

# Abyección y castigo del cuerpo femenino en el cine de Carlos Vermut

Alejandro Morala Girón\*

Recibido: 07.11.2022 — Aceptado: 05.12.2022

## Titre / Title / Titolo

Abjection et châtiment du corps féminin dans le cinéma de Carlos Vermut  
Abjection and female body punishment on Carlos Vermut's cinema  
Abiezione e castigo del corpo femminile nel cinema di Carlos Vermut

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo analiza la representación de los cuerpos femeninos en los tres primeros largometrajes del director Carlos Vermut: *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) y *Quién te cantará* (2018). Mediante una perspectiva interdisciplinar que conjuga la semiótica y la teoría filmica feminista, abordamos las modalidades de identificación articuladas por la enunciación respecto de los personajes femeninos protagonistas. Recurriendo al análisis textual como metodología, nuestro estudio concluye que las mujeres del universo vermutiano están condenadas a experimentar una corporeidad abyecta, forzadas a escoger entre la reinención identitaria o la muerte.

Cet article analyse la représentation des corps féminins dans les trois premiers films du réalisateur Carlos Vermut : *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) et *Quién te cantará* (2018). À travers une perspective interdisciplinaire mêlant la sémiotique et la théorie cinématographique féministe, nous abordons les modalités d'identification articulées par l'énonciation à l'égard des personnages féminins principaux. Utilisant l'analyse textuelle comme méthodologie, notre étude conclut que les femmes de l'univers vermutien sont vouées à vivre une corporeité abjecte, contraintes de choisir entre la réinvention identitaire ou la mort.

The aim of this research paper is to analyse the representation of female bodies in three movies by director Carlos Vermut: *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) and *Quién te cantará* (2018). By applying an interdiscipli-

nary perspective combining semiotics and feminist film theory, we study the modes of identification related to women's main characters. Textual analysis allows us to conclude that in Vermut's fiction women are condemned to live an abject corporeality, forced to choose between identity reinvention or death.

Questo articolo analizza la rappresentazione dei corpi femminili nei primi tre lungometraggi del regista Carlos Vermut: *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) e *Quién te cantará* (2018). Mediante una prospettiva interdisciplinare che unisce teoria semiótica e teoría del cinema feminista, abordiamo le modalità di identificazione articolate nella forma enunciativa rispetto ai personaggi femminili protagonisti. Utilizzando l'analisi testuale come metodologia, il nostro studio conclude che le donne dell'universo vermutiano sono condannate a sperimentare una corporeità abietta, costrette a scegliere tra la reinvenzione dell'identità o la morte.

## Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Abyección, cuerpo femenino, representación cinematográfica, Carlos Vermut

Abjection, corps féminin, représentation cinématographique, Carlos Vermut

Abjection, female body, filmic representation, Carlos Vermut

Abiezione, corpo femminile, rappresentazione cinematografica, Carlos Vermut

\* Universitat de València

## 1. Introducción

Desde los llamados *feminist film studies* iniciados en los años setenta (Casetti) y particularmente desde el texto fundante de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo*, la representación del cuerpo femenino ha ejercido un papel clave a la hora de determinar las modalidades de identificación y sus connotaciones socio-sexuales en los textos fílmicos (Lauretis). Mientras que en el patrón clásico el cuerpo femenino se muestra «aislado, expuesto, embellecido» para la mirada del espectador-*voyeur* masculino (Colaizzi, 69), tal adulación reificante ha devenido históricamente en violencia varonil contra la mujer (Zecchi, 69). En gran parte, dicha violencia —ya presente en el género *noir* del cine hollywoodiense a través del estereotipo de la *femme fatale* (Doane)— responde a un rechazo del feminismo emergente y del progresivo empoderamiento social de las mujeres.

A este respecto, feminidad y abyección encuentran un punto de encuentro significativo. Según Julia Kristeva, el cuerpo de la mujer, a causa de su ligazón a una naturaleza prelingüística por vía de la maternidad (Kristeva, 112),<sup>1</sup> es considerado una amenaza para el orden simbólico-fálico: «un mal radical que debe ser suprimido» (95). Las conexiones entre biología e identidad en el cuerpo de toda mujer —siempre indisociables a juicio de la semióloga francesa, especialmente a partir de la menstruación como manifestación de la experiencia vaginal— representan un desbordamiento de los códigos lingüísticos (imágenes, pensamientos, filmes, etc.) que reduce la condición genérico-sexual femenina a un «peligro social» (Kristeva y Clément, 26).

En este marco, lo femenino en tanto que opuesto al sexo masculino, se percibe como un *Otro* impuro que debe ser sometido al dominio y castigo de la ley paterna (Kristeva, 95). Lo abyecto femenino, en este sentido, se define como aquello que perturba la identidad, el sistema y el orden patriarcal el cual, por su parte, trata de ex-

terminar toda trabazón con la naturaleza presimbólica al considerarla incontrolable (11).

En este marco, el objetivo del presente artículo es analizar la representación de los cuerpos femeninos en los tres primeros largometrajes del director Carlos Vermut (Madrid, 1980): *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) y *Quién te cantará* (2018) a propósito de la idea de abyección. Cabe señalar que actualmente Vermut es uno de los directores españoles más alabados por la crítica cinematográfica nacional. Ganador de la Concha de Plata en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 2014, es considerado un «autor» —en el sentido acuñado por los *Cahiers du Cinéma* en los años 50 (Baecque)— al ir conformando un universo cinematográfico propio que, sumado a un estilo visual diferenciable, define su voz autoral (Costa; Martínez).

Así, siguiendo las líneas de investigación abiertas por estudios precedentes (Venet-Gutiérrez; Merás; Ontoria-Peña), nos disponemos a abordar de forma panorámica la filmografía del cineasta partiendo de la siguiente hipótesis: la representación de la feminidad en el universo vermutiano es indisociable de la idea de lo abyecto. De esta manera, las protagonistas de sus películas arrastran siempre una condición de amenaza por la cual terminan siendo castigadas, si bien no necesariamente juzgadas por la enunciación. Sus cuerpos, a este respecto, quedan sometidos a agresiones, torturas o transformaciones radicales fruto de su carácter inadaptado.

Nuestro objetivo es analizar las operaciones textuales articuladas en los tres primeros largometrajes del cineasta que ratifiquen tal suposición.

## 2. Metodología

La metodología empleada para demostrar la hipótesis planteada es el análisis fílmico como modalidad del análisis del discurso (Marzal y Gómez Tarín). Desde las coordenadas de la semiótica como disciplina de investigación, el análisis fílmico parte de la concepción de las películas como textos, es decir, como unidades de discurso que articulan significados a partir de una orga-

<sup>1</sup> Esta vinculación a un origen prelingüístico por parte del cuerpo femenino es discutida por Judith Butler a propósito de Julia Kristeva en *El género en disputa* (2018: 154-174).

nización significativa, y establecen una interacción entre destinatario y destinatario (Aumont y Marie; Casetti y Di Chio). Metodológicamente, dicho análisis se basa en un trabajo de descomposición y recomposición del objeto analizado con el fin de obtener un conocimiento más pleno sobre la construcción y el funcionamiento del mismo (Marzal y Gómez Tarín; Carmona). Principalmente, nos centraremos en la puesta en escena, el montaje y en la construcción narrativa de los filmes como parámetros de estudio.

Por su parte, partiendo de una toma de conciencia del estatuto histórico-social del discurso, una perspectiva feminista del análisis filmico ejerce «una des/naturalización de la imagen» (Guillamón, 2015: 52), en aras de transformar el imaginario social tanto a un nivel subjetivo-pulsional como contextual (Colaizzi). En este sentido, una perspectiva interdisciplinar que conjuga la teoría semiótica y la teoría filmica feminista debe dar cuenta de las connotaciones socio-sexuales que conlleva una distinta representación de los cuerpos de hombres y mujeres en pantalla (Mulvey; Lauretis).

Dada la extensión y complejidad textual de las películas, optaremos por seleccionar algunas secuencias representativas de cada film, si bien entendiendo dicha representatividad no en términos absolutos, sino en relación con nuestro eje específico de análisis (Aumont y Marie). Seguiremos, pues, la lógica del «microanálisis filmico» propuesta por Zunzunegui (15) basada en la selección y análisis minucioso de fragmentos de film donde queden condensadas las «líneas de fuerza» constituyentes del mismo. Ello nos permitirá un mayor grado de exhaustividad y precisión en nuestro estudio.

### 3. Análisis textual

#### 3.1. *Diamond Flash* (2011)

A partir de la historia de cinco mujeres que ven conectadas sus vidas mediante la figura de un misterioso superhéroe (Violeta, Elena, Lola, Juana y Enriqueta), la

ópera prima de Carlos Vermut se ha definido como un «cosmos fragmentado, de situaciones eludidas y vidas que se desenvuelven en una especie de limbo» (Ontoria-Peña, 227).

Por lo general, los largometrajes de Vermut se caracterizan por la segmentación narrativa. Este es el caso de *Diamond Flash*, dividida en cuatro capítulos y seis líneas argumentales mediante «un montaje en el que prima la sincronía y la interconectividad de las historias» (Venet-Gutiérrez y Rubira-García, 186). El film apuesta por la idea de la fragmentación en viñetas propia del cómic<sup>2</sup>, mediante abruptos cortes a negro que dividen los cuatro capítulos (Familia – Identidad - Sangre - Destello de diamante) y macizos planos que presentan una frontalidad lisa (Ordóñez).

Esta idea de fragmentación se traslada a las subjetividades de las seis protagonistas del film. En primer lugar, se nos presenta a Violeta (Eva Llorach), una madre frustrada al desaparecer su hija menor de nueve años y no guardar ninguna foto suya reciente que pueda ayudar en la búsqueda. En segundo lugar, Elena (Ángela Villar), mujer víctima de violencia de género que decide no denunciar a su pareja maltratadora al entenderlo como única vía para reencontrarse con un posible héroe-rescatador: *Diamond Flash*. En tercer lugar, Lola y Juana, pareja de jóvenes lesbianas que tienen secuestrada a la hija de Violeta, bajo las órdenes de una organización de brujas a la que pertenecen. No obstante, mientras que Lola (Rocío León) busca liberar a la niña y vengarse de la organización que la secuestró a ella misma en el pasado; Juana (Ángela Boix) solo pretende afianzar su amor con Lola y cumplir con el secuestro. Finalmente, Enriqueta (Victoria Radonic) es también miembro de la organización brujeil y únicamente desea encontrar a alguien que le haga reír.

Como podemos observar en este deslavazado argumento, las seis mujeres presentan metas y objetivos claros: Violeta el reencuentro maternal, Elena la protección, Lola la venganza, Juana el amor y Enriqueta la

<sup>2</sup> Téngase en cuenta que Vermut también es de profesión dibujante de cómics. Las intertextualidades entre su filmografía respecto de mangas y otro tipo de obras gráficas han sido analizadas por Venet-Gutiérrez (2018) y, especialmente, por Venet-Gutiérrez y Rubira-García (2020).



Imagen 1



Imagen 2

risa. De hecho, el film muestra a tres supuestas brujas, Lola, Juana y Enriqueta, despojadas del carácter demoníaco y misógino que han presentado tales figuras históricamente. Al contrario, las tres mujeres interiorizan conflictos humanos tales como la justicia con el pasado (Lola), la reafirmación amorosa (Juana) o la búsqueda de satisfacción personal (Enriqueta). En este sentido, salvo en el caso de Elena, los hombres, ya sean en calidad de héroes o agresores, no resultan necesarios para que las cinco mujeres encabecen sus propios caminos (Venet-Gutiérrez y Rubira-García).

Sin embargo, la violencia del antihéroe ante el que gravitan los seis personajes —Diamond Flash como símbolo de la ley paterna— acaba censurando el rumbo de todas ellas. Esta censura se hace evidente al inicio del último tercio del filme. Es de noche y Lola y Juana mantienen secuestrada a Alba —la hija de Violeta— en un hostel abandonado. Juana se dispone a dar de cenar a la niña, pero encuentra vacía la habitación donde la ocultan. Seguidamente, la mujer halla el cuerpo de Lola inconsciente en su cuarto.

La enunciación ha acompañado a la joven a partir de una alternancia de planos y contraplanos que adoptan su punto de vista mediante ocularización interna secundaria (Gaudreault y Jost). Instantes después, en un plano medio lateral de perfil, vemos a Lola en pie observando el pasillo y rodeada de oscuridad. Al momento, los brazos de Diamond Flash irrumpen desde el fuera de campo derecho y tratan de asfixiar a la joven.

El forcejeo y la posterior pelea entre ambos personajes se muestra a partir de densos contraluces —convirtiendo a las figuras en oscuras siluetas— que finaliza con Juana semiinconsciente sobre el suelo.

A continuación, se halla el ejemplo más evidente en el film de la violencia masculina contra el cuerpo rebelde femenino. Tras un último intento de esta por defenderse —contrarrestado implacablemente por Diamond Flash— se nos muestra un plano general ligeramente picado donde observamos al hombre situado encima del cuerpo extendido de Juana, en posición dominante. Acto seguido, en completa ausencia de música extradiegética, el superhéroe golpea con fuerza el rostro de la mujer. Tras propinar hasta cinco golpes secos, manteniéndose el plano sin apenas cortes en el montaje, se nos muestra un plano medio de Diamond Flash observando el cuerpo macerado de Juana (Imagen 1). En contraplano, irrumpe la imagen más abyecta del film: un primer plano del rostro ensangrentado e hinchado de la joven sobre el suelo, inconsciente y moribundo fruto de los golpes (Imagen 2).

La alternancia del plano-contraplano ha propiciado que adoptemos por ocularización interna secundaria el punto de vista del agresor. Así, Juana, al violar el orden social mediante el secuestro de una niña y perteneciendo a una perversa organización de brujas, debe ser castigada a manos del superhéroe Diamond Flash. La enunciación —al menos en esta secuencia— opta, pues, por identificarse con el acto del hombre y su violencia.

Cabe señalar, sin embargo, que la ópera prima de Vermut articula un discurso en torno a la violencia de género donde se relativiza la necesidad heroica del hombre-héroe a partir de las contradicciones que supone su doble condición de protector y agresor (encarnadas en el superhéroe Diamond Flash). En la escena de arranque del film, Elena —de niña— lee un cómic donde se representa la abducción y posterior conversión en *cyborg* de un cuerpo humano —vemos las viñetas en plano detalle cenital (Imagen 3)—. De hecho, se utiliza explícitamente la palabra *cyborg* para introducir la figura del superhéroe (Diamond Flash), mitad máquina mitad humano, capaz de utilizar su fuerza sobrehumana tanto para el bien como para el mal (Venet-Gutiérrez y Rubira-García, 186). Este hecho será finalmente vislumbrado por Elena al descubrir que el supuesto héroe que espera como protector de las agresiones de su pareja, no es otro que Julio (su pareja). Héroe y villano, así, son la misma persona.

Esta dependencia insalvable de la víctima hacia su agresor apunta que la violencia de Diamond Flash, si bien inmoral, es inevitable. Los superhéroes matan y, más concretamente, matan mujeres (algo inconcebible para Elena de niña: «los superhéroes no matan, tienen un código [...] los superhéroes son buenos», llega a declarar al principio del film). No obstante, la oposición directa a la figura del héroe masculino, como ocurre en el caso de Juana, solo conduce a un mismo destino fatal: la muerte.

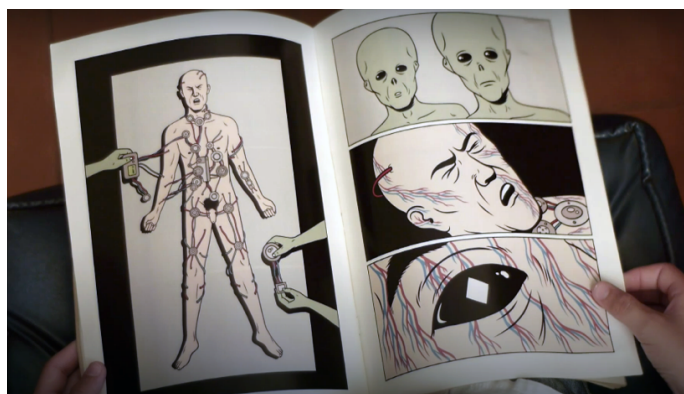


Imagen 3

### 3.2. *Magical Girl* (2014)

En *Magical Girl*, la segunda película de Carlos Vermut, «reaparecen pulidas y reducidas a un minimalismo visual» muchas de las ideas desarrolladas ya en *Diamond Flash* (Ontoria-Peña, 227). Las múltiples líneas temáticas quedan reducidas ahora a tres bloques (Mundo – Demonio – Carne), donde los tres personajes protagonistas se verán inmersos en una trama de chantajes, crimen y perdición. En esta línea, *Magical Girl* opta por la metáfora del puzzle inacabado, pues las tres historias que articulan su argumento se organizan con pronunciados saltos hacia adelante y hacia atrás, con significativas elipsis y fueros de campo que impiden el cierre argumental y una experiencia espectral armónica (Venet-Gutiérrez).

El argumento gira en torno a tres protagonistas: Luis, Bárbara y Damián. Luis (Luis Bermejo) es un profesor de literatura en paro que desea complacer a su hija de doce años (Alicia) —enferma de leucemia terminal— comprándole un costoso disfraz que ella desea. Bárbara (Bárbara Lennie), víctima de trastornos mentales y atravesada por un pasado ligado a prácticas sado-masoquistas, intenta estabilizar su vida con su pareja, un adinerado psiquiatra, domando sus destructores impulsos. Finalmente, Damián (José Sacristán) es un profesor jubilado cuya tormentosa historia se vincula a Bárbara.

En este marco, el personaje abyecto por excelencia lo representa Bárbara: mujer partícipe de un entorno burgués y convencional donde se muestra incapaz de adecuarse a las reglas de «la normalidad biempensante» (Venet-Gutiérrez, 296), entre las que se encuentra el papel de esposa y madre, recatada y santa. El sometimiento a su pareja psiquiatra se vislumbra en la escena de presentación del personaje. Vemos en plano detalle las manos de Bárbara atando los cordones de Alfredo (Israel Elejalde). Seguidamente, ella es mostrada en un primer plano picado, connotando inferioridad y servidumbre; mientras que él es mostrado en plano contrapicado, símbolo de poder y fuerza (Imágenes 4 y 5). Con sus manos, Alfredo estruja los ojos y mejillas de Bárbara a la vez que



Imagen 4



Imagen 5

afirma: «eres una niña caprichosa y tonta». La limpieza y orden del cuarto donde residen acentúa la sensación de recatamiento a la que la mujer está sometida.

No obstante, el personaje de Bárbara presenta salidas inesperadas que trastocan el orden originario. Cuando sostiene entre sus brazos el bebé de una pareja de amigos —en plano medio y dando ocasionalmente la espalda a sus acompañantes y, por ende, a cámara— ríe incontrolablemente a la vez que afirma: «Es que no puedo dejar de pensar en la cara que pondríais si lanzase al bebé por la ventana». Esta condición demoníaca —por utilizar el título del segundo capítulo del film: *Demonio*, introducido justo después de la secuencia comentada— se revela como abyecta a ojos de la enunciación.

En este sentido, cuando Alfredo abandone a Bárbara dados sus impulsos desordenados (véase el comentado episodio del bebé), la mujer se alcoholizará y al tiempo que, sintomáticamente, escucha como música intradie-gética la copla de Manolo Caracol *La niña de fuego*, rajará su frente con un espejo que quiebra al presionar contra su cabeza. En plano medio frontal y con iluminación tenue, vemos sentada sobre un sofá a Bárbara con su rostro atravesado por un hilo de sangre (Imagen 6). A este respecto, como ha observado Venet-Gutiérrez (296),

La frente marcada por el tajo sangrante y posteriormente por la cicatriz (la única visible), explicita la idea del cuerpo como vehículo para descifrar el alma humana. Un alma atormentada, una psiquis quebrada, en forma de laceración física, de corte, de cola de reptil.

Las heridas de Bárbara funcionan, pues, como respuesta a su condición de personaje desordenado, abyecto. El simbolismo de esta herida en la frente de Bárbara remite, según Venet-Gutiérrez (262) a una «vagina sangrante» que trasluce un significado en clave de género: quizá no es tanto el desequilibrio psicológico de Bárbara lo que conduce a su abyección narrativa, sino su propia condición —rebelde— de mujer insumisa. Precisamente, para Julia Kristeva, por vía de una lógica propia de la ley paterna basada en la «exclusión de lo sucio» (Kristeva, 88), la sangre menstrual representa una amenaza para la pureza sin manchas pretendida por el orden simbólico (96). De esta manera, Bárbara —tormento pasional del mundo racional— es representada como una mancha y amenaza en el universo vermutiano, una pieza desencajada del puzle.

En esta línea, el carácter abyecto del cuerpo femenino se retomará más adelante cuando la protagonista acuda a una elitista red de prostitución para conseguir dinero con el que paliar un chantaje (Luis se acostó con



Imagen 6

Bárbara la noche del abandono de Alfredo. Ante el repentino regreso de este junto a la mujer, Luis aprovecharía para chantajear a Bárbara con la confesión de la infidelidad). Una vez en la mansión-prostíbulo donde deberá exponerse sexualmente, Oliver Zoco (Miquel Insua) —director del turbio negocio— pide a Bárbara que se quite la ropa. La enunciación toma entonces el punto de vista de Zoco: mediante ocularización interna secundaria, asumimos la mirada del hombre en primer plano observando el cuerpo de la mujer en contraplano americano semisubjetivo (Imagen 7).

El cuerpo de Bárbara se revela entonces ostensiblemente lacerado. La vemos desnuda y plagada de cortes cicatrizados desde los hombros hasta las rodillas, marcando impactantes relieves sobre su tersa piel. Existe entonces un paralelismo claro entre la inadaptabilidad social de la mujer y las múltiples heridas que vemos en su cuerpo:

Su cuerpo es receptáculo de violencias pasadas y presentes. Sus cicatrices guardan las viejas y nuevas heridas que le propician otros individuos con placer y alevosía, y las lesiones propias. En su autoagresión encuentra el modo de exorcizar su inhabilidad social (Venet-Gutiérrez, 296).

En cualquier caso, la identidad de Bárbara se divide entre una pulsión destructora y una lastimosa dependencia emocional, que le produce una desazón constante. Desazón que también experimenta Alicia (Lucía Pollán), la joven leucémica de 12 años (hija de Luis) que, al inicio del film, en su diario decorado con reveladoras formas magmáticas y fluctuantes, confiesa un deseo desesperado: poder convertirse en otra persona, cambiar su identidad para eludir su destino fatal, la muerte. En ambos casos, el cuerpo-diario puede entenderse como «un palimpsesto donde lo vivido, sea gozoso o doloroso, va (re)escribiendo en él, va dejando su trazo, su huella, su cicatriz» (Marzabal, 140).

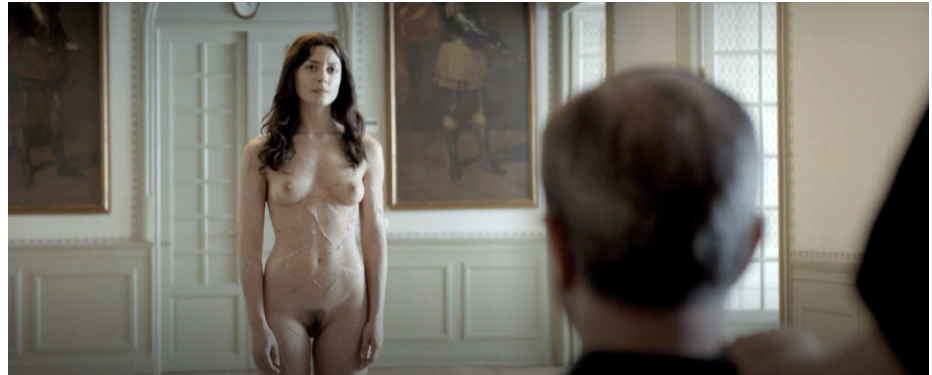


Imagen 7

El desenlace en la vida de ambas mujeres apunta hacia un mismo destino fatal. Cuando Bárbara vuelve a ser chantajeadada por Luis, se verá obligada a someterse a unas sesiones de prostitución sádica que acaban de devastarla físicamente. No obstante, dicha sesión no se muestra enunciativamente, sino que se elude mediante elipsis. En un gran plano general, veremos a la mujer adentrándose en una misteriosa habitación oculta tras una cortina roja rodeada de sombras. Solo sabremos de los efectos de la escena omitida más adelante, cuando Bárbara sea hospitalizada. En plano medio conjunto frente a Damián, observamos a la mujer vendada a cuerpo entero (cabeza inclusive), con un parche en el ojo y un abultado collarín en el cuello. Seguidamente, en primer plano reconoceremos algunas heridas encarnadas asomando entre los pliegues de su rostro vendado (Imagen 8). Así, el espectador no puede más que imaginar el horror de lo experimentado en aquel misterioso cuarto.



Imagen 8

En este sentido, cabe señalar que en el cine de Vermut la mayor parte de la violencia hacia los cuerpos femeninos es mostrada de forma periférica, mediante llamativos fuera de campo, juegos de profundidad o densas elipsis que, si bien estimulan la interpretación del público, complejiza una lectura clara de los acontecimientos. Como afirma Venet-Gutiérrez, el autor madrileño «en su vocación provocadora, explota lo sugerido —Vermut sabe que lo insinuado aterriza más que la herida abierta en carne viva— y por ende deja vacíos por llenar, piezas inconclusas» (Venet-Gutiérrez, 247).

Por su parte, la relación entre Bárbara y Damián merece un comentario añadido. Damián es un antiguo profesor de matemáticas al que Bárbara tiene dominado por una historia desconocida del pasado, cuando ella era su alumna. En la secuencia de apertura de *Magical Girl*, vemos a una joven Bárbara en una de las clases de Damián. En plano medio conjunto, ambos personajes permanecen en pie en el centro de la clase. El maestro exige a la alumna que le entregue una nota que oculta entre sus manos. Sucesivamente, un plano detalle cenital nos muestra las manos de los personajes tendidas sobre una mesa escolar, donde vemos la nota en la palma de la niña. Aprovechando el cambio de plano inmanente al montaje de la secuencia, la enunciación articula con precisión un particular «truco de magia»: cuando Bárbara abre la mano donde supuestamente guarda la nota reclamada por Damián, esta ya no está. La palma está vacía, el objeto ha desaparecido.

Esta acción, que supuestamente desafía la lógica de Damián —quien sintomáticamente es profesor de matemáticas, hombre racional— ratifica de nuevo el carácter desafiante y perturbador de la joven. En este sentido, Bárbara responde al arquetipo de *femme fatale* propio del género *noir* del cine clásico entendida como mujer «activa, inteligente y sexualmente independiente» amenazante para el orden patriarcal (Guillamón, 2017: 315). Como afirma Venet-Gutiérrez (300),

Ella es la *femme fatal* [...] la figura de la mujer fatal que arrastra, subyuga, esclaviza al perdedor. La clásica devoradora de hombres de la que se enamoran patológicamente o que manipula a

su antojo hasta al punto de entregar a su presa a otros hombres o a la propia sociedad.

En este marco, volviendo al presente diegético de film (Bárbara hospitalizada), frustrada ante el resultado de su sacrificio carnal, Bárbara decide acudir a Damián para que elimine a Luis de la ecuación y las pruebas de su infidelidad (una grabación de la noche que Luis y Bárbara compartieron, realizada por el primero con un móvil). Como vemos, Bárbara conduce al antiguo profesor a cometer un asesinato: de nuevo se revela como mujer perversa, demoníaca. Dócil, Damián cometerá el crimen, ya no solo de Luis, sino también de su hija Lucía y otros testigos del homicidio.

Sin embargo, cuando el profesor regrese al hospital donde se encuentra Bárbara para entregarle el objeto, se producirá un cambio en las tornas de la sumisión. Mediante un calco enunciativo preciso de la secuencia de apertura del film, observamos a Damián frente a la mujer en la habitación donde ella descansa. La enunciación juega analíticamente con una sucesión de primeros planos y planos detalle de los rostros y las manos de cada uno, según intervengan. Así, del mismo modo que al inicio de *Magical Girl* la joven Bárbara hacía «desaparecer» la nota que había de entregar a su maestro; ahora es Damián quien hace desaparecer —mediante un idéntico juego de plano-contraplano— el móvil con la grabación deseado por la mujer.

De esta manera, la protagonista, quien comenzaba representando esa mujer subyugadora, acaba experimentando un destino trágico: devastada físicamente y sometida ante el nuevo poder adquirido por Damián —quien pasa de ser protector a potencial chantajista— ha perdido toda autonomía y libertad.

### 3.3. *Quién te cantará* (2018)

Finalmente, *Quién te cantará*, quizá las más compleja a nivel visual de las películas de Vermut, no presenta una subdivisión en bloques o capítulos como *Diamond Flash* y *Magical Girl*, pero sí apuesta por el símbolo de la figura



papirofléxica para revelar la película como una composición abierta, de dobleces múltiples, transformable según la interpretación que se le dé (Merás).

En su secuencia de apertura, se muestra la vuelta a la vida de Lila (Najwa Nimri), una exitosa cantante pop, tras un intento de ahogo en el mar. El accidente causará una profunda amnesia en la cantante quien, cuando despierte en el hospital, necesitará palpar su cuerpo para reconocerlo como propio a la manera de «una conciencia que explora un ser desconocido» (Ontoria-Peña, 229).

Cuando en dicho hospital Lila vea una fotografía en contraste con su reflejo sobre el fondo de una pantalla, mostrada en plano detalle, experimentará la confusión de saberse un sujeto borrado, un individuo despersonalizado. De hecho, Lila será constantemente representada en primeros planos tras paredes o en espejos fragmentados que dividen significativamente su imagen (Imagen 9), rodeada siempre por la sombra fantasmal del póster icónico que caracterizaba a su personalidad pública: «la arquitectura aislada y glacial, el uso del cristal, los espacios minimalistas e impersonales, casi vacíos, donde no se cuelgan fotos familiares, sino únicamente los omnipresentes retratos de Lila, logran que nada en estas estancias haga pensar en un hogar» (Merás, 387).

Así, Lila necesitará de Violeta (Eva Llorach), una admiradora y mimética imitadora que podrá enseñar a la cantante cómo volver a ser quien fue. Violeta, acosada por la violencia de una hija maltratadora, Marta (Natalia de Molina), e inmersa en la pura insatisfacción profesional, será mostrada entre afilados cristales o tras tenues reflejos que simbolizan su asfixia e insatisfacción

personal en el seno de un hogar hostil (Ontoria-Peña). Precisamente, fruto del contraste entre la liberación que experimenta en el karaoke donde trabaja y la opresión que recibe en su casa, la mujer oscila entre la evasión del espectáculo y el martirio doméstico (Merás).

En este sentido, las escenas de maltrato entre madre e hija se representarán recurriendo al marco de la puerta de la habitación donde se hallan (es decir, al marco dentro del marco que ya es el plano) para transmitir el encierro y la angustia de Violeta. Mediante planos secuencias que toman el fluir de la acción sin cortes y distanciadamente, la enunciación transmite una impresión desasosegante de autenticidad que acentúa la violencia entre las dos mujeres sin caer en la espectacularización del enfrentamiento (Imagen 10).

En lo relativo a esta relación de violencia, Merás (390) entiende que el conflicto es codificado como «intrínsecamente femenino» y no familiar, pues Violeta — en su condición de madre— ha visto negado sus sueños a causa de sus responsabilidades para con su hija, presionado por un sistema que exige el sacrificio de las madres en beneficio de sus dependientes. Dicho sacrificio genera un estado de resentimiento en los personajes que se revela en la frustración de Violeta; pero también en la amnesia de Lila Cassen: trasunto de las consecuencias que conlleva su condición de «diva» (Merás).

En este sentido, Ontoria-Peña (231-232) ha insistido en resaltar el yugo capitalista que somete a las dos protagonistas quienes, en un intento de emancipación desesperada, construyen fantasías o simulacros donde evadirse: Violeta en el karaoke, Lila en su personalidad pública.



Imagen 9



Imagen 10

Así, la reflexión articulada en *Quién te cantará* en torno al mundo del espectáculo y la fama, en un juego de espejos donde las dos protagonistas ven desdibujadas sus identidades en referencia a la imagen que se espera de ellas (Lila como cantante de éxito, Violeta como madre sacrificada) responde, pues, a ese «vínculo de subordinación que viven ambas, sometidas a un sistema de producción y consumo que las cosifica» (Ontoria-Peña, 232).

Nos encontramos, pues, ante una experiencia de identificación y fusión entre ambas mujeres, Lila y Violeta, acechadas continuamente por el ingente retrato de la cantante. De hecho, en el primer tercio del filme llegamos a ver a Violeta mediando entre la Lila amnésica y el cartel icónico de su pasado en un plano medio conjunto (Imagen 11): ella debe intentar cerrar esa fisura en la memoria de la cantante, servir como parche sanador del olvido (Ontoria-Peña, 2021). Esta relación entre las dos mujeres remite a la película *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, donde también una enfermera, Alma (Bibi Andersson), debe acompañar y tratar a una actriz de éxito que ha enmudecido repentinamente: Elisabeth (Liv Ullmann) (Herederó). Como *Persona*, *Quién te cantará* evidencia la opacidad de la imagen identitaria, célebremente metaforizada en la secuencia de un niño que trata de esclarecer sin éxito la fotografía de su madre (Company), hecho homenajeado por Vermut hasta en dos ocasiones del film.

Sin embargo, como ocurre en los dos anteriores títulos de Vermut, el desenlace de los proyectos de las protagonistas será trágicamente resuelto. Hacia el último tercio del filme, Marta descubre que su madre trabaja



Imagen 11

para una amnésica Lila Cassen y pretende difundir la noticia en los medios. No obstante, Violeta decide frenarla encerrándola en casa momentáneamente. Marta, en la línea de su temperamento hostil, amenaza a su progenitora con cortarse el cuello con un cuchillo si no le permite salir.

En primer plano, vemos a Marta con el arma pegada a su cuello mientras que, en contraplano, Violeta observa impasible al horizonte. El desenlace de la escena, de gran tensión narrativa debido a una estridente música electrónica intradiegetica, queda eludido por la enunciación. Sin embargo, secuencias después —cuando veamos a la madre regresando al piso tras un viaje a Madrid— veremos al fondo de un travelling, mediante un sutil efecto de profundidad de campo, el cadáver de Marta sobre el sofá antecedido de un rastro de sangre sobre la pared (Imagen 12). Violeta ha permitido, pues, que su violenta hija se suicide.

En otro orden de cosas, también descubrimos que la amnesia de Lila se debía a un intento de suicidio por una mancha del pasado: ella forzó la muerte de su madre por sobredosis —a quien robó la personalidad artística: Lili Cassen— para que no pudiera estropear su figura artística (es decir, para que no revelara la impostura de su hija). De esta manera, «Lila y Violeta se liberan de sus lastres familiares (madre e hija, respectivamente) con idéntico procedimiento: instigando la muerte de sus seres queridos» (Merás, 388). Esta rebelión de sus roles domésticos no quedará, sin embargo, impune en la narración.



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14

Hacia el final de *Quién te cantará*, Lila se revela incapaz de recuperar un pasado que está atravesado por el asesinato inducido de su madre. Violeta, quien también sabe su identidad abyecta e irreconciliable con la reciente muerte de su hija, ofrece entonces su persona a la cantante para que esta resurja renovada. Irónicamente, «si bien Violeta se presenta como una admiradora e imitadora de la diva, es la diva quien acabará identificándose con Violeta y asimilándola como su nueva imagen pública» (Ontoria-Peña, 231).

Mediante un largo travelling de 360°, homenaje directo a *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, Vermut representa esa fusión de identidades. Así, vemos un primer plano de Violeta cantando medianamente iluminada que —aprovechando el movimiento circular de la cámara que voltea el cuerpo de la actriz— es transformado por la enunciación en el rostro de Lila (Imágenes 13 y 14). Esta metamorfosis se simboliza con el nuevo nombre que adopta Lila Cassen: Violeta Cassen, experimentando la transformación en la gama de colores: «una vez que Lila se desembaraza de Blanca [su representante], esta absorbe a Violeta, rebautizándose con su nombre. Como adquiere una tonalidad más oscura, titulará su espectáculo “Ultravioleta”» (Merás, 382-383). Este título lo observaremos en un plano general hacia el final del film, colocado como letrero de un teatro en Madrid donde Lila (ahora Violeta Cassen) actúa.

Como señalan Venet-Gutiérrez y Rubira-García (193), «la trastocación de identidades también supondrá, en un acto vampírico, que la luz de Violeta vaya extinguiendo a Lila al chuparle toda su fuerza, su talento,

su existencia, en un acto de oscuridad y enrevesamiento de personalidad». En este sentido, no sorprende que el largometraje fuera concebido originalmente como «una película de fantasmas, sobre una mujer que posee a otra mujer» (Vermut cit. en Aparicio, 22).

Y es aquí donde encontramos un símil directo con la novela *Frankenstein* de Mary Shelley pues, al igual que el monstruo de Frankenstein asume su muerte al saber que no puede reconciliarse con el mundo dada su condición fragmentada e incompleta (Rodríguez Valls), Violeta, fagocitada ya plenamente por el fantasma de Lila, debe morir al haber perdido toda posibilidad de redención en el seno de un sistema que la excluye y la señala como abyecta (Ontoria-Peña). La última imagen de *Quién te cantará*, con Violeta (o quizá Lila) en plano general adentrándose fatalmente en un mar crepuscular que «apaga su color simbolizando su desaparición» (Merás, 391) (Imagen 15), guarda íntima relación con las palabras que cierran la novela de Mary Shelley, pues en ella se dice que a Frankenstein «pronto las olas lo alejaron, y se perdió



Imagen 15

en la distancia y en la oscuridad» (Shelley, 259). En ambos casos, solo la muerte puede clausurar el sino de unos cuerpos condenados a extinguirse.

El destino narrativo de los personajes femeninos en el tercer film de Vermut es, por lo tanto, igual de fatalista que en sus películas predecesoras: Violeta al ser mala madre, Lila al ser mala «diva» y Marta al ser mala hija deben desaparecer irreparablemente. Su condición abyecta, fruto de una inadaptación social al orden establecido (capitalista y patriarcal), conduce a la muerte por suicidio (Violeta y Marta) o a la reinención identitaria (Lila convertida en Violeta Cassen). Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en *Diamond Flash* y *Magical Girl*, la tercera de las películas vermutianas parece evitar un juicio enunciativo contra los personajes femeninos. Al contrario, antes dirige una mirada denunciadora al tóxico mundo de la fama y la exhibición.

## 4. Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos abordado los argumentos de las tres primeras películas de Carlos Vermut analizando cómo es la representación de los cuerpos femeninos. En líneas generales, hemos visto que los personajes, fruto de sus comportamientos desafiantes con el orden social (inadaptados a los roles de madre, esposa o hija), es decir, por su consideración de mujeres abyectas, acaban siendo castigadas con violencia, ya sea a manos de hombres o mediante la propia autolesión. Sin embargo, la postura adoptada por el sujeto de la enunciación vermutiano respecto de tal violencia resulta compleja y ambivalente.

Así, en *Diamond Flash*, Elena, mujer víctima de violencia de género, descubrirá que el héroe que tanto admira y espera, *Diamond Flash*, no es otro que su mismo maltratador. De esta forma, no hay escapatoria posible para ella: está atada a su agresor. Por su parte, la extrema violencia del superhéroe contra Juana —fruto de su abyecta condición de bruja y secuestradora— es asumida como propia por la enunciación, identificándose con el duro castigo hacia la mujer. En ambos casos, los

personajes femeninos han de someterse al influjo de un hombre dominante, enunciándose como necesaria la intervención de su figura.

En *Magical Girl*, Bárbara, arquetipo de *femme fatale* que desafía las convenciones de su entorno y señalada como *niña de fuego* por la enunciación; acaba torturada y devastada físicamente en el intento por ocultar las manchas de su pasado. Asimismo, motiva el asesinato de varios personajes a manos de Damián, hombre racional cegado por la mujer. No obstante, el antiguo profesor termina cambiando las tornas de la sumisión, subyugando a Bárbara mediante un nuevo e indefinido chantaje. De esta manera, la mujer pierde su autonomía y acaba presa del dominio masculino, recibiendo una sanción narrativa característica del cine clásico hollywoodense (Doane).

Finalmente, en *Quién te cantará* las tres protagonistas —Lila, Violeta y Marta— deben fallecer al no cumplir sus roles de diva, madre e hija respectivamente. Pese a sus intentos por escapar de las garras de un sistema subyugante, la única vía de escape que se les presenta es la muerte: muerte física en el caso de Violeta y Marta (madre e hija), y muerte identitaria en el caso de Lila, ahora reinventada como Violeta Cassen. Pese a todo, en este último filme la mirada enunciativa parece situar el foco sobre los desequilibrios del sistema social antes que sobre la abyección de sus protagonistas (Ontoria-Peña).

No obstante, la narrativa del cineasta no se restringe al patrón clásico que limita los personajes femeninos a simples objetos a la mirada, de forma plana y reificante (Mulvey).<sup>3</sup> Al contrario, mediante un ejercicio de redefinición crítica de códigos y géneros que Vermut parece practicar en cada una de sus historias (Venet-Gutiérrez y Rubira-García), su filmografía presenta constantemente «espacios discursivos donde la representación se resiste a otorgar una única ‘identidad femenina’ donde el concepto de subjetividad emerge siempre en el con-

<sup>3</sup> Pese al sino trágico de las protagonistas de *Quién te cantará*, autoras como Ontoria-Peña (2021) entienden que el estilo filmico del tercer largometraje de Vermut está ligado al concepto de «visualidad háptica» (Marks, 2000) al transmitir una impresión táctil o sensorial en sus imágenes —no voyerista— que crea «una experiencia de intimidad con el espectador» (Ontoria-Peña, 2021: 226). Ello distingue principalmente al tercer título vermutiano de sus dos antecesores, aportando una representación más sutil del cuerpo femenino que, sin embargo, por cuestiones de extensión, no podemos desarrollar.

ficto, en lo diverso, en las(s) diferencia(s)» (Guillamón, 2015: 74). Tanto *Diamond Flash*, como *Magical Girl* y *Quién te cantará* dan fe de esa tensión subjetiva mediante unos personajes femeninos que escapan a definiciones esencialistas, resultando ambiguos e indefinidos a ojos del espectador.

Por su parte, el uso del fuera de campo y la elipsis permite que, a pesar de una innegable violencia hacia los cuerpos femeninos (véase Juana en *Diamond Flash*, Bárbara en *Magical Girl* o Marta en *Quién te cantará*), dicha violencia no resulta en ningún caso gozosa y reificante. Al contrario, «el cuerpo, su goce y desmiembre suceden a espaldas del receptor, lejos de la lente, por lo que hay un desplazamiento en aras del esfuerzo y desamarre del receptor concebido como explícito *voyeur*» (Venet-Gutiérrez, 314). De esta manera, mostrando lo que normalmente no se observa, y omitiendo lo que habitualmente se enseña (Zecchi, 216) en el universo vermutiano se niegan las modalidades clásicas de identificación cinematográfica (Venet-Gutiérrez y Rubira-García).

He aquí, probablemente, una de las virtudes de la obra vermutiana: ser capaz de desafiar a la mirada clásica sin por ello abandonar un discurso narrativo sugerente y original, si bien siempre atravesado por una «obscura concepción del mundo desestructurado» (Venet-Gutiérrez, 253) que, en su devenir, implica el fatal castigo de la corporeidad femenina.

## Referencias bibliográficas

- Aparicio, Enrique. «Carlos Vermut: “Nuestra identidad se construye modificando aquello que imitamos”». *Academia: Revista del Cine Español*, 233, 2018, pp. 20-23.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Baecque, Antoine. «Al acecho: ¿qué queda de la política de los autores?». Coord. Antoine de Baecque. *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003, pp. 170-178.
- Bettetini, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2018.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2020.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Clément, Catherine y Kristeva, Julia. *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Company, Juan Miguel, ed. *Máscaras de la carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1918-2018)*. Valencia: Shangrila, 2018.
- Costa, Jordi. «Niña de fuego y hielo». *El País*, 16 de octubre de 2014. <[https://elpais.com/cultura/2014/10/16/actualidad/1413476444\\_494503.html](https://elpais.com/cultura/2014/10/16/actualidad/1413476444_494503.html)> (20-06-2022).
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales*. Nueva York: Routledge, 1991.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Guillamón, Silvia. *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Valencia: Institut Universitari d'Estudis de la Dona, 2015.
- Guillamón, Silvia. «La representación de la femme fatale en el universo narrativo de Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)». *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual publicitaria*, 17 (3), 2017, pp. 313-331. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.55802>
- Herederó, Carlos Fernández. «SAN SEBASTIÁN 2018 en tiempo real». *Caiman*, 22 septiembre de 2018. <<https://www.caimanediciones.es/san-sebastian-2018/>> (20-06-2022).
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1988.
- Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

- Martínez, Luis. «Quién te cantará: el universo perfecto de Carlos Vermut». *El Mundo*, 31 de octubre de 2018. <<https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2018/10/25/5bd09625e2704ea8498b4638.html>> (20-06-2022)
- Marzabal Albaina, Iñigo. «Cuerpo, identidad y violencia (en un cierto cine contemporáneo)», *EU-topías*, 9, 2015, pp. 139-147.
- Marzal, Javier y Gómez-Tarín, Francisco Javier. «Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo». Eds. Benavides, Juan, David Alameda y Elena Fernández Blanco. *Nuevos temas de comunicación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 393-415.
- Merás, Lidia. «El vínculo mortal. La relación madre-hija en *Quién te cantará* (Carlos Vermut, 2018)», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 22, 2021, pp. 373-396.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.
- Ontoria-Peña, Mercedes. «Es imposible que vuelva a ser esa mujer»: cuerpo e identidad en *Quién te cantará*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 31, 2021, pp. 225-236.
- Ordóñez, Marcos. «Cine realmente underground II: “Diamond Flash” (Carlos Vermut, 2011)». *El País*, 2 de marzo de 2012. <<https://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/03/cine-realmente-underground-ii-diamond-flash-carlos-vermut-2011-diamond-flash-primer-largometraje-de-carlos-vermut.html>> (20-06-2022).
- Rodríguez Valls, Francisco. «El Frankenstein de Mary Shelley (1797-1851)», *Thémata. Revista de Filosofía*, 44, 2011, pp. 473-484.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Madrid: El País, 2004.
- Venet Gutiérrez, Jacqueline. No hay tanto pan cine español en tiempos de crisis (2007-2016). *Meditaciones en torno a los jóvenes. Magical girl y Hermosa juventud*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018.
- Venet-Gutiérrez, Jacqueline y Rubira-García, Rainer. «Un ladrón asalta el vacío del cuadro. Traspasos y promiscuidad discursiva en la obra gráfica y fílmica de Carlos Vermut», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, 2, 2020, pp. 177-194.
- Zecchi, Barbara. *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós, 1996.