

La cuestión del padre

Magical girl | Carlos Vermut | 2014

Tecla González Hortigüela*

Universidad de Valladolid (Campus Segovia), España

Recibido 07/07/2024; aprobado 22/06/2025

Resumen

El artículo despliega un análisis textual de *Magical girl*, película dirigida por el controvertido cineasta español Carlos Vermut y estrenada en el año 2014. El análisis y la interpretación psicoanalítica que se propone pivota en torno a la cuestión del padre, figura fundamental tanto en lo que provee a la cultura como a la estructura de la subjetividad. El filme despliega un discurso en el cual se van entreverando diversas referencias alegóricas a cuentos y mitos a partir de las cuales se articula una representación de la paternidad que se mueve de forma ambivalente entre dos polos: de un lado, encontramos al padre de la horda primitiva, que se caracteriza por ser un animal tótem, omnipotente, violento y gozador; y del otro lado, encontramos a un padre humillado, culpable y que, en última instancia, desea no existir. En una época marcada por la fragilidad y el declive de la función paterna en los más diversos ámbitos –familiar, educativo, religioso, político, etc.– consideramos que una película como *Magical girl* puede arrojar algo de luz sobre la reflexión acerca de las emergentes configuraciones de la paternidad en nuestra sociedad actual.

Palabras Clave: Análisis textual | Interpretación | Carlos Vermut | Padre | Mito | Culpa

The question of the father

Abstract

The article presents a textual analysis of *Magical girl*, a movie directed by the controversial Spanish filmmaker Carlos Vermut and released in 2014. The analysis and psychoanalytic interpretation focus on the figure of the father, a key figure in both culture and the structure of subjectivity. The film weaves together various allegorical references to fairy tales and myths, creating a representation of fatherhood that shifts ambivalently between two extremes: on one side, we have the father of the primitive horde, who is like a totemic animal omnipotent, violent, and indulgent; on the other side, we have a humiliated, guilty father who ultimately wishes not to exist. In an era characterized by the fragility and decline of the paternal function across multiple domains –such as the family, education, religion, and politics– a film like *Magical girl* may offer valuable insights for reflecting on the emerging configurations of fatherhood in contemporary society.

Keywords: Textual Analysis | Interpreting | Carlos Vermut | Father | Myth | Blame

Introducción

La obra de Carlos Vermut se caracteriza por generar una extrañeza enigmática, provocadora, incómoda y poética. Vermut, al igual que muchos otros cineastas entre los que cabría citar a su homenajeado Luis Buñuel, elabora y da forma a sus más oscuras fantasías –sadomasoquistas, pedófilas, etc.– despojándolas de su carácter personal y convirtiéndolas en una fuente de goce –y de angustia– para los demás.

Recientemente, han salido a la luz una serie de publicaciones sobre el cineasta que no dejan de plantear lejanos pero inquietantes ecos con algunas de las proyecciones que sus filmes ponen en escena. Concretamente, el periódico *El País* ha publicado dos artículos en los que seis mujeres acusan al cineasta por violencia

sexual¹, siendo este un territorio que Vermut ha explorado desde su primera película, *Diamond Flash* (2011), y que cobra renovada fuerza en su siguiente trabajo, *Magical girl* (2014), sobre todo a través de los acontecimientos que tienen lugar tras la mítica puerta del *lagarto negro* que el cineasta deja fuera de campo sin que por ello escamotee el oscuro goce que ahí está en juego.

Si bien es cierto que no podemos separar la obra del contexto –tanto del contexto de producción y distribución en el que aparece la película como del contexto actual–, sin embargo, a la hora de llevar a cabo el análisis y la interpretación de un filme, sí que podemos disociar el análisis con-textual del análisis textual, esto es, dejar de lado tanto la biografía del autor como las cuestiones que rodean la obra para interrogar los efectos de sentido y de subjetivación (Weyl, 2018: 90) que cristalizan en la experiencia

* teclagonzalez@gmail.com

filmica misma. De hecho, cabría preguntarse si acaso una película no llega a erigirse en una obra de arte precisamente en tanto logra trascender su contexto, en tanto podemos disfrutar, vibrar, padecer con ella, sin apenas conocer nada de sus creadores ni del momento en el que apareció.

Siguiendo esta orientación, proponemos desplegar una lectura psicoanalítica de *Magical girl* en la que recorreremos el texto lentamente, al pie de la letra (Benveniste, 2001, González Requena, 1995), poniendo el foco no tanto en lo que el texto dice –el contenido, lo enunciado–, sino en *cómo* lo dice, en el *modo* en el que lo dice –la materialidad significativa– en aras de desentrañar el efecto emocional que el filme nos ofrece. Cuando una obra nos captura, y por lo tanto la analizamos, es porque ha movilizad con intensidad nuestro inconsciente. De ahí que el análisis y la praxis interpretativa que proponemos apunte, en última instancia, a aflorar, a volver consciente, ese proceso inconsciente que la obra desencadena en nosotros.

El prólogo: simétrico y en espejo

La película está compuesta por un prólogo y tres capítulos, *Mundo*, *Demonio* y *Carne*², que en la doctrina católica nombran a los tres enemigos del alma, lo cual ya nos advierte del tono mitológico que va a atravesar el relato.

En el prólogo, al igual que el resto de la película, opera una escritura predominantemente simétrica y especular; diríase que la simetría ordena el filme a nivel de estructura, a nivel narrativo y a nivel formal. Si atendemos a la composición del prólogo, observamos que el cineasta lo ha dividido en dos partes que conectan, por un lado, el pasado y el presente narrativo; y, por otro lado, a los dos personajes femeninos, Bárbara y Alicia, dos niñas de 12 años. Bárbara y Alicia son, de alguna manera, dos caras de la misma moneda. Pero si son dos caras de la misma moneda es porque entre ellas se produce algún tipo de inversión, o de transformación. De momento, lo que podemos contemplar es que mientras Bárbara mira de frente a su maestro, a Damián; Alicia está sola y mira de frente su propia imagen reflejada en el espejo.



En la bisagra entre Bárbara y Alicia, entre el pasado y el presente, se escribe el título del filme, *Magical girl*, que alude a un subgénero del anime cuyas protagonistas son niñas y adolescentes que tienen algún poder mágico. ¿Quién es, cabría preguntarse, *Magical girl*? Son las dos: Bárbara es

mágica porque ella hace desaparecer la nota que dice: “El cara de cerdo me da mucha pena”; y Alicia es mágica porque ella, como Yukiko –el nick de la niña–, ya tiene su varita mágica. Además, Alicia es doblemente mágica porque su nombre viene de *Alicia en el país de las maravillas*, del mismo modo que el nombre de Luis, su padre, viene de Lewis Carroll, el padre literario de *Alicia*³. ¿Y acaso no parece ya en el prólogo que Alicia, con su varita mágica, está intentando atravesar el espejo mientras baila *La primavera cruje*, de Yoko Nagayama, un tema musical que nos habla de un “amor no correspondido que se cae”, como la propia Alicia, que también se cae, desaparece del plano?

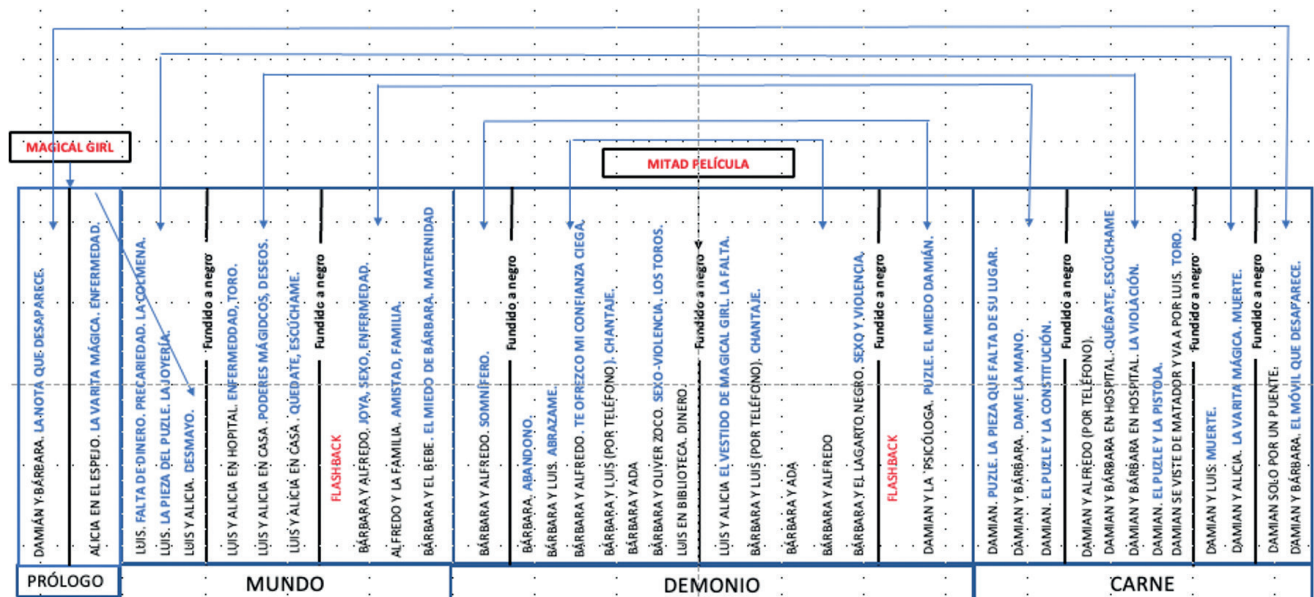
La estructura y la falla

La estructura del filme también nos devuelve, como apuntábamos, un esquema narrativo simétrico y en espejo; de hecho, si dividimos el filme en los diferentes segmentos narrativos que lo conforman y los plegamos por la mitad temporal –por el fundido que se encuentra en su justo centro–, descubrimos que las escenas se van conectando una a una: la primera con la última, la segunda con la penúltima, etc. Asimismo, la película está configurada en base a encuentros de ‘a dos’. De modo que lo que tenemos es una sucesión de escenas en las que diferentes parejas –maestro-alumna; padre-hija; marido-mujer, etc.– van intercambiando sus respectivas posiciones hasta que el círculo se cierra.

El universo de Carlos Vermut, ordenado por esta supuesta lógica simétrica, parece bascular de forma insistente en torno al número 2: en *Magical girl* (2014) la figura materna está excluida, negada; en *Quién te cantará* (2018) es la figura paterna la que está excluida; y en *Mantícora* (2022) tampoco parece haber madre, al menos del lado de Julián y Diana; y el niño sí que tiene madre, pero no tiene padre.

En términos generales, en lo que se refiere al triángulo de la estructura edípica, ¿qué podemos decir a propósito del hecho de que no haya elemento tercero? Primero, ya lo sabemos, estaría la omnipotencia de la mujer que materniza y, luego, aparecería la figura paterna que vendría a introducir un límite. El Padre, o quien ocupe su lugar en la estructura, entraría entonces como elemento tercero haciendo posible no solo que opere una cierta distancia –frente a la supuesta omnipotencia materna–, sino también que el deseo y su cumplimiento se puedan realizar simbólicamente.

El problema, al menos en la formulación lacaniana, es la madre: el polo angustiante es la Madre –la demanda de la madre, el deseo de la madre y el goce de la madre–. Y



Fuente: elaboración propia.

el padre, en tanto representante original de la autoridad de la Ley –ley de la prohibición del incesto–, entra como elemento “tranquilizador” (Lacan, 2017: 118) que introduce un límite.

Que el Padre puede ser considerado como el representante original de esa autoridad de la ley, es algo que exige especificar bajo qué modo privilegiado de presencia se sostiene más allá del sujeto que se ve arrastrado a ocupar realmente el lugar del Otro, a saber, de la Madre (Lacan, 2013c: 773).

Recordemos, a este respecto, que Lacan equipara el deseo de la madre a las fauces abiertas de un cocodrilo que en cualquier momento puede cerrar la boca (Lacan, 2017: 118), por lo que el padre interviene “como punto de detención, esto es, una suerte de palo que impide que dicha boca se cierre, prohibiendo a la madre reintegrar su producto” (Zawady, 2017: 47). Ahora bien, para que el padre pueda introducir la ley –ley del no-todo– en el orden simbólico, para que pueda operar la metáfora paterna (Lacan, 2017: 118), tiene que estar, también él, sometido a esa ley; el padre no es la ley, no es el poseedor de la ley, sino que se somete a ella.

Más allá de que como ya advirtiera Lacan a mediados del siglo pasado la estructura edípica que ha venido regulando las formas de vida –y de goce– se muestre “cada vez más inestable, incluso caduca” (2013b: 136) y de que en las últimas décadas no dejen de promoverse nuevas formas de familia –ninguna más fallida que otra–, lo que aquí nos interesa es rastrear las diferentes declinaciones de la paternidad y sus posibles consecuencias en el universo de Carlos Vermut y, más concretamente, en el filme que nos ocupa.

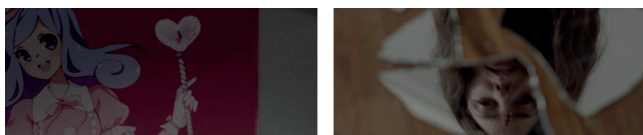
A saber, nuestra tesis de partida es que la fractura entre el ‘deseo de la Madre’ y el ‘elemento simbólico Padre’ que atraviesa *Magical girl* deja a sus personajes entrampados en una intriga de demandas y de venganza que, lejos de poner en juego la ley del deseo, apunta a la aniquilación del otro especular.

El cartel y la pieza del puzzle

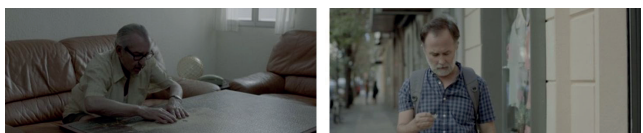
El cartel de la película está protagonizado por los cuatro personajes principales –Alicia, Luis, Bárbara y Damian–, un corazón roto, pasional, y una pieza de puzzle.



El corazón del cartel, podríamos pensar, es el corazón de Alicia, pero también podría ser el corazón de Bárbara, que está partido, como ese espejo que ella rompe con la frente.



Y la pieza de puzzle es la pieza que le falta a Damián, esa pieza que él ha perdido justo debajo de la casa de Bárbara y que Luis va a encontrar fijando así el lugar y el momento en el que las dos historias se van a entrecruzar.



La pieza del puzzle, como señala Luis Martín Arias (2020) ⁴, podría escribir el deseo de que las piezas que conforman el corazón roto se ajusten entre sí –el deseo de que el corazón no esté roto–, o quizá también el deseo de hacer circular *algún deseo* más allá del circuito pulsional de la demanda. Además, no solo es que la película esté llena de huecos narrativos –dejándola necesariamente abierta, quebrada, equívoca–, sino que la idea de que haya una pieza que está *fuera de su lugar* nos remite directamente al concepto freudiano del inconsciente como algo, una representación, que ha sido desplazada de su afecto por acción de la represión.

La existencia del padre

Tras el preludio, la película arranca con el capítulo *Mundo*. Luis, este padre que vive en un *mundo* de precariedad económica que le lleva a vender sus libros al peso, llega a casa y se encuentra a su hija Alicia desmayada en el suelo con su varita mágica. Inmediatamente después, en el hospital, tiene lugar la siguiente conversación entre ellos:



Alicia: *Me duele el brazo, me han mordido, ¿verdad? (...)*
 Y ¿se ha ido ya el toro?

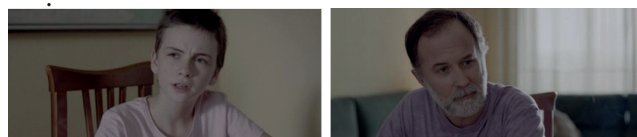
Luis: ¿Qué toro mi amor?

Alicia: *Había un toro negro, muy grande.*

Luis: *No hay ningún toro, cielo, eso es que lo has soñado.*

Si bien Luis se empeña en quitarle importancia al “toro negro” de Alicia diciendo que no es más que un sueño, tal y como luego tendremos ocasión de analizar, este “toro” tiene toda su importancia ya que está en el núcleo de esa escena inconsciente que, al igual que la pieza de puzzle, ha sido desplazada, que “falta de su lugar” (Lacan, 2013a: 36) y que, por ello mismo, habrá que reconstruir e interpretar.

En la escena siguiente, después de que la médico le haya dicho a Luis que su hija se va a morir, ambos cenan en el salón y Alicia le lanza a su padre una pregunta clave para entender la lógica que aquí está en juego con relación a la figura del padre



Alicia: *Si pudieras elegir un poder mágico, ¿cuál elegirías?*

Luis: *Ser invisible.*

Alicia: ¿Si pudieras elegir dos?

Luis: *Ser intangible, que no te pudiesen tocar.*

Alicia: *Pero eso sería como no existir, ¿no?*

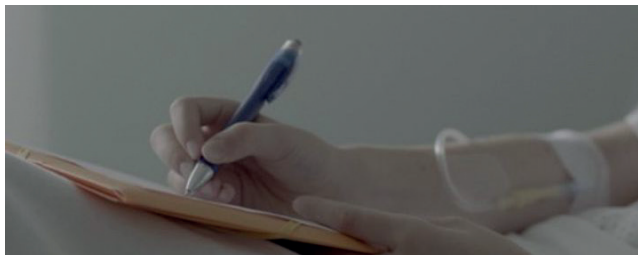
Luis: *Un poco sí.*

Alicia le pregunta una vez, “Si pudieras elegir un poder mágico, ¿cuál elegirías?”, y luego, como si le diera una segunda oportunidad, se lo vuelve a preguntar. Pero el padre insiste en que lo que él desearía es “ser invisible” y “ser intangible”. No volverse, sino ser. De manera que el padre desea no estar ahí, desea desaparecer, salirse de la realidad, instalarse en el vacío, en la nada (Martín Arias, 2020 ⁵). Algo que, como la propia Alicia le subraya, sería como “no existir”.

La película suscita aquí el clásico problema de la creencia en la existencia del padre, problema que podemos situar en el centro mismo del relato por dos motivos interrelacionados. En primer lugar, desde el punto de vista de la posición del padre en la estructura familiar, ya se sabe lo que dice la antigua fórmula jurídica: la madre es “certissima” –verdadera, segura–, pero el “Pater semper incertus est”. Es decir que el problema del padre evoca el problema de lo que es creíble, el padre tiene que ver con el advenimiento de aquello en lo que se puede creer. De ahí que todos los niños pregunten a sus padres si ellos creen en la existencia de Dios. Hay una relación directa entre el Padre y Dios, ya que ambos tienen que ver con la función de la creencia en tanto que tal. Y, en segundo lugar, porque en la lectura que estamos movilizandoproponemos considerar que el discurso de esta película, su “significado por excelencia” (Barthes, 2001: 12-13), gira en torno a la necesidad que tienen las dos figuras femeninas, Alicia y Bárbara, de

hacer *existir* al padre; de hacerlo existir, por ejemplo, a través de su escucha, o de su presencia.

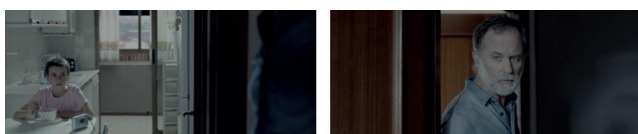
¿Acaso no es este el tema de la carta que Alicia escribe a su padre en el hospital: la necesidad de hacer existir al Padre? Una carta que, bien lo sabemos, Luis nunca llega a escuchar. Y si Luis no llega a saber de la carta de Alicia –del deseo de Alicia– es porque él se ha quedado fijado en *otro* deseo, un deseo que remite de nuevo al número 2.



Recordemos que Luis abre el “Libro secreto de los deseos” de Alicia –“Ten cuidado con lo que desees”, reza el cartel de la película– y lee los tres *secretos* de su hija. El primer deseo, “Convertirme en quien quiera”, es un deseo de carácter imaginario que responde a la pregunta acerca de los poderes mágicos de esta *Magical girl*⁶. El segundo deseo, “El vestido de *Magical girl* Yukiko diseñado por Meiko Saori para la cantante Megumi”, es un deseo también imaginario, pero más próximo a la realidad ya que en él Alicia, a quien vemos en una fotografía, se convierte en su personaje de anime, con su vestido y su cetro mágico. Y el tercer y último deseo, “Cumplir 13 años”, viene a cortar sin solución de continuidad la deriva infantil de cuento de hadas para escribir en crudo la muerte real de Alicia.



El padre, horrorizado ante este tercer deseo, en seguida le da la vuelta a la página y retorna al deseo número 2, en un intento desesperado de taponar ese saber *mortal*. El problema de Luis, entonces, es que se queda atrapado, fijado, en un deseo imaginario, y no atiende al sentido de lo que Alicia realmente quiere: que no se vaya, que se quede con ella, que permanezca a su lado.



Luis: *Me voy cariño, te veo esta tarde.*

Alicia: *Espera.*

Luis: *¿Qué pasa?*

Alicia: *Tú espera.*

Luis: *¿Qué pasa? Bueno, ya me lo dirá la señora cuando quiera. Te veo luego, cielo.*

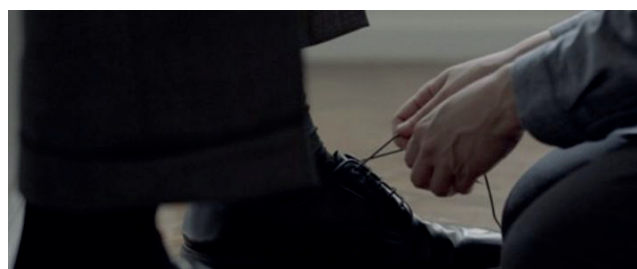
Luis no atiende a la demanda de Alicia y se va para seguir vendiendo sus libros⁷ y conseguir el dinero que cree que necesita para satisfacer a su hija. Luis se distrae, por así decirlo, con el asunto del vestido de Yukiko para no llevar a cabo la responsabilidad que tiene como padre, esto es, para no ocupar su lugar.

La carta de Alicia

La carta de amor de Alicia –carta que es bruscamente interrumpida– es un elemento fundamental en la lógica del texto fílmico por tres razones: en primer lugar, porque sitúa el núcleo significativo del filme que es la necesidad de *sostener al padre*; en segundo lugar, porque conecta narrativamente a los dos personajes femeninos, Alicia y Bárbara; y, en tercer lugar, porque parte la estructura temporal del relato en dos líneas paralelas que se bifurcan –justo en el momento en que Luis se va de casa y comienza su periplo en busca del dinero– y que luego se vuelven a unir la segunda vez que Bárbara vomita a Luis. De modo que la escena en la que Luis se va de casa y no escucha la carta de Alicia está relacionada estructuralmente con la escena doblemente repetida en la que Luis recibe el vómito de Bárbara.



Inmediatamente después del primer vómito, la imagen funde a negro y pasamos a través de un *flashback* a escuchar la carta que Alicia escribió a su padre, solo que lo hacemos mientras vemos a Bárbara atándole los zapatos a Alfredo, casi como si de un rito matrimonial se tratara.



Alicia: *Te escribo esta carta desde la habitación del hospital. Me gusta mucho venir aquí. Al principio me daba miedo y lo odiaba, pero ahora me encanta. Sé que es raro, a nadie le gustan los hospitales, me gusta el olor de los pasillos, me gusta la comida, me gustan las vendas, y me gustan las agujas. ¿Sabes por qué? Porque sé que siempre que me despierte aquí vas a estar a mi lado.*

Alicia querría tener a su padre más cerca, más *ata-do*; y Bárbara, por su parte, ata los zapatos a su marido. Algo del orden del lazo simbólico, apunta Martín Arias (2020) ⁸, se está escribiendo en estos planos. Pensemos, a este respecto, que el amor siempre ata –sujeta–, pero puede atar bien, o puede atar mal –en el sentido de oprimir, someter, esclavizar–.

Al terminar la carta de Alicia, Alfredo le regala a Bárbara una joya y le estruja la cara mientras le dice “Eres una niña caprichosa y tonta”, a lo que ella añade, y “guapa”. La relación de Alfredo y Bárbara tiene ecos incestuosos, el padre y la *niña* caprichosa, tonta y guapa. Cuando Bárbara le interpela sexualmente, le dice que se quiere quedar a solas con él, Alfredo se da cuenta inmediatamente de que ella no se ha tomado la medicación. En ese momento, Alfredo se enfada, la increpa como si fuese una “niña de 7 años” y amenaza con abandonarla definitivamente si vuelve a mentir.



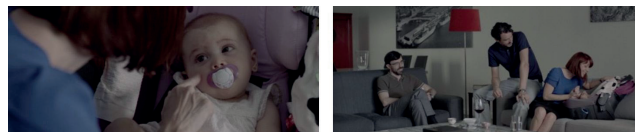
Alfredo: *No puedo seguir así, no puedo estar siempre detrás de ti como su fueras una niña de 7 años. Bárbara, me miras cuando te hablo. Gracias. ¿Tengo que estar siempre detrás de ti como su fueras una niña de 7 años? (...) ¿No? Pues yo creo que sí. Si algún día me entero de que me mientes te juro que me voy y no vuelvo.*

La configuración visual de la escena activa una fantasía de felación entre Alfredo y esta “niña de 7 años”. Además, toda la escena juega como telón de fondo con la dialéctica entre el amo y el esclavo: Bárbara abre la boca y saca la lengua como un perro. ¿Acaso está Alfredo en la posición de amo dominante y Bárbara en la de esclava sumisa?

La risa de Bárbara

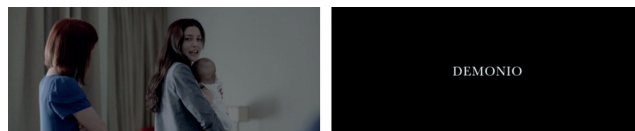
La escena siguiente abre con un primer plano de una bebé mirando a su madre. Pasamos, a continuación, a un plano general –uno de los pocos de la película– dividido

en dos: de un lado, tenemos a Alfredo y un vacío a su lado; del otro, tenemos a la familia al completo: el padre, la madre y la bebé.



En el contraplano contemplamos a Bárbara acusando un evidente malestar. Un malestar que, sin duda, guarda relación con la maternidad y con ese bebé que inaugura la escena, de ahí que inmediatamente después Bárbara coja al bebé en brazos y se vea arrastrada por una risa satánica.

La risa de Bárbara y su consiguiente idea de lazar a la bebé por la ventana no solo la anula en el plano de la maternidad –ya dijimos que toda la película giraba en torno a la exclusión de la ‘madre’–, sino que la convierte en una mujer “demoníaca”, tal y como nos indica el letrero que acto seguido invade la pantalla.



Bárbara: *Es que no puedo dejar de pensar la cara que pondría si lanzase al bebé por la ventana.*

La ecuación entre la ‘mujer y el ‘demonio’ tiene una larga tradición. El carácter demoníaco de lo femenino, su capacidad para hacer el mal, siempre ha estado ligada tanto a la sexualidad femenina –excesiva, insaciable– como a la idea de la ‘Madre Terrible’.

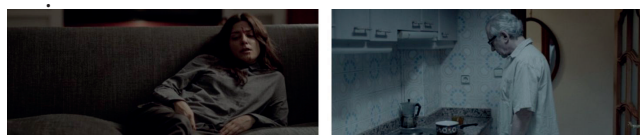
En este famoso tratado escrito a finales del siglo XV por dos monjes inquisidores dominicos y publicado en el contexto de la persecución de las brujas en el Renacimiento podemos leer el primer vínculo –de corte netamente misógino– entre la ‘mujer’ y la ‘bruja’, aquí Bárbara, de peligrosa sexualidad que se entrega a los demonios.

Concluyamos pues: todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los Proverbios: hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: la boca de la vulva. De aquí que, para satisfacer sus pasiones, se entreguen a los demonios. Malleus Maleficarum Kramer y Sprenger, 2010: 106

Niña de fuego

La medicación de Alfredo –casi diríamos que la medicación es lo único que este psiquiatra tiene para ofrecerla– está al servicio de contener la risa de Bárbara; risa que, como acabamos de leer, tiene que ver con su pasión carnal, con la sed insaciable y, por supuesto, con el fuego que la habita.

Bárbara cae en un sueño profundo y Alfredo la abandona. Al despertar, ella rompe el espejo con su frente –intenta atravesarlo– y luego, desfallecida en el sofá y con la sangre recorriendo su rostro, canta un fragmento de *La niña de fuego* de Manolo Caracol. La sexualidad femenina como excesiva y demoníaca es aquí escrita metafóricamente por el “fuego” –como signo del infierno– y por ese “morirse de sed”. Pero en ese momento, en el instante que Bárbara “muere de sed”, pasamos a un plano de Damián, quien tiene una “fuente” –una cazuela con leche– para que la culpa de Bárbara “se incline a beber”



La luna te besa tus lágrimas puras; Como una promesa de buena ventura; “La niña de fuego” te llama la gente; Y te están dejando que mueras de sed; Ay, niña de fuego; Ay, niña de fuego. Dentro de mi alma yo tengo una fuente; Para que tu culpa se incline a beber; Y el cariño ciego; Soy un hombre bueno que te compadece; Anda, vente conmigo; Niña de fuego.

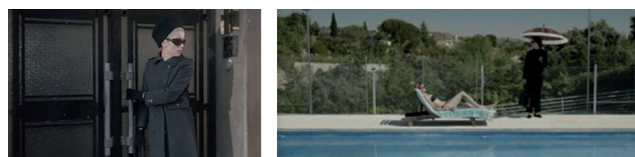
Damián es aquí representado como un hombre “bueno” que le tiene a Bárbara un “cariño ciego”. Resulta interesante el hecho de que Vermut en esta escena haya cortado una parte de la canción, esa en la que el hombre le dice a la niña de fuego “te ofrezco la salvación”. Y es que, efectivamente, en este momento del relato Damián no va a ofrecerla la salvación: de hecho, cuando Bárbara le llama por teléfono Damián le cuelga. Ella, doblemente abandonada –por su marido y por Damián– intenta suicidarse, pero no muere, ya que su *llamada* va a desplazarse vía el vómito al personaje de Luis. Por eso, cuando Luis sube a su casa, Bárbara le pide un abrazo –el abrazo que no le han dado ni su marido Alfredo, ni su padre-maestro Damián–. A partir de esta demanda de amor por parte de Bárbara, y del posterior *affaire* entre ellos, Luis, este padre vomitado que no puede ocupar su lugar, se va a convertir en un frío y calculador chantajista.

A la mañana siguiente, Alfredo vuelve a casa y le ofrece a Bárbara su “confianza ciega” siempre que ella no

vuelva a mentirle –es decir, que tan ciega no es–. Así que Bárbara, tras recibir el chantaje de Luis y para que Alfredo no la vuelva a abandonar, se convierte en *Belle de jour*.

Belle de jour

Hay un preciso paralelismo entre el personaje de Bárbara en *Magical girl* y el personaje de Séverine en *Belle de jour* (1967), película francesa dirigida por Luis Buñuel basada en la novela Joseph Kessel –cuyo libro está en la librería de Luis– y protagonizada por Catherine Deneuve.

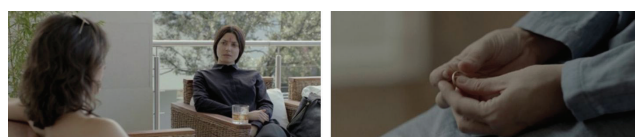


Las dos son mujeres acomodadas, casadas con prestigiosos médicos –lo que las convierte implícitamente en *pacientes* además de esposas (Gómez Barranco, 2015)– y las dos son masoquistas⁹.

Séverine se muestra fría y recatada, al tiempo que tiene fantasías sexuales en las que goza al ser golpeada, humillada y poseída por su marido y por otros hombres¹⁰. El marido, por su parte, está desdoblado entre el padre bueno y comprensivo que la acompaña a la cama y se queda allí hasta que se duerme –“Siempre serás una niña”, le dice– y el padre violento y sexual.

Un día Severine descubre que existen casas de citas “clandestinas” donde habitan “mujeres esclavizadas” y, tras acudir a una de ellas, es bautizada como *Belle de jour* –ya que ella solo puede trabajar de día– llevando a cabo sus fantasías en la realidad y convirtiéndose en una verdadera perversa.

El caso de Bárbara es diferente porque ella ya era una famosa prostituta masoquista antes de casarse con Alfredo. De cualquier modo, Bárbara, como *Belle de jour*, va a imponerle a la madame una serie de condiciones a modo de contrato perverso: que sea de día, que no se produzca penetración de ningún tipo –un mantra de la perversión– y recibir el dinero esa misma semana. Así que Ada la envía a la casa de Oliver Zoco, ese hombre impotente y postrado en una silla de ruedas.



Tanto en *Belle de jour* como en *Magical girl* la perversión y la humillación ¹¹ se convierten para estas mujeres en una *doble vida* a espaldas de sus maridos: ellas son “amas de casa” que abandonan el hogar y se adentran en el mundo de la prostitución, pero la cuestión aquí es que las dos lo hacen para “salvar” sus respectivas relaciones matrimoniales.

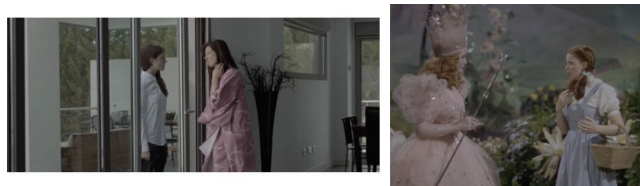
Oliver Zoco y *El mago de Oz*

En la casa de Oliver Zoco se proyecta un goce ritualizado, turbio y violento, pero Vermut lo tiñe de magia y fantasía ya que pone en juego una sistemática evocación a *El mago de Oz* de Victor Fleming (1939) ¹².

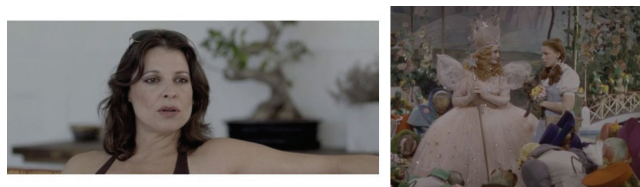
Los zapatos de Bárbara son un homenaje a los zapatos rojos de rubí que pertenecían a la Bruja Mala del Este y que, al morir, pasan a Dorothy para indicarle el camino.



La madame Ada, lo más próximo que hay a la ‘madre’ en el universo de *Magical girl*, es una especie de Hada Madrina, una Bruja Buena.



Ada, como la Bruja Buena en *El mago de Oz*, le señala a Bárbara el camino hacia Oliver Zoco, cuyas iniciales son Oz.

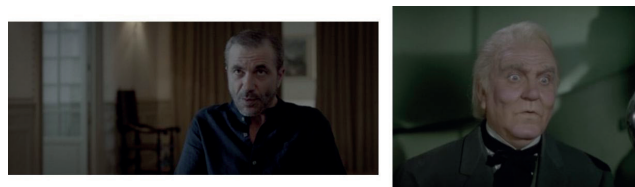


Ada: ¿Sabes quién es Oliver Zoco? Bruja Buena: La única persona que puede saberlo es el grande, maravillosos e incomparable Mago de Oz.

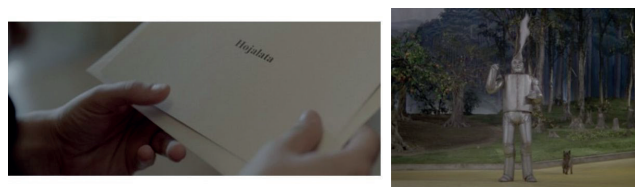
También tenemos el camino que conduce a casa de Oliver Zoco y el camino de baldosas amarillas que conduce al Mago de Oz.



Hay similitudes físicas entre Oliver Zoco y el Mago de Oz; y los dos, por cierto, ofrecen un gran espectáculo.

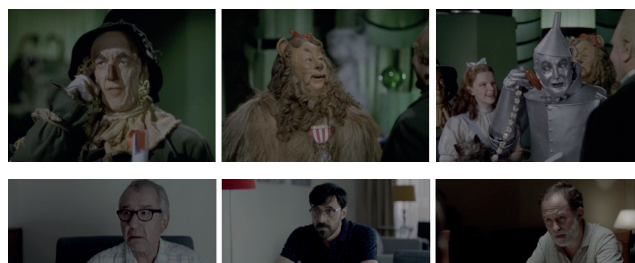


Y tenemos la palabra “hojalata” y el hombre de hojalata.



Asimismo, si atendemos al desarrollo de la trama, debemos llamar la atención sobre el hecho de que Bárbara, como la joven Dorothy, se encuentra entre tres hombres, cada uno de los cuales señalan la presencia de una falta en cuanto a su función heroica.

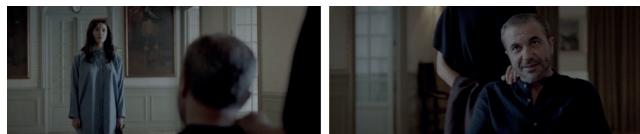
Veamos los posibles paralelismos. A Damián, como al Espantapájaros, le falta cerebro –Damián es todo pasión, todo corazón, de ahí su “ceguera” y su ‘bondad’. A Alfredo, como al León, le falta valor –Alfredo se muestra impotente ante Bárbara. Y a Luis, como al Hombre de Hojalata, le falta corazón –de ahí que se convierta en un extorsionador.



Lagarto negro

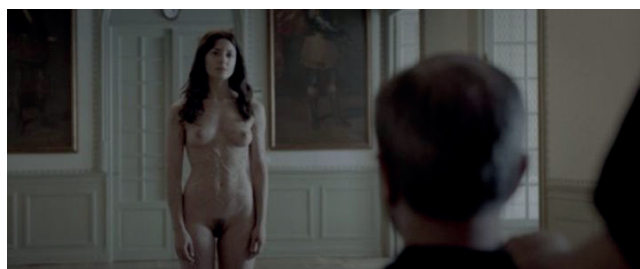
Al entrar en la casa de Oliver Zoco, lo primero que hace Bárbara es mirar la imagen del lagarto negro. No obstante, el espectáculo que Oliver ofrece a sus clientes

no tiene que ver con ese lagarto, según él mismo afirma, sino con los toros.



Oliver: *¿Te gustan las corridas de toros? (...) Tenemos que aceptar nuestros instintos y aprender a lidiar con ellos, como si fuesen un toro para que no nos destruyan. Esto es exactamente lo que ofrecemos a nuestros clientes.*

Oliver Zoco dice que tenemos que aprender a lidiar con nuestra pulsión como si fuese un toro para que no nos destruya. Contemplamos a continuación el cuerpo desnudo y torturado de Bárbara, lleno de cicatrices, como el cuerpo de un torero. ¿Con cuántos toros habrá tenido que lidiar Bárbara? Recordemos que el torero, que ahora es Bárbara, lidia con el toro hasta darle muerte.

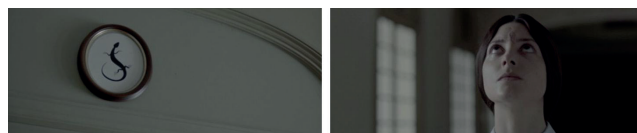


Toda la conversación entre Oliver y Bárbara sobre los toros –y que luego habremos de recuperar– se produce con la puerta del lagarto negro de fondo permanente. En todo momento sabemos que Bárbara va a volver a la casa de OZ y va a entrar por esa puerta. Y bien, ¿qué es en el universo de *Magical girl* el lagarto negro, ese lugar tabú, prohibido dentro del ambiente de la prostitución, hacia el cual Bárbara parece sentir tan poderosa atracción? Vermut rinde aquí otro homenaje a la novela policíaca de Edogawa Ranpo *Lagarto negro* (1934), que fue llevada al teatro por Yukio Mishima y más tarde al cine por Kinji Fukasaku (*Black Lizard*, 1968).

En su célebre novela Ranpo cuenta la historia de lagarto negro, una ladrona de joyas que secuestra a la hija de un joyero rico para conseguir un valioso diamante, pero sobre todo cuenta la historia de amor entre Lagarto negro, la *femme fatale* por excelencia de la literatura japonesa, y el inteligente detective que la persigue. Las palabras que hacen de obertura del filme de Fukasaku nos permiten establecer una estrecha ligazón entre el personaje de Lagarto negro y la propia Bárbara:

Ella era misteriosa. (...) Esos ojos te hechizaban. Hacías cualquier cosa que te mandara. Pero ella no dejó nunca a nadie entrar en su mundo. (...) Su piel era tan fría como el hielo, pero tenía un corazón cálido.

Las dos mujeres, al estilo de la *femme fatale*, son frías, misteriosas y, sobre todo, parecen ejercer un extraño y demoníaco poder sobre los hombres. Y bien, ¿qué sucede cuando esta enigmática y seductora mujer entra en la habitación del lagarto negro?



Diríase que en su interior Bárbara va a acceder a un goce mítico, un goce que está por fuera del lenguaje –recordemos que en el sobre no pone nada, ninguna palabra–, un goce, entonces, sin límites. Ahora bien, esta idea de un goce mítico y sin freno no existe; se trata de una fantasía¹³: la fantasía de que podría existir un lugar en el que uno podría gozar sin límites.

La voluntad de goce en el perverso es, como en cualquier otro, una voluntad que fracasa, que encuentra su propio límite, su propio freno, en el ejercicio mismo del deseo. (...) el perverso no sabe al servicio de qué goce ejerce su actividad. En ningún caso es al servicio del suyo (Lacan, 2008: 164).

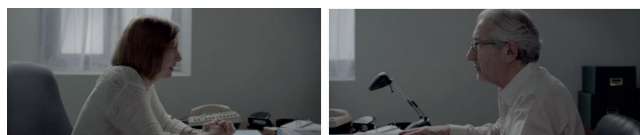
De modo que no hay goce por fuera del lenguaje, como tampoco hay goce sin límites, ya que todo goce fracasa, encuentra su propio límite.

El miedo de Damián

Justo después de que Bárbara entre por la puerta del Lagarto negro –con todo el componente de masoquismo que implica– pasamos a través de un *flashback* a una escena en la que vemos a Damián en la cárcel. La película establece así una correlación entre el hecho de que Bárbara haya entrado en esa habitación ‘prohibida’ y el hecho de que Damián esté encarcelado.

En la escena que sigue la psicóloga le regala a Damián un puzzle con el cuadro de *El bombardeo de Argel* –ocurrido el 27 de agosto de 1816 y pintado por George Chambers en 1836– que fue un intento fracasado por parte del Reino Unido de acabar con la práctica de la esclavitud y liberar a los esclavos cristianos.

Damián, agarrado al puzzle, le dice a la psicóloga que no quiere salir de la cárcel porque tiene miedo de “volver a ver a Bárbara”.



Damián: *Quiero pedirte algo. (...) No quiero salir mañana. No quiero salir de la cárcel. Quiero quedarme aquí.*
 Psicóloga: *No lo entiendo. ¿Por qué no quieres salir?*
 Damián: *Porque tengo miedo.*
 Psicóloga: *¿De qué tienes miedo?*
 Damián: *De volver a ver a Bárbara.*

El miedo de Damián, que tiene que ver precisamente con ser el esclavo cristiano de Bárbara, encuentra su origen en la escena del prólogo, como el propio Damián le confiesa a Luis al final de la película. Diríase, entonces, que en dicha escena se cifró algo de la poderosa influencia que aquella niña tiene sobre Damián; y que la cárcel y el puzle son dos intentos de frenar, de contener, ese poder demoníaco de la alumna sobre el maestro.

Cabría, por lo demás, que nos refiriésemos a la relación entre Damián y Bárbara a través de lo que Lacan escribió acerca de la relación entre Lewis Carroll y su querida Alicia Liddell, la niña para la que Carroll escribió su obra maestra, *Alicia en el país de las maravillas*, y que en *Magical girl* nos muestra el reverso entre Alicia y Bárbara.

De la niñita, Lewis Carroll se hizo el servidor, ella es el objeto que él dibuja, el oído que quiere alcanzar, ella es a la que, entre todos, él se dirige verdaderamente (Lacan, 1966).

La posición de Damián –como la de Lewis Carroll– es una posición de dependencia absoluta; es decir, que Bárbara ocupa para Damián el lugar del “objeto absoluto” (Lacan, 1966).

La ganancia de la enfermedad

Tras la escena de la cárcel empieza el último capítulo, *Carne*, en el que vemos a Damián entregado en hacer ese puzle que como señalábamos comparece como una metáfora de ese proceso de reintegración social que pasa por mantenerse alejado de Bárbara. Pero esto no va a ser posible porque, como sabemos, al puzle le falta una pieza: la pieza que Luis encontró debajo de la casa de Bárbara y que viene a enlazar a las dos figuras paternas y sus respectivos trayectos criminales.

Justo después de que Damián descubra la *falta*, en una relación causa-efecto, Bárbara aparece herida en el rellano de su escalera. Y Damián, ahora sí, la ayuda, la coge de la mano, la huele –huele su carne– y, luego, va a

verla al hospital, lugar donde ella, que en realidad se llama Bárbara Asunción –nombre que resuena con el mito de la Asunción de la Virgen–, le nombra como su “ángel de la guarda”.

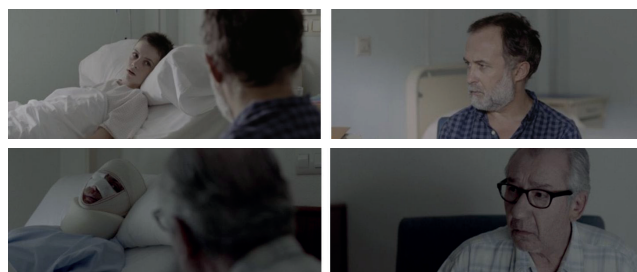


Bárbara: *Porque es verdad, eres muy tierno y muy buena persona. Eres mi ángel de la guarda.*

Desde el punto de vista de Bárbara, Damián, en tanto figura paterna, es el ángel tierno y protector que podrá elevarla hasta el cielo.

Yo mandaré a un ángel ante ti, para que te defienda en el camino y te haga llegar al lugar que te he dispuesto. Éxodo 23, 20 (1985: 106).

La escena de Bárbara en el hospital cobra todo su valor porque establece una poderosa rima narrativa y visual con la escena de Alicia en el hospital. De entrada, las dos presentan la misma planificación, la misma composición y la misma reducción de escala.

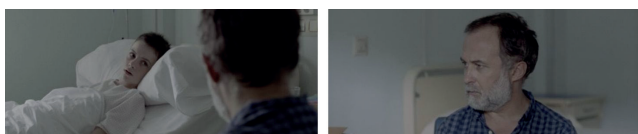


Cabría pensar que en el hospital las dos se aseguran la presencia de la figura paterna a su lado. Las dos, desde su dolor y desde su enfermedad, quieren ser escuchadas y formulan una *llamada al padre*. Observemos que estamos ante el problema de la ganancia que trae consigo la enfermedad. Freud afirma que la neurosis le depara al yo una ganancia, y que, si esta ganancia es grande, la neurosis es incurable (1972b: 2361). Y bien, ¿cuál es aquí la ganancia de la enfermedad, ese estar bien en el mal, o ese mal que hace bien? En *Magical girl* sufrir con el cuerpo es una forma de sostener al Padre, de hacerlo existir. Se trata de hacer existir al Otro mediante el dolor, aun arriesgado la vida, aun a riesgo de morir.

Del padre primordial a la culpa del padre

La cuestión que quisiéramos subrayar aquí es que si hilamos estas dos escenas vemos emerger la que consideramos es la *fantasía inconsciente* que organiza el filme: una fantasía que, si bien está ahí, en la superficie misma del texto, ha sido desplazada de su lugar, como la pieza del puzle de Damián.

El “toro negro” de Alicia –que resuena con el toro de la niña Rita en *Viridiana* (Buñuel, 1961)¹⁴ y que obviamente ofrece algo equivalente a una actividad sexual– establece una conexión significativa con el espectáculo que Oliver Zoco ofrece a sus clientes;

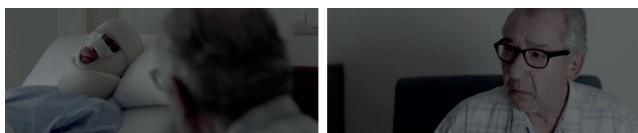


Alicia: *Y ¿se ha ido ya el toro? Había un toro negro, muy grande.*



Oliver: *¿Te gustan las corridas de toros? Esto es exactamente lo que ofrecemos a nuestros clientes.*

... y, en esta misma medida, el “toro negro” viene a nombrar a ese supuesto “hombre” que, al decir de Damián, le ha hecho “eso” a Bárbara.



Damián: *Un hombre te ha hecho eso. Te ha hecho eso un hombre, Bárbara. Pero ¿por qué? ¿Te ha violado?*

En efecto, el relato mentiroso y vengativo que Bárbara le cuenta a Damián convierte al personaje de Luis en ese “toro negro”: es decir, en una suerte de animal mítico y gozador, casi como si de un Minotauro¹⁵ se tratase, que ha sido capaz de “violarla y destrozarla”.

La cadena significativa que va del “toro” de Alicia al toro que late tras la puerta del lagarto negro bien podría remitirnos al mito del padre de la horda primitiva. Recordemos que en el mito freudiano el padre de la horda, que según Freud debía de ser un “animal totémico”, es ese padre primigenio, “violento y celoso”, que se reserva para sí todas las mujeres (1972a: 1838).

El mítico asesinato del padre de la horda primitiva que no llevaba la marca de la castración presupone para Freud el inicio de la civilización –el advenimiento del orden simbólico.

Los hermanos expulsados se reunieron un día, mataron al padre y devoraron su cadáver, poniendo así fin a la existencia de la horda paterna. (...) La comida totémica, quizá la primera fiesta de la Humanidad (...) constituyó el punto de partida de las organizaciones sociales, de las restricciones morales y de la religión” (1972a: 1838).

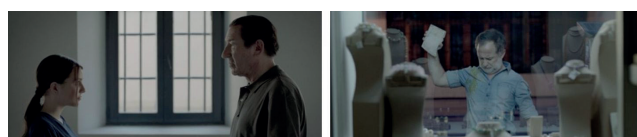
Lo que señala Freud es que tras el asesinato del jefe primordial los hermanos para vivir juntos tuvieron que instituir la Ley de la “prohibición del incesto, con la cual renunciaban todos a la posesión de las mujeres deseadas, móvil principal del parricidio” (1972a: 1839).

Lacan, por su parte, no siguió a Freud con el mito de la horda primitiva, sino que él propuso el Nombre del Padre –tomado del rezo católico– y la metáfora paterna. No obstante, precisamente en ese seminario tempranamente interrumpido por Lacan acerca *De los Nombres del Padre*, el psicoanalista sí que rescató dos aspectos del mito de la horda primitiva: la idea del padre como un ancestro animal y la cuestión del goce ilimitado.

Míticamente –y eso es lo que quiere decir mythique ment 16– el padre solo puede ser un animal. El padre primordial es el padre anterior a la prohibición del incesto, anterior a la aparición de la Ley, al orden de las estructuras de la alianza y el parentesco, en una palabra, anterior a la cultura. Por eso Freud lo convierte en el jefe de la horda, cuya satisfacción, de acuerdo con el mito animal, no tiene freno (Lacan, 2007: 86).

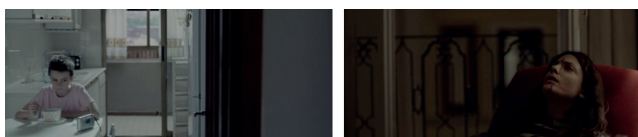
Ahora bien, el padre que aparece en *Magical girl* ¿es equivalente al padre de la horda primitiva, a ese padre al que se le supone un “goce puro” (Lacan, 2007: 88)? Desde nuestro punto de vista, si nos limitamos a reducir la problemática del padre al tirano de la horda, no acabaremos de aprehender la paradójica construcción en torno a la paternidad que subyace en el texto fílmico.

A saber: la fantasía inconsciente que organiza la película y que determina su discurso va del reclamo de un padre violento y gozador –ese animal tótem que recorre la película– a un padre humillado –“El cara de cerdo me da mucha pena”, decía la nota de Barbara en el prólogo–, un padre vomitado, pero, sobre todo, un padre culpable.



A nuestro parecer, si hay algo que representan Luis y Damián, estas dos figuras paternas, estos dos profesores fracasados de instituto, es la culpa del padre.

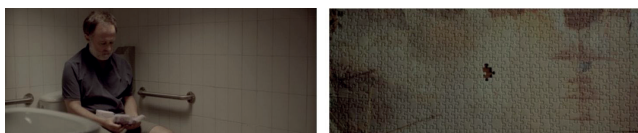
Un padre culpable por no escuchar a la hija.



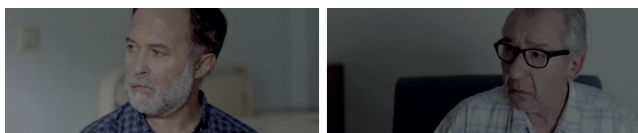
Un padre culpable por estar en el paro y no tener ni un duro.



Un padre culpable por estar en falta, por estar agujereado; por estar literalmente sentado en un agujero.



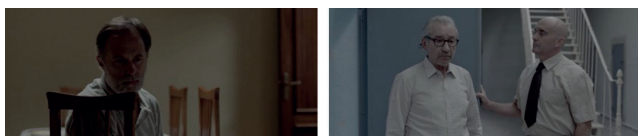
Un padre culpable por ser impotente, por no poder hacer nada: Luis no puede hacer nada para evitar la muerte de Alicia; y Damián no puede hacer nada para frenar el empuje autodestructivo de Bárbara.



Un padre culpable por amar *mal*, por amar a través del chantaje o del asesinato.



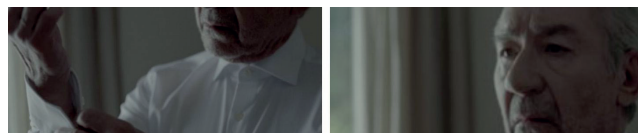
Un padre tan culpable que no quiere existir y que no quiere salir de la cárcel porque tiene miedo de volver a ser culpable. Fijémonos hasta qué punto hay una equivalencia entre ese “no querer existir” de Luis y ese “no querer salir de la cárcel” de Damián.



De modo que el trayecto que dibuja la película va del mítico padre gozador al padre culpable y asesino: al padre matador.

Matador

Y así precisamente, de matador, se viste Damián en ese ritual que lleva a cabo mientras escuchamos de nuevo la canción de *La niña de fuego*.



Dentro de mi alma yo tengo una fuente; Para que tu culpa se incline a beber; Ay niña de fuego; Ay niña de fuego; Mujer que llora y padece, te ofrezco la salvación; Te ofrezco la salvación; Y el cariño ciego; Soy un hombre bueno que te compadece; Anda, vente conmigo; Niña de fuego.

Damián vestido de torero sale, ahora sí, a “salvar” a Bárbara –tal y como lo escuchamos sobre un sostenido primer plano de él– y, por lo tanto, a darle muerte al toro. Pero ya delante del toro, lo que hace Damián es ofrecerse en sacrificio a Bárbara, que aquí estaría en el lugar de una Diosa.



Damián: *Lo que quiero que usted haga es que coja la pistola y me mate. ¿Ha quedado claro? Quiero que me mate delante de esas dos personas.*

Todo pega un giro en el momento que Damián descubre la verdad: que Luis no violó a Bárbara, que Luis no es ese animal mítico que la habría “destrozado”; sino que se trata de un hombre con el que Bárbara se quiso acostar y engañar a su marido.



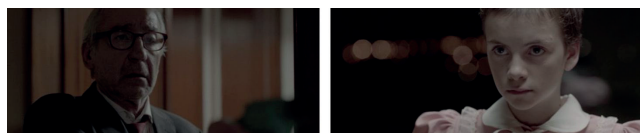
Damián: *Bárbara se acostó con usted. Bárbara engañó a su marido por acostarse con usted.*

Damián no lo puede soportar y lo mata; ¿se trata de celos?, ¿de una posible impotencia sexual que se satisface por la vía del asesinato?

Epílogo

A partir de este momento se produce un retorno a la escena del prólogo en forma de epílogo: un retorno en el que la escena inicial queda resignificada por la escena final.

En primer lugar, Damián está de nuevo, cara a cara, frente a una niña de 12 años y tiene miedo, solo que ahora la mata. Y, en segundo lugar, ya no es Bárbara quien tiene la nota y la hace desaparecer; sino que es él quien tiene el móvil –que también contiene un turbio mensaje– y lo hace desaparecer.



Un pacto se sanciona simbólicamente entre ellos. Damián, tras “solucionarlo todo”, es decir, tras asesinar al padre y a la hija, se convierte definitivamente en el “salvador” de Bárbara.

Hay toda una narrativa de la salvación en el universo de Vermut, una narrativa tremendamente ambigua y problemática que, en última instancia, no cesa de enraizarse al territorio de la perversión –perversión que, al menos para Lacan, es una versión del padre: “père-version” (Lacan, 1975): en *Diamond Flash* el hombre enmascarado es al mismo tiempo el maltratador y el superhéroe *salvador* de la mujer, lo que hace que ella se enamore de él sin solución; en *Mantícora* el protagonista se *salva* al tirarse

por el balcón y así, una vez que se ha quedado tetrapléjico, puede volver con Diana, aunque, eso sí, ocupando el lugar del padre enfermo y tetrapléjico ¹⁷.

En el último plano de *Magical girl* Bárbara fija su impenetrable mirada en Damián mientras escuchamos la canción que cierra la película *El lagarto negro* –interpretada por Pink Martini ¹⁸–: “una mujer de hielo”, apunta Carlos Vermut refiriéndose al tema musical que cierra el filme, “que nunca sabes lo que está pensando”.



Diríamos, para terminar, que la película despliega una fantasmática que conjuga dos (per)versiones del padre y que, a su vez, se imbrican con las diferentes versiones del personaje de Bárbara. De un lado, junto al enardecido padre de la horda, ciego y tiránico, Bárbara aparece como una suerte de Diosa vengativa, divina o demoníaca, ambos extremos resultan válidos, que reclama a su *ángel exterminador* víctimas humanas. Y del otro lado, junto al padre caído y *demasiado humano*, Bárbara viene a comparecer como una niña-mujer que, en su demanda, que es siempre una demanda de amor, lleva las cosas hasta las últimas consecuencias. Ni la una –la Diosa– ni la otra –la niña– parecen articular un posible lugar para la posición deseante de Bárbara en tanto que mujer, posición que podría venir a romper con la lógica simétrica que pliega el discurso filmico abriendo un horizonte inédito en el universo de Vermut.

Referencias bibliográficas

- Aimeur, C. (29 de septiembre de 2014). Quién es Carlos Vermut, el cineasta de culto que ha alcanzado la gloria. *Culturplaza*. Universidad Politécnica de Valencia. <https://epoca1.valenciaplaza.com/ver/139861/quien-es-carlos-vermut---el-cineasta-de-culto-que-ha-alcanzado-la-gloria-.html>
- Astete, G. (1933). *Catecismo de la Doctrina Cristina del Padre Astete*. Imprenta Católica.
- Barthes, Roland. (2001). *S/Z*. Siglo XXI.
- Belinchón, G., Marcos, A. y Reina, E. (26 de enero de 2024). Tres mujeres acusan al director de cine Carlos Vermut de violencia sexual. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2024-01-26/tres-mujeres-acusan-al-director-de-cine-carlos-vermut-de-violencia-sexual.html>
- Benveniste, É. (2001). *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI.
- Buñuel, L. (2003). *Mi último suspiro*. Debolsillo.
- Clemente, J. M. (16 de octubre de 2014). “La pareja es la más extraña combinación social”: entrevista a Carlos Vermut. *Vanity Fair*. <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/entrevista-carlos-vermut-magical-girl-san-sebastian-barbara-lennie/19700>

- Donat, B. (17 de octubre de 2014). Carlos Vermut: “Mi mujer preferida en la ficción es Maléfica”. *Culturplaza*. Universidad Politécnica de Valencia. <https://epoca1.valenciaplaza.com/ver/141145/carlos-vermut-mi-mujer-preferida-en-la-ficcion-es-malefica.html>
- Freud, S. (1987a). Estudios sobre la histeria. *Obras Completas, I*. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1987b). El poeta y los sueños diurnos. *Obras Completas, IV*. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1972a). Totem y tabú. *Obras Completas, V*. Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1972b). Lecciones introductorias al psicoanálisis. *Obras Completas, VI*. Biblioteca Nueva.
- Gómez Barranco, S. (2015). “Viridiana” y “Belle de Jour” de Luis Buñuel y “Magical girl” de Carlos Vermut. En *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, vol 35, nº 2, pp. 35-61.
- González Requena, J. (1995). Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor (The Fountainhead, 1949). En J. González Requena (Coord.). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Editorial Complutense.
- Kramer, H. y Sprenger, J. (2010). *Malleus Maleficarum*. Editorial Verbum.
- Lacan, J. (2008). *El seminario 10. La angustia*. Paidós.
- Lacan, J. (1975). *El Seminario 22. R.S.I.* Inédito.
- Lacan, J. (2007). *De los Nombres del Padre*. Paidós.
- Lacan, J. (1966). *Homenaje a Lewis Carroll*. http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/15/nubesyclaros/textos/lacan.html. Consultado el 24 de junio de 2024.
- Lacan, J. (2013a). El seminario sobre La carta robada. En *Escritos 1*. Biblioteca Nueva.
- Lacan, J. (2013b). Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología. En *Escritos 1*. Biblioteca Nueva.
- Lacan, J. (2013c). Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano. En *Escritos 2*. Biblioteca Nueva.
- López, D. (13 de octubre del 2014). Los secretos de “Magical Girl”. *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/alava/culturas/cine/201410/13/secretos-magical-girl-20141007105252.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.elcorreo.com%2Falava%2Fculturas%2Fcine%2F201410%2F13%2Fsecretos-magical-girl-20141007105252.html>
- Martin Arias, L. (2020). *Magical girl* (Carlos Vermut) [Video]. <https://www.youtube.com/@analisisdelcine2143/videos>
- Parrondo, E. (1995) “Belle de Jour” (Luis Buñuel, 1967). Retrato de una joven burguesa masoquista. En *Vértigo. Revista de cine*, nº 11, pp. 54-57.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. <https://www.rae.es>
- Reina, E. Marcos, A. y Belinchón, G. (27 de febrero de 2024). *El País*. <https://elpais.com/cultura/2024-02-27/tres-mujeres-mas-acusan-al-cineasta-carlos-vermut-de-violencia-sexual.html>
- Sagrada Biblia (1985). Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Weyl, D. (2018). El análisis fílmico: una historia de encuentro y de ética. En *Journal Etica & Cine*, vol. 8, nº 2, pp. 89-98.
- Zawady, M. (2017). El “estrato materno” como concepto psicoanalítico. En *Journal Etica & Cine*, vol. 7, nº 2, pp. 47-54.

Referencias filmográficas

- Buñuel, L. (Director). (1961). *Viridiana*. Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI) y Films 59.
- Buñuel, L. (Director). (1967). *Belle de jour*. Paris Film Production y Five Film.
- Fleming, V. (Director). (1939). *El mago de Oz*. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Fukasaku, K. (1968). *Lagarto negro*. Shochiku.
- Vermut, C. (Director). (2011). *Diamond Flash*. Psicosoda Films.
- Vermut, C. (Director). (2014). *Magical girl*. Aquí y Allí Films.
- Vermut, C. (Director). (2018). *Quien te cantará*. Apaches Entertainment.
- Vermut, C. (Director). (2022). *Mantícora*. Aquí y Allí Films.

¹ Hasta la fecha, han tenido lugar dos publicaciones de *El País*: una firmada por Gregorio Belinchón, Ana Marcos y Elena Reina del 26 de enero de 2024; y la otra firmada por Elena Reina, Ana Marcos y Gregorio Belinchón del 27 de febrero de 2024.

² “Los enemigos del alma, de que hemos de huir, son tres. El primero es el Mundo. El segundo, el Demonio. El tercero, la Carne. P.: ¿Quién es el Mundo? R.: Son los hombres mundanos, malos y perversos. P.: ¿Quién es el Demonio? R.: Es un Ángel, que, habiéndolo criado Dios en el Cielo, por haberse rebelado contra su Majestad, con otros muchos, le precipitó en los Infiernos con los compañeros de su maldad, que llamamos Demonios. P.: ¿Quién es la Carne? R.: Es nuestro mismo cuerpo con sus pasiones y malas inclinaciones”. La cita procede del Catecismo de la Doctrina Cristiana del Padre Gaspar Astete (1537-1601), con las adiciones de Gabriel Menéndez de Lueza (1742-1812) y las modificaciones de Benito Sanz y Fores (1828-1895). Agradezco a Luis Martín Arias haberme compartido estos comentarios en privado.

³ Entrevista a Carlos Vermut realizada por José María Clemente el 16 de octubre de 2014.

⁴ *Magical girl* (Carlos Vermut). Segunda Sesión. 2 en mayo de 2020. [Video].

⁵ *Magical girl* (Carlos Vermut). Primera Sesión. 25 de abril de 2020. [Video].

⁶ Anotemos que en la conversación acerca de los poderes mágicos, Alicia le dice a su padre que su deseo sería poder convertirse en quien quisiera, a lo que añade una fantasía asesina que articula cierta relación intertextual con la Reina de Corazones: “Había pensado, dice Alicia, convertirme en el rey y dar un discurso en plan: Queridos españoles, me llena de orgullo que matéis al resto de españoles”.

⁷ Entre los libros que Luis tiene en su biblioteca están: *Don Quijote de la Mancha*; *Belle de Jour*; *Historia de amor*; *La batalla de cien años*. *Historia del psicoanálisis en Francia* (de Elisabeth Roudinesco); *Espejo mortal*; *Una mujer*; *Condenada a vivir*; *Salud, poder y locura*, etc.

⁸ *Magical girl* (Carlos Vermut). Cuarta Sesión. 16 de mayo de 2020. [Video].

⁹ En sus memorias *El último suspiro* Buñuel define el filme como el “retrato de una joven burguesa masoquista”, después de lo cual señala que su “atracción” por la perversión sexual, en este caso por el masoquismo femenino, es “teórica y exterior” (2003: 285).

¹⁰ Las fantasías en las que la atan con cuerdas, la fustigan y la violan escenifican el deseo de Séverine de ser mala, de llevar a cabo un acto prohibido y de ser castigada/amada por ello (Parrondo, 1995: 54).

¹¹ Bárbara recibe un mensaje con la cita en el que leemos: “Número Oculto. Plaza del Humilladero. 11:00”: la perversión, ya lo sabemos, siempre tiene que ver con la humillación.

¹² Entrevista a Carlos Vermut realizada por Begoña Donat el 17 de octubre de 2014.

¹³ El propio Vermut, en una entrevista realizada por Carlos Aimeur el 29 de septiembre de 2014, invita a que el espectador proyecte aquí sus más oscuras fantasías: creo que “el espectador va a completar esos huecos que yo he dejado de una manera mucho más terrorífica de lo que yo podría hacer nunca como director”.

¹⁴ En *Viridiana*, la noche que Ramona le pone somníferos a Viridiana, la niña Rita decía con pavor en mitad de la noche: “Tengo miedo. Un toro negro ha venido. Está muy grandote. Sí, mucho, muy grande”, haciendo referencia a una pesadilla infantil que anticipaba los abusos de Don Jaime a Viridiana y la consiguiente tragedia por venir.

¹⁵ El Minotauro es un monstruo de la mitología griega con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Este ser, al igual que la Mantícora que da nombre a la última película de Carlos Vermut –con rostro y orejas humanas, cuerpo de león, cola de escorpión– es un monstruo devorador de niños, de jóvenes y de mujeres.

¹⁶ *Mythiquement*, apunta la traductora, es homófobo de *mythique ment* (mítico miente).

¹⁷ Nótese que hay una extraordinaria conexión entre el personaje de Barbara en *Magical girl* y el personaje de Julián en *Mantícora*. En las dos películas, Bárbara y Julián acaban inmovilizados en la cama y se produce una suerte de reencuentro padre-hija. Cabría pensarse que el hecho de que los dos personajes terminen paralizados remita a un cierto paso por la castración; un paso que, en el caso del cine de Vermut, parece estar al servicio de aplacar al *monstruo* y que, por eso mismo, se produce de una manera brutal.

¹⁸ Entrevista realizada por David López el 13 de octubre del 2014.