primera parte del relato gira en torno a los avatares domésticos y las relaciones familiares del período infantil de la protagonista que irá oscureciéndose a medida que la identidad, en pleno estado de formación, de la niña comienza a sufrir el impacto del progresivo distanciamiento y subsiguiente ausencia de la figura materna que tiene lugar a raíz del sometimiento de la madre al imperativo patriarcal, según demuestra su obsesión por dar a luz un hijo varón con el que perpetuar la saga familiar del abuelo. Una vez ejecutado el sacrificio ritual del hermano –verificada la fatídica ansiedad de la madre que habrá ido alimentando la pulsión fraticida de Ami– como la última tentativa de la niña por recuperar a la madre ausente, una elipsis temporal, a través de un fundido en blanco, nos transporta a la segunda mitad del relato. La atmósfera doméstica adquiere en esta segunda parte, un sórdido tenebrismo que deriva de una magistralmente orquestada puesta en escena que incrementa notablemente la desolación del opresivo enclave espacial de la casa donde rivalizan una Ami ya adulta y su madre.

El germen del fuerte intimismo que respira el film radica, a su vez, de un lado, en la descontextualización del relato fílmico de toda coordinada referencial –tanto espacial como temporal– que forma parte de la estrategia de confinamiento de los personajes y la historia al microcosmos opresivo de la casa, y de otro, en la subjetividad prominente de la niña que sirve como perspectiva fundamental de la construcción de la historia en clave de cuento infantil de terror ambientado, fundamentalmente, en función de la percepción subjetiva de Ami del sórdido entorno topográfico de la casa familiar marcado por la huella indeleble del crimen fraticida.

La apreciación subjetiva de la protagonista del entorno topográfico que la rodea es altamente significativa y en modo alguno gratuita si atendemos a

la ambientación del enclave geográfico de la casa familiar responde a su construcción como el espacio simbólico que alberga las diversas y conflictivas modalidades de representación de la figura materna que confluyen en la caracterización de la madre de Ami, en función de la imaginaria subjetiva de ésta, a lo largo del sofisticado recorrido del film por el arduo y complejo drama edípico de la niña¹. Incidiremos, además, en la representación de la figura materna como depositaria de una feminidad monstruosa que deriva de la percepción subjetiva de Ami –hilo conductor y perspectiva fundamental del relato–, ya entrada en el escenario edípico, que inscribe el relato fílmico en los lindes del género de terror por mediación de una inequívoca puesta en escena de lo que Barbara Creed, en su magistral recuento de *The Monstrous Feminine*, ha denominado como la representación subconsciente de la figura de la madre arcaica².

Para explorar las dimensiones y últimas consecuencias de esta modalidad representativa de la feminidad –endémica, según Creed, del cine de terror– en el film que nos ocupa es de todo punto necesario comenzar por señalar que el despliegue de la feminidad monstruosa depositada en la figura de la madre arcaica tiene lugar, en *Alas de mariposa*, por mediación del despliegue de un fetichismo topográfico que aglutina, según trataremos de demostrar, las diversas y contradictorias representaciones de la figura materna que ilustran, en último término, la controvertida andadura del sujeto femenino por el escenario edípico y la complejidad, en dicho recorrido, del cada vez más intrincado vínculo materno-filial.

Comenzaremos por delimitar la ambigüedad que rodea al propio concepto de la madre arcaica. Del laborioso sumario de Barbara Creed en torno a las diversas variaciones a que está sujeta dicha categoría podemos extraer la siguiente conclusión: la asociación de la figura de la madre arcaica con la “chora semiótica” de Julia Kristeva o con la madre diádica o pre-simbólica lacaniana es, en cualquier caso, indisoluble de su filiación con el concepto de la abyección de Kristeva³; retomaremos pues, con Creed, el interés de Kristeva por los mecanismos que activan los procesos con que la abyección subordina –a través de la figura de la madre arcaica– el poder materno a la ley simbólica⁴ para dilucidar el nivel de implicación –inscripción y subversión, simultáneamente, según trataremos de demostrar– de las prácticas significantes de *Alas de mariposa* en torno a la imaginaria ideológica patriarcal que despliega el cine clásico de terror. Empecemos por señalar que Creed trata

1. El film ilustra ejemplarmente, en este sentido, la afirmación de Julia Kristeva de que en el transcurso de dicho escenario edípico “the maternal body becomes a site of conflicting desires” citado en CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine (Film, Feminism, Psychoanalysis)*, London: Routledge, 1993; p. 11.

2. Uno de los objetivos del presente artículo es precisamente el esclarecimiento progresivo de dichos términos. Véase al respecto CREED, Barbara. *Ibidem*, pp. 24-30.

3. *Ibidem*, pp. 24-27.

4. *Ibidem*, p. 26.

de paliar la confusión en torno a la acotación del concepto de la madre arcaica con el reconocimiento de la naturaleza aglutinante del término:

*“resulta difícil separar por completo la figura de la madre arcaica (...) de otros aspectos de la figura materna –la autoridad materna de la semiótica de Kristeva, la madre del imaginario de Lacan, la mujer fálica, la mujer castrada y la castrante (...) A veces, la naturaleza horrenda de lo monstruoso femenino resulta de la conjunción de todos los aspectos de la figura materna en una –la imagen horrenda de la mujer como madre arcaica, mujer fálica, cuerpo castrado y madre castrante representadas como una sola figura en el filme de terror”*⁵.

Es en la configuración de la casa familiar en función de un elaborado fetichismo topográfico, ya lo augurábamos, donde hay que buscar el origen de la representación desplazada de la figura materna como la madre arcaica que aglutina las ramificaciones ya mencionadas que se despliegan en la percepción heterogénea y contradictoria de la madre edípica en función de los deseos encontrados que conforman el complejo escenario edípico de Ami.

El confinamiento de la heroína a la casa familiar, regida en base a los parámetros del legado patriarcal del abuelo, sus múltiples idas y venidas por los habitáculos insondables del enclave doméstico favorecen, en efecto, una lectura topográfica de la casa como representación latente del cuerpo de la madre que sugiere que bajo la exploración geográfica de la niña subyace, en último término, la desesperada búsqueda de la madre ausente. Lo que tratamos de proponer es que el oscuro e intrincado enclave espacial de la casa viene a desplazar así la corporeidad de la madre arcaica que desde la subjetividad de Ami nos remite, simultáneamente, puesto que el deseo y los sentimientos encontrados de la niña en su andadura edípica son irreconciliables a algunas de las ramificaciones que acoge la figura aglutinante de la madre arcaica, fundamentalmente, a la imaginería de la madre pre-edípica del imaginario lacaniano, de la madre abjecta y de la madre castrada, fuertemente vinculada a esta última.

Quisiéramos remitir dicha lectura topográfica a la línea de investigación abierta por Laura Mulvey en su magistral artículo “Pandora’s Box: Topographies of Curiosity”⁶ en el que la autora revitaliza la iconografía del mito clásico de Pandora como fértil caldo de cultivo para la introspección psicoanalítica en torno a algunas de las constantes representacionales de la feminidad del imaginario patriarcal que las teorías feministas pretenden deconstruir. La representación de la feminidad como enigma –el oscuro continente freudiano–, la transgresora curiosidad femenina que revela su tendencia a la introspección en torno a la propia sexualidad y la fetichización topográfica del cuerpo femenino incluidos en la revisitación de Mulvey de la

* Todas las citas son traducciones mías del original inglés.

5. *Ibidem*, p. 27

6. MULVEY, Laura. “Pandora’s Box: Topographies of Curiosity”. En *Fetishism and Curiosity*, London: British Film Institute, 1996; pp. 53-65.

iconografía del mito clásico, si bien inscritos en la política representacional de los procesos de fetichización erótica del imaginario patriarcal, son a su vez síntomas de un complejo escenario que al desvelar el funcionamiento de dichos procesos salvaguarda la promesa deconstructiva contenida en la curiosidad atribuida a la figura femenina; en palabras de Mulvey:

“Hay tres elementos leitmotivs del mito centrales en la iconografía de Pandora a) la feminidad como enigma; b) la curiosidad femenina como transgresiva y peligrosa; c) la figuración espacial o topográfica del cuerpo femenino como interior y exterior. Y quisiera tratar de reformularlos, de iluminar la tautología, como sigue:a) La curiosidad de Pandora actúa como un deseo transgresor de ver en el interior de su propia superficie o exterior, en el interior del cuerpo femenino metafóricamente representado por la caja y sus horrores concomitantes. b) La curiosidad femenina transforma la topografía de Pandora y su caja en un nuevo modelo o configuración, que puede ser descifrado para revelar los síntomas de la economía erótica del patriarcado. c) La curiosidad femenina puede constituir un impulso político, crítico y creativo”⁷.

Siguiendo dichos presupuestos quisiéramos sugerir que con la exploración de Ami de los habitáculos insondables de la casa tiene lugar, en última instancia, la búsqueda y el encuentro de la heroína con el cuerpo abyecto de la madre arcaica que revela nada menos que la indagación introspectiva en torno al origen y la sexualidad de la propia protagonista. El impulso transgresor de la curiosidad femenina de Ami está supeditado, sin embargo, según revela el esquema de Mulvey, a los propios parámetros de representación patriarcal en los que, después de todo, se inscriben los procesos del fetichismo topográfico. Esto resulta aun más evidente si atendemos al peso específico que tiene en el film la modalidad representativa de la madre abyecta, dentro de la figura aglutinante de la madre arcaica, en el subconsciente de la niña. Según Barbara Creed la representación de la figura materna como abyecta es uno de los recursos más clásicos con que el género de terror pone en funcionamiento los procedimientos de la abyección⁸. Si atendemos al hecho de que lo abyecto, como fuente originaria del horror, representaría, según Kristeva, *“that which` disturbs identity, system order”* aquello que habrá de ser necesariamente exorcizado si se quiere acceder al orden simbólico⁹, la representación de la madre como depositaria de lo abyecto formaría parte, teóricamente, de la estrategia más amplia de escenificación de la andadura edípica del sujeto y más específicamente, su lucha por separarse de la madre una vez entra en juego la amenaza de castración ocasionada por la visualización de la herida abyecta que favorecería la entrada del sujeto en el orden simbólico. Pero quisiéramos augurar que la puesta en escena de la abyección en *Alas de mariposa* trasciende y subvierte los parámetros de lo que a primera vista se presentaría como uno de los significantes más paradigmáticos del imaginario patriarcal.

7. *Ibidem*, pp. 61-62.

8. CREED, Barbara. *op. cit.*, p. 11.

9. *Ibidem*, p. 37.

Comencemos por especificar que la representación de la madre abjecta se inscribe en los propios procesos del fetichismo que se despliegan en torno a la topografía de la casa como desplazamiento del cuerpo y el vientre maternos que señalaremos como los recipientes fundamentales de la abjección. Pero primero es fundamental que recordemos, con Mulvey, dentro del propio esquema del fetichismo topográfico, la relevancia del concepto del *uncanny* freudiano, que según la autora evocaría el origen primigenio, a saber, el vínculo, en retrospectiva –idílico y terrorífico a la vez– del sujeto con el cuerpo y el vientre maternos¹⁰. Reproduzcamos el origen textual que revela esa asociación del subconsciente entre el vientre o el cuerpo de la madre y la topografía, simultáneamente hostil y familiar, de cierto enclave espacial a que responde el fenómeno del *uncanny* freudiano:

“Este `extraño´ lugar, no obstante, es la entrada a aquel Hogar de todo ser humano, al lugar donde cada uno de nosotros vivió una vez, al principio (...) y siempre que un hombre sueña con un lugar (...) y se dice a sí mismo (...) `este lugar me es familiar, he estado aquí antes´ podemos interpretar el lugar como los genitales o el cuerpo de la madre”¹¹.

A la luz de lo expuesto resulta bastante esclarecedor comprobar que el progresivo “extrañamiento”¹² tenebrista de la casa –la hostilidad indiscutible que va impregnando la atmósfera del enclave familiar–, en un principio reducto de seguridad para la niña, tiene lugar, en el film, siempre desde la perspectiva subjetiva de Ami, paralelamente al progresivo distanciamiento de la madre; Creed ha señalado que se trata, sin duda, de un fenómeno muy común del género de terror:

“En muchos filmes, la casa está inicialmente representada como lugar de refugio (...). Inevitablemente, la situación se invierte y la casa que ofrecía consuelo se convierte, por último, en una trampa”¹³.

Esto corrobora, en efecto, la vinculación fetichista entre la imaginería topográfica de la casa y la imaginería intrauterina de la madre y revela la filiación entre el concepto de *uncanny* freudiano y el concepto mismo de la abjección, ambos fuertemente vinculados a una iconografía espacial terrorífica reminiscente del horror que nos produce toda regresión al lugar primigenio, extraño y familiar a la vez, al origen, en última instancia, del vientre materno; como ha señalado Barbara Creed:

“La simbolización del vientre como casa/habitación/sótano o cualquier otro espacio es central en la iconografía del filme de terror. Tras la búsqueda de la iden-

10. MULVEY, Laura. *op. cit.*, p. 12.

11. FREUD, Sigmund. *Art and Literature*, London: Penguin, 1990; pp. 339-375.

12. Proponemos esta traducción improvisada de la traducción anglosajona del *inheimlich* freudiano.

13. CREED, Barbara. *op. cit.*, p. 56.

idad en estos filmes descansa el cuerpo de la madre representado a través de símbolos y dispositivos intra-uterinos"¹⁴.

Los procesos del fetichismo topográfico en los que se inscribe la imaginaria de la abjección que despliega el film son así, reiteramos, claramente reminiscentes del imaginario patriarcal y sin embargo quisiéramos hacer hincapié con Mulvey, en la curiosidad transgresora de Ami como componente diegético altamente subversivo para la deconstrucción de los parámetros de la economía de representación patriarcal que da lugar, en el film, a la inversión de los roles clásicos de la madre y la hija en este momento específico del recorrido edípico de la niña.

Contra todo pronóstico, en efecto, la andadura edípica de Ami sigue un recorrido inverso a la trayectoria convencional que tiene como origen de la ruptura del vínculo materno-filial el repudio del sujeto –la niña, en este caso– inducido por su apreciación de la madre como figura abjecta, castrada y potencialmente castradora, que tiene lugar a raíz de la visualización de la herida abjecta (el descubrimiento de la carencia fálica): la curiosidad de la niña por inspeccionar cada uno de los recovecos intrauterinos de la madre, su tentativa constante de acercamiento a la madre arcaica y monstruosa, según ilustra su exploración por los oscuros y sórdidos habitáculos de la casa, resulta, en este sentido, altamente significativa y se revelaría, en última instancia, como la voluntad específica de la niña, muy explícita en el film, por perpetuar el vínculo materno-filial que según la trayectoria clásica se afanaría en romper.

Contra el modelo tradicional, es la propia madre quien repudia a la hija pero además la madre, en su modalidad fálica, se erige como la figura autoritaria ejecutora del hostigamiento de Ami que retoma el bastón de mando –testigo fálico– del abuelo; así lo sugieren los diversos castigos que recaen sobre la niña por transgredir la normativa de prohibición instaurada por imperativo de la madre: tanto la escena prohibida en la que la protagonista sorprende a sus progenitores concibiendo a su futuro hermano –la visualización de la fantasía primaria dentro del proceso de exploración sexual de la niña que conforma el esquema de Mulvey–, como el descubrimiento del abultamiento acallado del vientre de la madre así como la transgresión de Ami de la prohibición explícita por que no presencie las escenas de nutrición del hermano, habrán de tener consecuencias fatales; así lo augura la brillante escena en la que, en un intento por alcanzar algún objeto prohibido oculto en un altillo del oscuro almacén de la casa, la niña se sube sobre un taburete para precipitarse violentamente al suelo; el apogeo dramático de la escena tiene lugar cuando Amanda acude a su madre –demasiado ocupada en dar pecho al bebé– en busca de consuelo y no obtiene más que el rechazo y el hostigamiento de ésta por haber violado los códigos de prohibición.

14. *Ibidem*, p. 56.

La representación de la madre fálica (otra de las modalidades implícitas de la madre arcaica) correspondería, en este sentido, al período más austero de la autoridad materna coincidente con la toma del testigo fálico del abuelo y el advenimiento del bebé varón como el fetiche que habría de asegurar la perpetuidad fálica de la madre y ahuyentar la amenaza de castración que acecha sobre ella¹⁵. Pero la fantasía de la madre fálica que precede al proceso gradual de la abyección¹⁶ pronto se verá amenazada por la predisposición de Ami al fratricidio, un crimen fácilmente asimilable, en dicho contexto, a la castración de la madre si atendemos a la diagnosis freudiana del fetichismo femenino que describe la maternidad incipiente en términos de una tentativa subconsciente de la madre por preservar el falo a través de la concepción del bebé en calidad de fetiche fálico¹⁷. El progresivo rechazo y distanciamiento de la hija se explicaría, según lo expuesto, en esta ocasión desde la perspectiva subjetiva de la madre, como el medio de preservar su integridad fálica de la potencial amenaza de castración que va configurando el personaje de Ami como fémina castradora. Tras el sacrificio ritual del hermano, ya en la segunda parte del film, la madre fálica de la primera parte dará lugar a la vieja y ya debilitada madre castrada.

Es importante subrayar que la representación de la propia Ami como fémina castradora, ejecutora del crimen fratricida y agente de la castración de la madre fálica hace hincapié, una vez más, en el componente altamente subversivo que define a la protagonista y sirve como ilustración ejemplar de la noción de la *femme castratrice* introducida por Barbara Creed; la fructífera contribución de dicha noción a las teorías feministas radica en su contestación de la asunción freudiana de que la mujer aterra porque está castrada; Creed propone, más bien, que la naturaleza terrorífica de la mujer radicaría, por el contrario, en su potencial para erigirse como ejecutora y agente de la castración¹⁸. La imaginería de la *femme castratrice*, si bien inevitablemente adscrita a los moldes de representación patriarcales –el referente fálico sigue siendo indiscutible–, constituye, según Creed, un primer giro deconstructivo que subvertiría, al menos, la atribución específica de la pasividad y la mera victimización al rol femenino.

La exploración topográfica de la heroína de *Alas de mariposa* en busca de los misterios que circundan a la figura materna y la sexualidad femenina así como la curiosidad que la conduce al origen mismo de la monstruosidad femenina revelan, en efecto, que, como ha señalado Creed, tras la utilización

15. Nos estamos refiriendo, claro está, a la ansiedad de castración de la mujer desplegada en la clásica imaginería de la pérdida de sus hijos; véase a este respecto CREED, Barbara, *op. cit.*, p. 22.

16. Como ha señalado Creed: “*The phallic mother. She is the mother who exists prior to the child’s knowledge of castration and sexual difference.*” En CREED, Barbara. *op. cit.*, p. 157.

17. En HAYWARD, Susan. *Key concepts in cinema studies*, London: Routledge, 1997; pp. 285-86.

18. CREED, Barbara. *op. cit.*, p. 87.

de la mujer como recipiente de lo monstruoso¹⁹ se oculta el proyecto ideológico fundamental del cine de terror clásico, a saber, la atribución de todo acto que obstaculice la separación materno-filial y amenace con obstruir la andadura del sujeto hacia el orden simbólico –el ámbito de la ley patriarcal– al origen objeto inherente a la propia feminidad:

“construir la fuente de la monstruosidad como el fracaso del orden patriarcal en asegurar la interrupción, la separación de madre e hijo/a. Este fracaso (...) es lo que produce lo monstruoso. El sujeto femenino poseído es aquel que se niega a tomar su lugar apropiado en el orden simbólico. Su protesta es representada como una regresión al estadio pre-edípico al período de la `chora semiótica´”²⁰.

El abierto rechazo de Ami por seguir su andadura hacia el orden simbólico –origen, siguiendo los parámetros de Creed, de su naturaleza monstruosa– su transgresión, en definitiva, del imperativo patriarcal se hace evidente, en efecto, en su desesperada y perpetua búsqueda del vínculo perdido con la madre diádica. Dicha búsqueda se hace especialmente explícita en la evocación de la madre pre-edípica que tiene lugar a través de la iconografía de la mariposa; bajo la insistencia de Ami por dibujar la criatura mágica subyace, en última instancia, su anhelo por recuperar y aprehender, a través de la pintura, una fantasía anterior a la propia representación y al lenguaje tal y como demuestra su reconocimiento final de que “las mariposas no se pueden dibujar”; bajo su creciente mutismo –nótese que la casa está poblada por los grandes silencios de la niña– late su rechazo implícito de la vía lingüística, exponente inequívoco de la estrategia de la niña por transgredir su andadura hacia el orden simbólico de la ley patriarcal que marca la entrada, también, del sujeto en el universo del lenguaje²¹.

El acercamiento exploratorio de la niña a la monstruosidad de la madre arcaica tanto como a la suya propia, una monstruosidad ineludiblemente reminiscente, según lo expuesto, de la imaginaria patriarcal, confronta así

19. Redunda señalar que si bien nuestro foco de análisis ha recaído, primordialmente, en la construcción y representación de la figura materna como recipiente de la monstruosidad y la abyección femenina, la caracterización de Ami no deja de inscribirse igualmente en los parámetros del *monstrous feminine* acotado por Creed; la exploración topográfica de la heroína en torno a la sexualidad y la abyección del cuerpo materno sugiere, en última instancia, una búsqueda de su propio origen y una exploración introspectiva en torno a su propia sexualidad también construida en términos de una monstruosidad claramente explícita en la asociación de la protagonista con la monstruosidad larvaria de los insectos que esculpe –reminiscentes de su propia sexualidad en proceso de gestación– que han destituido, en la segunda parte del film, la belleza iconográfica de la mariposa.

20. CREED, Barbara. *op. cit.*, p. 38.

21. De acuerdo con el psicoanálisis lacaniano, en efecto, el universo del imaginario correspondería al estadio pre-lingüístico que escenifica el vínculo idílico del infante con la madre diádica; se trata del escenario previo a la entrada en la andadura edípica del sujeto hacia el orden simbólico de la ley patriarcal que marcaría la entrada en el ámbito del lenguaje. Véase a este respecto: HAYWARD, Susan. *op. cit.*, pp. 185-190.

los parámetros representativos patriarcales de la feminidad a través de la evocación del vínculo materno-filial primigenio que restablece la solidaridad femenina como propuesta de una nueva modalidad de representación propia. El impulso utópico que salvaguarda la subjetividad transgresora de *Ami* confiere al film un final de gran belleza lírica –la exorcización de la feminidad monstruosa a través de la evocación final de la madre diádica, con el acercamiento repentino entre madre e hija en torno al vientre, en gestación, de la protagonista– que anuncia la promesa emancipadora de un nuevo orden generacional lejos del poder represivo de un patriarcado relegado ya a la obsolescencia, según sugiere el advenimiento de la maternidad de la propia *Ami*. La utopía de la madre pre-edípica que recupera la escena final del film nos remitiría a la fantasía ‘chórica’ de Kristeva, una fantasía cuyo máximo exponente sería la imaginería del embarazo, experiencia iniciática, según la autora, de regresión al vínculo materno-filial primigenio, una vuelta, en última instancia, a su origen intrauterino, como la imagen primordial de la unidad entre las mujeres que tan magistral y líricamente retratan las imágenes que clausuran *Alas de mariposa*:

“...una relación íntima entre una madre, su propia madre, y su hija, una relación basada en la regresión, la vuelta y la replicación”²².

22. Citado en SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror (The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema)*, Bloomington: Indiana University Press, 1988; p. 109.