

El enigma de la feminidad en *El Espíritu de la Colmena*: arqueología de una melancolía de género

(The enigma of womanliness in the film “El Espíritu de la Colmena” (The Spirit of the Beehive): archaeology of a gender melancholia)

Ituarte Pérez, Leire

Eusko Ikaskuntza. M^a Díaz de Haro, 11, 1^o. 48013 Bilbao

BIBLID [1137-4438 (2003), 6; 25-36]

Recep.: 21.10.02

Acep.: 10.01.03

En el presente artículo se desentrañan algunas de las claves fundamentales de género que integran el enigma de El espíritu de la colmena. El viaje iniciático de Ana demuestra seguir los trazos de la andadura edípica femenina que Freud identifica con los escenarios de la melancolía y el masoquismo que sirven de telón de fondo a la trama narrativa. Se propone así que el camino hacia la formación de la feminidad de la protagonista demostrará ser correlativo al de la propagación melancólica de la que da fe el relato.

Palabras Clave: Melancolía. Trama edípica. Feminidad. Mirada femenina. Masoquismo. Identificación parental.

El espíritu de la colmena filmaren enigma osatzen duten genero-giltza funtsezkoenetako batzuk argitzen dira artikulu honetan. Freudek melankolia eta masokismoaren eszenategiekin parekatzen dituen ibilbide edipiko femeninoaren arrastoak jarraitzen dituela frogatzen du Anaren bidaia inizatikoak, ezaugarri horiek narrazio bilbearen atze-oihal gísakoak direlarik. Hala, hemen proposatzen denaren arabera, protagonistaren feminitatea osatzeko bideak frogatzen du narrazioak agerian jarritako hedapen melankolikoaren korrelatiboa dela.

Giltza-hitzak: Melankolia. Bilbe edipikoa. Feminitatea. Begirada femeninoa. Masokismoa. Gurasoekiko identifikazioa.

Dans cet article on explique quelques-unes des clés fondamentales de genre qui intègrent l'énigme de “El espíritu de la colmena”. Le voyage initiatique d'Ana démontre qu'il suit les traits de l'allure œdipienne féminine que Freud identifie par les scénarios de la mélancolie et du masochisme qui servent de toile de fond à la trame narrative. On propose ainsi que le chemin vers la formation de la féminité de l'héroïne indique sa corrélation avec la propagation mélancolique dont le récit fait foi.

Mots clés: Mélancolie. Trame oedipienne. Féminité. Regard féminin. Masochisme. Identification parentale.

“Soy Ana...”

Las tres décadas que nos separan del año que vio nacer *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), una de las obras de culto más veneradas de la cinematografía moderna española, han dado luz a un ingente y variado número de propuestas analíticas y teóricas, testimonio todas ellas de la inusitada fascinación que la enigmática imaginería de la que hace alarde el filme ha despertado en el transcurso de estos años. La atención suscitada por el relato fílmico parece corroborar, de hecho, que el filme ha mantenido, hasta hoy, el codiciado status de enigma cinematográfico. Las diversas claves hermenéuticas orientadas al esclarecimiento del enigma de *El espíritu de la colmena* han apuntado, casi unánimemente, a la fructífera fórmula de intersección de los universos referenciales de la “realidad”/“historia” con los del “mito”/“sueño”/ “poesía”/“ficción cinematográfica”, como la fuente primordial de la densidad atmosférica del relato. La imbricación de estos registros en la representación de la “realidad histórica” que nos llega filtra a través de la mirada asustadiza de una niña absorta en su fascinación por el mito cinematográfico de Frankenstein queda instaurada ya al comienzo del filme: los dibujos infantiles que acompañan a los títulos de crédito insertan el relato en el marco mítico/fílmico augurado por el rótulo “*Erase una vez*” que encabeza la pantalla de un cinematógrafo de papel seguido de una vista panorámica de la meseta castellana que nos dará, a la vez, las coordenadas espacio-temporales de la “realidad histórica” en la que se enclava el relato fílmico; “*Un lugar de la meseta castellana hacia 1940*”.

Es al menos significativo que dado el entusiasmo hermenéutico que ha suscitado, las aproximaciones al filme desde una perspectiva de género hayan sido proporcionalmente tan escasas sobre todo si se tiene en cuenta que, como ya se ha hecho notar¹, se trata de un relato fílmico en el que la inscripción del deseo y la fantasía femeninas resultan tan prominentes. Nuestra propuesta de análisis parte, así, de una tentativa por explorar los entresijos de la construcción de la identidad de género que creemos operativa en la andadura de Ana; su historia, la historia de un viaje interior hacia la identidad, revelará, que el camino hacia la feminidad que proponemos ya como el enigma inexplorado de *El espíritu de la colmena* será un trayecto arduo y lleno de penalidades.

* * *

El espíritu de la colmena reproduce uno de los metarrelatos² de la modernidad cuya proliferación compulsiva más ha contribuido a la perpetuación y supervivencia de la cultura patriarcal de occidente: el camino trazado por la

1. SMITH, Paul Julian, “Between Metaphysics and Scientism: Rehistoricizing Víctor Erice”, en SMITH, P. J. *The moderns (Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture)*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2000, p. 32.

2. Nos atenemos a la acepción lyotardiana del concepto de “metarrelato”; véase LYOTARD, François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

historia y las penalidades de Edipo que Sigmund Freud estableció como cimiento estructural de toda su teoría psicoanalítica. El filme integra de un modo ejemplar la narrativa edípica que el psicoanálisis establece como piedra angular de la formación de la identidad del sujeto a través del viaje interior de una niña en un marco socio-histórico que, dadas las circunstancias, difícilmente podría eludir el apelativo de alegoría patriarcal: la España franquista de la posguerra (*“Un lugar de la meseta castellana hacia 1940”*).

Proponemos que el tantas veces aclamado viaje iniciático de Ana asiste a la aventura edípica que inscribe el deseo y la diferencia sexual y que la conducirá a la consolidación de su feminidad, a la reafirmación, en último término, de una identidad que quedará sellada en la letanía final –“Soy Ana”– con la que la niña invocará finalmente a su espíritu. Su identificación con la figura del padre y la transferencia del deseo edípico a los sucesivos subrogados paternos –el fugitivo y el monstruo de celuloide– esboza, de este modo, los trazos de un paisaje edípico femenino que se acoge ejemplarmente a la filiación freudiana entre el camino de formación de la feminidad y la propagación melancólica que, según veremos, propaga el relato.

1. IDENTIFICACIONES PARENTALES: EL ENGRANAJE EDÍPICO DE LA MELANCOLÍA

La melancolía, refiere Freud³ es un estado psíquico muy doloroso que suele darse a raíz de la pérdida de un objeto amado. Entre sus síntomas más distintivos destacan la pérdida radical del interés por el mundo exterior, la incapacidad para amar, la inhibición de las funciones del sujeto y fundamentalmente, una sustancial pérdida de su autoestima que dará lugar al empobrecimiento del yo que Freud aísla como uno de los rasgos más emblemáticos del melancólico. Este último síntoma se explica por el propio engranaje del mecanismo melancólico: la libido que abandona el objeto amado se retrae al yo dando lugar así a la identificación entre el sujeto y el objeto perdido que será la base de la ambivalencia, otro de los rasgos típicos de la melancolía, que dará origen a la desvalorización y el debilitamiento del yo melancólico. De este modo, la introyección de la libido que se sustrae al objeto, a la vez que una fórmula para preservar el objeto amado, hará del yo el nuevo depositario de la “satisfacción sádica” del sujeto despechado por la pérdida del objeto. Como sentencia el propio Freud “la carga erótica del melancólico experimenta un doble destino. Una parte de ella retrocede hasta la identificación, y la otra, hasta la fase sádica, bajo el influjo de la ambivalencia”⁴.

Ya en *El ‘yo’ y el ‘ello’*⁵ Freud integrará el operativo melancólico en el proceso mismo de formación de la subjetividad por el que la melancolía se defi-

3. FREUD, Sigmund, “La aflicción y la melancolía”, en *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, pp. 1075-1082.

4. *Ibidem*, p. 1079.

5. FREUD, Sigmund, *El ‘yo’ y el ‘ello’*, en *op. cit.*, Tomo II, pp. 9-25.

ne ahora como pieza fundamental del mecanismo de estructuración del yo y de la formación de su idiosincrasia:

“Explicamos el doloroso sufrimiento de la melancolía estableciendo la hipótesis de una reconstrucción en el yo del objeto perdido; esto es, la sustitución de una carga de objeto por una identificación. Pero no llegamos a darnos cuenta de toda la importancia de este proceso ni de lo frecuente y típico que era. Ulteriormente hemos comprendido que tal sustitución participa considerablemente en la estructura del yo y contribuye, sobre todo, a la formación de aquello que denominamos su carácter”⁶.

Judith Butler ha hecho notar que el engranaje melancólico constitutivo de la formación del “carácter” del yo que Freud proclama, en la progresión de este pasaje, se revela como un recuento del proceso de formación de la identidad de género tal como se articula en el desarrollo y la resolución de la secuencia edípica⁷. Según la autora, si atendemos al discurso freudiano, la integración del mecanismo melancólico en dicho proceso no admite dudas: el tabú del incesto será el instigador de la pérdida del objeto parental que el yo tratará de salvaguardar por medio de la introyección que dará lugar a las respectivas identificaciones parentales tan determinantes en la consolidación de la identidad de género del sujeto⁸. En este gozne de la secuencia edípica la lucha interna y la escisión del yo, por instigación del mecanismo de identificación, darán origen a la formación del *super-yo*, heraldo implacable de la ley del incesto y del carácter coercitivo del padre⁹. La instauración del *super-yo* es, según veremos, una pieza vital del engranaje melancólico dado que se trata de la instancia que alimentará la ambivalencia y la que tomará las riendas del hostigamiento masoquista que activa el mecanismo de la melancolía.

* * *

El espíritu de la colmena integra el operativo melancólico como mecanismo consustancial de la trama edípica de la niña protagonista por mediación de una compleja red de vínculos y analogías entre personajes que dará comienzo con la identificación fundamental que se establece, ya desde la primera secuencia del filme, entre la figura paterna –el mostrenco apicultor– y el Frankenstein de celuloide de James Whale. La intercalación durante la escena de presentación de la película de terror en el desvencijado cine del pueblo de las imágenes que introducen la figura del apicultor embebido en la actividad de sus panales hace muy explícita esta analogía que volverá a ser reiterada a lo largo del filme: en la identificación especular –en la mirada recíproca del plano contraplano– entre la figura del monstruo y el padre que de camino a casa se detiene frente a la mirada mostrenca del Frankenstein

6. *Ibidem*, p. 16.

7. BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, London/New York, Routledge, 1999, p. 74.

8. *Ibidem*, p. 75.

9. FREUD, Sigmund, *El 'yo' y el 'ello'*, en *op. cit.*, Tomo II, p. 19.

impreso en el cartel de la película que pende de la fachada del cine y, de nuevo, en el ensimismamiento contemplativo del patriarca que desde la meliflua penumbra del balcón de su estudio permanecerá, más tarde, atento a la voz en *off* que emite el proyector del celuloide¹⁰. Se trata de una identificación que tiene su origen en la subjetividad prominente de la niña protagonista que invadirá progresivamente la atmósfera total del relato. El origen de dicha identificación se hará muy patente en una de las escenas nocturnas que acontecen en la penumbra interior del dormitorio de las hermanas: aquella en la que las niñas, en el transcurso de una de sus conversaciones secretas sobre el espíritu, se apresuran a apagar el candil en cuanto sienten el crujido de los pasos del padre que se aproxima.

La identificación, a los ojos de Ana, entre la figura paterna y el Frankenstein de celuloide muy pronto se propaga hasta el personaje del fugitivo en quien la niña ve inmediatamente a su anhelado espíritu. Con la ofrenda de la chaqueta y el reloj del padre que la protagonista entrega al maquis como el inequívoco traspaso de la autoridad paterna se ratifica así la triple asociación que asiste a la resolución edípica que integra el engranaje melancólico arriba descrito: en la doble transferencia del deseo edípico de Ana al fugitivo primero y al monstruo de celuloide después, descansa la ambivalencia típicamente melancólica a que dará lugar la pérdida paterna, el germen de los sentimientos encontrados que el espíritu, en su desdoblamiento, suscitará en la niña. La dualidad del espíritu se inspira, de este modo, en la implementación de la tiranía del *super-yo* que instaura la ley patriarcal del incesto y activa, como ya hemos referido, la ambivalencia del mecanismo melancólico; su engranaje, según ratifica Julia Kristeva:

“supone un *super-yo* severo y una dialéctica compleja de la idealización y la desvalorización del otro, y el conjunto de esos movimientos se funda en el mecanismo de la identificación. Porque me identifico con el otro amado-odiado, por incorporación (...) instalo en mí su parte sublime que se convierte en mi juez tiránico y necesario así como su parte abyecta que me desprecia y a la que deseo liquidar”¹¹.

El desdoblamiento del espíritu de la colmena en los subrogados paternos del fugitivo y del monstruo da fe, por tanto, del operativo melancólico inspirado por la férrea ambivalencia a que daría lugar la pérdida del objeto parental instigada por la implementación de la lógica tiránica del *super-yo* que instaura la ley patriarcal del incesto. La figura del fugitivo alberga, así, a los ojos de Ana, la transferencia del ideal paterno que una vez instaurada la

10. Miguel Angel Lomillos también ha hecho notar la importancia de estas dos escenas por ser ilustrativas del vínculo que el filme establece entre la película de James Whale y la figura del padre. La propuesta de Lomillos apunta, sin embargo, a una identificación –de carácter prometeico– entre el padre y el doctor Frankenstein. Nosotros defendemos que la identificación paterna es, a los ojos de la niña, más propiamente con el monstruo. Véase Lomillos, Miguel Angel, “La figura del padre en *El espíritu de la colmena*: un ser subyugado y obnubilado por la colmena”, en *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, Donostia, núm. 4, 2000, pp. 101-107.

11. KRISTEVA, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Venezuela, Monte Ávila, pp. 15-16.

ley del incesto –la muerte del fugitivo de la que la niña hace responsable al padre¹²– no tardará en transmutarse en la “parte abyecta” que acoge la figura del monstruo.

Es importante recordar, según requiere el proceso melancólico arriba descrito, que esta ambivalencia se funda en la introyección del objeto parental a que, como refiere Kristeva, da lugar el mecanismo de identificación entre el sujeto melancólico y el objeto perdido. La identificación de Ana con las tres figuras paternas que integran su andadura y resolución edípicas dará fe, así, de la introyección melancólica por mediación de la cual la protagonista incorpora y preserva en el yo a la figura del padre; dicha identificación se convierte así en un dato fundamental para nuestra aproximación a la idiosincrasia melancólica de la niña. A la identificación de Ana con la figura del fugitivo se alude fugazmente en el fundido encadenado que asocia los cuerpos recostados e indefensos de la niña, recién acostada tras su primera excursión nocturna y del maquis, recién arribado a la choza donde tendrá lugar el primer encuentro entre ambos. Mucho más explícita es, sin embargo, la identificación entre la niña y la figura paterna propiamente dicha: Ana muestra un interés jocoso por las actividades diarias de su padre en algunas de las escenas del filme que siguen a la partida de Fernando –aquella en la que la niña juega a afeitarse frente al espejo del baño con los utensilios de aseo de Fernando o aquella en la que teclea su máquina de escribir– pero el dato que más significativamente ilustra la identificación paterno-filial es fundamentalmente la idéntica fascinación que ambos muestran frente a la enigmática colmena. Tras la partida de Fernando Ana irrumpe en el santuario paterno donde se la observa ensimismada en el “zarandeo perpetuo” de las abejas que habitan la colmena de observación de su padre; un solo plano, el reflejo del rostro intrigante –la mirada narcisista– de Ana sobre el vidrio de la colmena paterna e idéntico a la imagen que ilustrara la sobreimpresión, sobre la ajetreada actividad del panal, del “triste espanto” en la mirada perpleja de Fernando nos revelará, muy pronto, que en la identificación entre padre e hija descansa una de las claves fundamentales de la enigmática imaginaria de la colmena.

Mucho se ha especulado sobre la intrincada simbología que alberga la imaginaria de la colmena en la que se ha querido ver tanto una alegoría social de la España de posguerra como una alegoría familiar sobre la reclusión y el aislamiento de una micro-comunidad familiar confinada al interior de un viejo caserón con ventanales forjados en forma de panal de abeja. Otras propuestas más sofisticadas han visto en “el zarandeo perpetuo” de la colmena una alegoría patriarcal sobre el tiempo fundada en la constelación simbólica formada por la figura del padre-apicultor, la imagi-

12. La implementación del tabú del incesto que Ana atribuye a la autoridad paterna es muy explícita en la escena en la que la niña descubre a su padre junto a los indicios del asesinato del maquis en el interior de la choza. La asociación de la niña entre la autoría paterna del crimen y la presencia del padre junto a los indicios del crimen ratifica la resolución edípica que la inducirá a la fuga en la que la protagonista dará, finalmente, con el monstruo.

nería totémica del reloj y el propio engranaje de la colmena¹³. La analogía entre su incesante actividad interna y el mecanismo cronológico del reloj que funciona, a su vez, como desplazamiento simbólico de la autoridad paterna, se hace explícita en la minuciosa letanía con la que Fernando describe el incansable ajeteo de su colmena, una letanía cuya cadencia rítmica estará significativamente marcada por una sintaxis aglutinante y sofocadora:

“Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal, el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj; alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales, el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada, los puentes y las escaleras animadas que forman la cerera, las espirales invasoras de la reina, la actividad diversa e incesante de la multitud, el esfuerzo despiadado e inútil, las idas y venidas con un ardor febril, el sueño ignorado fuera de las cunas, que acecha el trabajo de mañana, el reposo mismo de la muerte alejado de una residencia que no admite enfermos ni tumbas...alguien que miraba esas cosas, una vez pasado el asombro, no tardó en apartar la vista en la que se leía no sé qué triste espanto”.

Ni que decir tiene, sin embargo, que este pasaje clave en el enigma de la colmena alberga, a la vez, inconfundibles resonancias de signo matriarcal que apuntan a una resolución simbólica difícil de agotar: la incesante actividad interna de la colmena y el inagotable mecanismo reproductivo en el que reincide el texto sugieren que estamos ante una alegoría de la reproducción sexual femenina que el campo semántico del texto –“nodrizas”, “cunas”, “nidada”, “espirales invasoras de la reina”– sin duda ratifica. Como Fernando Bayón sugiere en el volumen anterior de este cuaderno,

“Las colmenas son un hábitat interiorizado, una suerte de símbolo geofísico o una arquitectura imaginaria para el ciclo universal de la vida y la muerte: en primer lugar porque el hiperorganizado enclaustramiento de sus moradoras está compensado por una incesante actividad –así el zarandeo espiral y custodio de las amas de cría–; y en segundo lugar, porque las colonias constan de una sola hembra fecunda y de muchas otras completamente estériles. El reinado del ejemplar fértil ha influido decisivamente en el hecho de que la abeja sea uno de los símbolos del matriarcado”¹⁴.

El estupor que Fernando muestra ante su colmena de cristal podría ser, por tanto, el resultado de una visión que, desde su instancia patriarcal, no podrá dejar de producirle esa suerte de “no sé qué triste espanto” que nos

13. Como ha referido Lomillos: *“Ninguna imagen o símbolo encarna mejor el tiempo de la colmena que el propio símil que el padre hace en su texto: ‘...el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj’. La rueda no es aquí metáfora de lo circular o cíclico, sino del movimiento lineal o maquina del tiempo cronológico. No por acaso, el objeto simbólico que define al padre es el reloj”*. En Lomillos, Miguel Angel, *art. cit.*, p. 111.

14. BAYÓN, Fernando, “Breve diccionario vasco de símbolos cinematográficos”, en *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, núm. 5, 2001, pp. 165-166.

remite al horror abyecto¹⁵ del incesante sistema de reproducción y mantenimiento del ciclo vital en el que el padre contempla estupefacto la matriz del devenir sexual de sus hijas¹⁶. La clave de uno de los enigmas de la plurisémica simbología de la colmena que aquí proponemos descansa, de este modo, en la colisión de las dos miradas especulares que, con la identificación melancólica de la niña como motor, se sobrepresionan sobre la colmena de cristal: la mirada perpleja del padre que desde el estupor patriarcal observa el “siniestro”¹⁷ engranaje interno de los panales y la mirada arrebatadora de Ana absorta, desde una instancia matriarcal, en lo que ya se perfila como la floreciente sexualidad femenina que integra su viaje interior.

2. FEMINIDAD Y MELANCOLÍA: ANA Y SU ENCUENTRO ESPECULAR CON EL ESPÍRITU

Es importante hacer notar que la mirada de Ana es uno de los elementos motores de la trama narrativa del filme. Se puede decir que el registro visual que activa la imaginería de la colmena¹⁸ se funda en la propagación de la arrebatadora mirada de la que hacen gala los inconfundibles ojos negros de la pequeña actriz Ana Torrent. La propagación de la mirada que comienza con la llegada del cinematógrafo –a partir del momento en que la niña visualiza en la pantalla al monstruo de celuloide– tiene, además, una relevancia fundamental en la trama edípica de la protagonista: dado que la apropiación femenina de la mirada asiste a la confrontación de la heroína

15. Nos remitimos aquí a la acepción de Julia Kristeva según la cual la imaginería de lo abyecto –una imaginería que se enclava en el universo simbólico patriarcal– respondería a la repulsa del cuerpo materno en cuanto cuerpo castrado. Su advenimiento en la secuencia edípica tendría lugar a raíz de la intervención del tercer miembro del triángulo edípico (el padre) que precipitaría la ruptura definitiva del infante con el recinto materno, con el horror de lo que ya es el cuerpo abyecto de la madre castrada que habrá tomado el relevo de la madre fálica. Ni qué decir tiene que tanto la reproductividad como la sexualidad femeninas están fuertemente enclavadas en el imaginario patriarcal de la abyección, como creemos que ilustra el filme. Sobre el concepto de “abyección” véase KRISTEVA, Julia, *Powers of Horror (An essay on Abjection)*, New York, Columbia University Press, 1982.

16. La voz en *off* del padre en el transcurso de su letanía, hace coincidir el pasaje sobre “las cunas de la nidada” con las imágenes intercaladas en las que Fernando observa el reposo nocturno de sus hijas. Esta rima sonoro-visual hace explícita la analogía que se establece entre la enigmática imaginería de la colmena y la visión paterna de las niñas, en base a la identificación entre la incesante actividad reproductora de la colmena y la sexualidad floreciente de las protagonistas.

17. Nuestra elección del término no es, de ningún modo, arbitraria. Convocamos aquí la acepción freudiana de lo “siniestro” como “*la puerta de entrada a una vieja morada de la criatura humana, el lugar en el cual cada uno de nosotros estuvo alojado alguna vez, la primera vez. Se suele decir jocosamente (...) ('amor es nostalgia'), y cuando alguien sueña con una localidad o con un paisaje, pensando en el sueño: 'esto lo conozco, aquí ya estuve alguna vez' entonces la interpretación onírica está autorizada a reemplazar ese lugar por los genitales o por el vientre de la madre*”. FREUD, Sigmund, “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Tomo 13, Barcelona, Orbis, 1988, p. 2.500.

18. También Lomillos ha reparado en que la letanía del padre activa el registro visual de la colmena, véase LOMILLOS, Miguel Angel, *art. cit.*, p.109.

con el descubrimiento de la diferencia sexual, esto es, de la primacía fálica del varón y la castración femenina que Freud atribuye a la agencia escópica¹⁹, su activismo visual tendrá el valor de una introspección, de una exploración, en último término, de los entresijos más “siniestros” de la sexualidad floreciente que integra el viaje interior de Ana²⁰. Por este motivo, cuando la maestra pregunta a Ana en la escuela cuál es el último órgano que le falta a Don José, la niña, subida sobre un taburete, le ofrendará los ojos con los que se establecerá la primera identificación especular entre Ana y el espíritu, una identificación mediada por la mirada recíproca que ambos se profesan, por vez primera, y que parece proclamar a gritos lo que ya salta a la vista: que a Don José, al igual que a la niña, le falta también el órgano sexual masculino²¹.

Esta identificación augurará el encuentro decisivo, a orillas del lago, entre la niña y el monstruo de celuloide, un encuentro sin duda inspirado en la última y la más melancólica de las identificaciones: la de Ana con un espíritu hecho a su imagen y semejanza. Como revela la escena del lago, la sobreimpresión del rostro del monstruo en el reflejo del rostro de la niña sobre el agua, dicha identificación estará fundada en el narcisismo truncado que la imagen distorsionada del espejo devuelve a la mirada femenina. Se ha dicho que “cuando la mujer mira la castración está en el aire”²² y como recuerda Linda Williams la osadía de la mirada femenina rara vez queda impune: la curiosidad y el deseo femeninos suelen transformarse en fantasías masoquistas narrativizadas que no dejan de delatar un excedente de nar-

19. Tal vez sea redundante recordar que, según Freud, la primacía fálica del varón y la castración femenina son descubiertas por el infante a partir de la visión de la carencia fálica de la madre. El trasvase a la narrativa cinematográfica de esta clásica asociación freudiana entre la primacía fálica y la agencia de la mirada, tal y como se ha venido proclamando desde el auge de los estudios cinematográficos de género, ha tenido lugar, mediante la atribución del poder escópico a los personajes masculinos de la diégesis y la fetichización de la mujer como objeto de exhibición para la mirada masculina. El activismo escópico de la mirada femenina será, por tanto, uno de los modos más efectivos de subversión de la primacía masculina que suele ser habitual en la economía cinematográfica.

20. Por el modo en el que el filme convoca la escopofilia femenina puede establecerse que el relato guarda importantes afinidades con el subgénero gótico que Mary Ann Doane ha catalogado bajo el rótulo de “filmes de la mujer paranoica”. La activación de la escopofilia femenina en este tipo de filmes está profundamente asociada, además, a la “siniestra” imaginería de la casa familiar, una imaginería que en *El espíritu de la colmena* se dará por la propagación del enigma interior de la colmena de observación del padre que activa la mirada de la niña. Sobre el subgénero gótico de “los filmes de la mujer paranoica”. Véase DOANE, Mary Ann, *The Desire to Desire: the Woman's Film of the 1940*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

21. También Susan Martín-Márquez ha hecho notar la importancia de dicha asociación en la escena referida en “Monstrous identity. Female socialization in *El espíritu de la colmena*”, en *New Orleans Review*, Volumen 19, 1992, p. 53.

22. La cita que pertenece a un texto clásico ya en los estudios de género reza: “¿Qué es, entonces, de la mirada de la mujer, de las mujeres como sujetos de la visión? La respuesta que da el psicoanálisis proviene del falo. Si la mujer mira, el espectáculo provoca, la castración está en el aire, la cabeza de Medusa no anda lejos; por tanto, no debe mirar”. (La traducción es mía). HEATH, Stephen, “Difference”, en *Screen*, Volumen 19, núm. 3, 1978, p. 92.

cisismo especialmente explícito en la confrontación final de la heroína con el monstruo típica del género de terror. Como refiere la autora, lo que la mirada femenina confronta frente al monstruo es, en última instancia, el reflejo especular de la identidad monstruosa (la castración está, decíamos, en el aire) que la economía patriarcal atribuye a la mujer:

“En el raro caso en que el cine permite a la mujer mirar, ésta no sólo ve un monstruo, ve un monstruo que ofrece un reflejo distorsionado de su propia imagen. El monstruo es, por tanto, una forma particularmente insidiosa de los muchos espejos que las estructuras patriarcales de la mirada ponen frente a la mujer”. (La traducción es mía)²³.

La fantasía masoquista a la que asiste la desesperada búsqueda del encuentro con el espíritu de Ana alcanza en esta escena su máxima expresión cuando la niña, con los ojos cerrados, finalmente postrada a los pies del monstruo tantas veces invocado, se entrega temblorosa a la muerte. En esta ocasión, sin embargo, el sacrificio masoquista de la heroína propio del género de terror se subvertirá parcialmente con la reescritura del final del mito de Frankenstein. Como ha referido Susan Martín-Marquez, puesto que Ana, a diferencia de María, sobrevive al encuentro con el monstruo, *El espíritu de la colmena*, redime a la heroína y desmitifica así a la criatura²⁴.

La fantasía masoquista de Ana habrá de entenderse, en cualquier caso, como un elemento colateral más de la trama edípica que irá perfilando la idiosincrasia melancólica de la niña. Como refiere Freud, el masoquismo, después de todo, se inscribe en el marco edípico por la dura coerción que el *super-yo* ejerce sobre el *yo* dando lugar al achatamiento y la autoinculpación tan característicos del *yo* melancólico²⁵ que se harán marcadamente explícitos en el estado de letargo que caracteriza a la postración final de la niña. La imbricación entre el instinto sexual y la pulsión de muerte que Freud establece como una de las claves al enigma del masoquismo²⁶ explica, a su vez, que la fantasía edípica de Ana aparezca significativamente poblada por una simbología claramente mortuoria que se hace patente en la irrefrenable atracción de la niña por todo aquello que pueda reportarle la muerte: en su fascinación suicida por el tren de vapor, la seta venenosa –sobre la que no podrá reprimir un “qué bien huele”– y, fundamentalmente, en su fantasía masoquista de seducción con el espíritu.

Es ésta una fantasía que responde ejemplarmente a aquella que Freud determina como la epifanía más emblemática del masoquismo femenino,

23. WILLIAMS, Linda, “When the Woman looks”, en Doane, M. A./Mellencamp, P./Williams, L. (eds), *Re-Vision (Essays in Feminist Film Criticism)*, Los Angeles, California, American Film Institute, 1984, p. 88.

24. MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan, *op. cit.*, p. 54.

25. FREUD, Sigmund, *El ‘yo’ y el ‘ello’*, en *op. cit.*, Tomo II, p. 28.

26. Véase FREUD, Sigmund, “El problema económico del masoquismo”, en *op. cit.*, Tomo I, pp. 1023-1029.

una modalidad de masoquismo que el autor cataloga, sin titubeos, como uno de los escenarios constitutivos de la formación de la feminidad²⁷: la fantasía de flagelación que el autor disecciona en “Pegan a un niño”²⁸, el drama, en tres actos, en el que un niño es golpeado por un subrogado paterno. Se trata de una fantasía de regresión que, según Freud, se remonta al escenario edípico femenino, al deseo de la niña de ser maltratada por el padre que es, a la postre, la reversión de su deseo incestuoso instigado por la represión del tabú del incesto. El complejo de culpabilidad propio de la fantasía masoquista será, por tanto, consecuencia de la implementación de la tiranía del *super-yo*²⁹ que, como ya hemos referido, dará rienda suelta al dispositivo melancólico. La invocación y el encuentro final de Ana con el espíritu –la fantasía masoquista de una seducción infantil– ilustra así la tentativa de resolución edípica de la niña, esto es, su renuncia al objeto parental –demasiado ensimismado con su colmena– y la búsqueda de un subrogado paterno –el espíritu– cuyo desdoblamiento en la figura del fugitivo y en la del monstruo de celuloide dará fe ejemplar del mecanismo melancólico que integra el recorrido edípico de Ana hacia la feminidad.

Hemos referido ya que, según la teoría psicoanalítica freudiana, el dispositivo melancólico formaba parte integrante del proceso de formación de la identidad de género. El recuento freudiano del camino que conduce hacia la feminidad da cuenta, sin embargo, de que la andadura edípica femenina muestra significativas afinidades con el engranaje de la melancolía. El recuento de Freud sobre la trayectoria edípica femenina³⁰ refiere que la instauración del tabú del incesto heterosexual en la pequeña infante estaba precedido por el apego homosexual de la niña hacia la madre fálica³¹. Con el advenimiento del complejo femenino de castración –su supuesta envidia fálica– la orientación homosexual de la pequeña sería eventualmente transferida a la figura del padre. La secuencia edípica de la pequeña revelaba así una trayectoria mucho más ardua que la del niño dado que el desarrollo de la formación normativa para su feminidad tenía como premisa la “incorporación” de una pérdida múltiple difícil de restituir, una pérdida que ha sido profusamente determinada como antesala de la melancolía femenina: al obligado abandono del deseo incestuoso por el padre le precedía, así, la pérdida inicial del objeto materno –y de la propia modalidad homosexual del deseo– que demarcaba el abandono de la fase negativa de Edipo y su entrada en el com-

27. Según Freud el escenario del masoquismo femenino se corresponde con la imaginería de “*ser castrado, soportar el coito o parir. Por esta razón he calificado de femenina esta forma de masoquismo*” en *Ibidem*, p. 1025.

28. FREUD, Sigmund, “Pegan a un niño”, en *op. cit.* Tomo I, pp. 1181-1194.

29. FREUD, Sigmund, “El problema económico del masoquismo”, en *op. cit.* Tomo I, p. 1028.

30. Véase al respecto, fundamentalmente, FREUD, Sigmund, “El final del complejo de Edipo”, en *op. cit.*, Tomo II, pp. 501-504; “La feminidad”, en *op. cit.*, Tomo II, pp. 931-943. y “Sobre la sexualidad femenina”, en *op. cit.*, Tomo III, pp. 518-533.

31. Según Freud, la imaginería de “la madre fálica” corresponde a la fase que precede al traumático descubrimiento infantil de la carencia fálica del cuerpo materno que instaura la consciencia de la diferencia sexual.

plejo positivo; en el camino de este trasvase del deseo a la niña se le atribuye, además, la carencia de un órgano ajeno a su anatomía –el excedente fálico de su hermanito o de su padre– que se articularía como el desencadenante de las sucesivas pérdidas que le eran necesarias para la postrera consolidación de su feminidad. Como corolario del cúmulo de las traumáticas carencias que integran la evolución edípica de la niña hacia su feminidad se ha venido proclamado, por tanto, que “la melancolía es así una norma psicoanalítica para las mujeres; una norma que descansa en su ostensible deseo de tener un pene, un deseo que, convenientemente, no puede ser reconocido como tal”³². Julia Kristeva ha recordado que nunca es redundante insistir en que:

“Si ya el descubrimiento de su vagina invisible exige a la mujer un inmenso esfuerzo sensorial (...) el pasaje al orden simbólico al mismo tiempo que el pasaje a un objeto sexual de sexo distinto al del objeto materno primordial, representa una elaboración gigantesca para la cual una mujer necesita un potencial psíquico superior al exigido al sexo masculino.(...) su costo es esa propensión a celebrar ininterrumpidamente el duelo problemático del objeto perdido...”³³.

Se puede afirmar, por tanto, que, tras su melancólica postración, al término del viaje, la invocación final de Ana, el ritual que la niña celebra ahora desde la penumbra azulada del proyector cinematográfico³⁴ que se filtra por el balcón de su habitación, contempla la propagación melancólica que, en señal de duelo por las múltiples pérdidas acaecidas en el tortuoso camino hacia su destino edípico, la habrá conducido, finalmente, a la reafirmación de su feminidad, a la identidad invocada (“Soy Ana”) que, a la postre, tal y como proclama el metarrelato freudiano, estará perpetuamente condenada a la búsqueda, eternamente melancólica, de un subrogado paterno³⁵.

32. BUTLER, Judith, *op. cit.*, p. 88.

33. KRISTEVA, Julia, “*Sol negro. Depresión y melancolía*”, p. 32.

34. La luz azulada que baña el cuadro final del relato en el que la niña invoca a su espíritu es enormemente significativa si atendemos a que el azul es, como ha hecho notar Jesús González Requena, uno de los colores más sistemáticamente excluidos de la riqueza cromática del filme. El color azulado, de hecho, tan sólo habrá hecho acto de presencia, hasta entonces, en el haz de luz que arroja el cinematógrafo. La iluminación azulada que impregna esta escena que da cierre al filme dará fe así de la propagación melancólica que vinculábamos al proceso de formación de la feminidad de la niña y que, según corrobora la estampa final, estará íntimamente ligada a la “realidad” de celuloide que Ana ha hecho ya suya. Para un estudio lumínico más pormenorizado del filme véase, GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, “La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española”, en Llinás, Francisco, *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989.

35. El metarrelato freudiano asume, de hecho, que la niña jamás llegará a superar por completo su complejo de Edipo. Freud, Sigmund, “La feminidad”, en *op. cit.*, Tomo II, pp. 931-943.