

MADRID (DES)CONOCIDA EN EL CINE DE CARLOS VERMUT. PARODIA, IDENTIDADES, BARRIOS Y BORDES*

MARTA GARCÍA SAHAGÚN

LUIS DELTELL ESCOLAR

INTRODUCCIÓN

El teórico Kevin Lynch plantea que, en la construcción de las imágenes de las ciudades, existen diversos elementos urbanísticos y paisajísticos esenciales entre los que destacan tres: los «barrios», los «bordes» y los «hitos» (Lynch, 2014: 16). No sorprende que en las representaciones cinematográficas de las urbes exista un canon, a veces obvio y explícito, transmitido por los «hitos» o lugares de referencia —como pueden ser la torre Eiffel, el Coliseo o la estatua de la Libertad—, que configura su «imagen pública» (Lynch, 2014: 16-17). Pero también existe un canon literario y cultural más profundo y social que relaciona los géneros fílmicos con los espacios, como es el caso del cine negro para la representación de San Francisco o el sueño americano para el cine del oeste (Fernández Santos, 2014). Gracias a estos iconos visuales, y a los personajes que pueblan esas historias, se genera un «imaginario territorial colectivo» (Gámir

Ortueta y Manuel Valdés, 2007: 169). En el caso de la ciudad de Madrid este imaginario se conformaría a través de las imágenes de la Puerta de Alcalá o de la Gran Vía y su ámbito literario directo, o filtrado, sería el sainete (Ríos Carratalá, 2002; Castro de Paz y Cerdán, 2011). Así, desde las primeras representaciones como *Clarita y Peladilla van al foot-ball* (Benito Perojo, 1914) hasta las obras de Pedro Almodóvar —sirva de ejemplo el homenaje a *La revoltosa* (Ruperto Chapí, 1897) en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)—, lo sainetesco ha estado presente de forma directa en muchos de los films ambientados en la capital de España. De hecho, el gran acierto de Peladilla, el imitador hispano de Charlot, era que transformó al personaje de Charles Chaplin en un madrileño de pura cepa que asistía a uno de los primeros *derbis* de la historia (Vales Fernández, 1997). Gracias a estas estrategias que relacionan el ámbito espacial con el cultural resulta fácil identificar rápidamente las películas con sus ciudades: San Francisco con *Vér-*

tigo (*de entre los muertos*) (*Vértigo*, Alfred Hitchcock, 1958), París con *Irma la dulce* (*Irma la Douce*, Billy Wilder, 1963) o Madrid con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988).

El proceso de Carlos Vermut (Madrid, 1980) en su representación de la capital es radicalmente distinto. Tres de sus largometrajes y uno de sus cortometrajes se ambientan en esta ciudad, pero el cineasta ha evitado los «hitos» urbanísticos y los tropos literarios derivados del sainete cinematográfico y ha construido una representación urbana completamente alejada de lo esperado. Los tópicos espaciales han quedado diluidos en su cine y aunque los personajes vivan en «barrios» del centro y confiesen que les gusta la ciudad, ellos ni evocan ni recuerdan en nada a los modelos característicos del cine precedente. Por supuesto, en las obras de este director también se identifica la urbe, pero evita mostrar los lugares más reconocibles, esos «hitos» a los que se refería Lynch. Es en el ambiente de las calles, las casas y los bares donde conseguimos situar una acción que podría desarrollarse, en principio, en cualquier otra localización o ciudad. Pero la elección del director no es intrascendente: Madrid funciona como un recipiente donde los discursos sobre la identidad se suceden a la vez que juega con referencias extranjeras para ofrecer una nueva lectura del espacio. La intertextualidad, como sello del director, permite que de la capital española viajemos a lugares exóticos y/o aciagos, ofreciéndonos un subtexto conformado por elementos que, para completar el significado, el espectador debe interpretar:

Las mil formas distintas de actuar y vivir en una sociedad determinada —y determinante— desembocan en un constante juego entre lo utópico y las múltiples realidades factuales posibles [...]. Esto se constata con claridad en contextos de mezcla de culturas (inmigración, por ejemplo), pero también sucede en un espacio más o menos homogéneo como en principio es Madrid para un madrileño (Del Río Castañeda, 2020: 24).

Precisamente, desde la perspectiva académica, el cine de Carlos Vermut se ha analizado, sobre todo, bajo el concepto de intertextualidad —por las continuas referencias cinematográficas, musicales o literarias que aparecen en sus películas (Barranco, 2015; Bustos Segarra, 2016)— o de mixtura —por el trampantojo entre la identidad española y la nipona (Gutiérrez, 2019) que caracteriza sus trabajos—. Sin embargo, nunca se ha abordado el uso de los espacios y localizaciones —en concreto, la representación de Madrid— en su filmografía.

Vermut sitúa sus películas en territorio español, introduciendo apreciaciones sobre el significado de España o sus costumbres, tanto en el diálogo como en la trama. Estamos ante un terreno conocido: casas de clase media española y calles madrileñas donde se introducen referencias que transportan a lo desconocido, al misterio y a lo siniestro. Es aquí donde podemos obtener dos lecturas: una, más real, definida por lugares conocidos con los que nos identificamos y otra, la fantástica —y, a veces, terrible—, que surge del modo con el que el director decide contar la historia.

El antropólogo cultural Edward Hall (1995) señaló, para explicar la calidad artística de las imágenes fotográficas, la presencia de dos conceptos en apariencia similares: convenciones visuales y visión convencional. En el cine de Vermut se utilizan las convenciones visuales para acercarnos a los personajes y a las historias, pero también para reinterpretarlas y crear un subtexto rico en metáforas que logra sellar su identidad como artista e impregna la obra con su estilo personal. La importancia del espacio en sus películas es, por ende, más alta de lo que en principio pueda parecer —al no existir un elemento típicamente reconocible de la ciudad—. Facilita el acercamiento del público a la historia y a los personajes por medio de dicha convención —un entorno conocido, aunque no completamente definido— que permite el despliegue de la «fantasía» que compone la segunda lectura. De este modo, sus historias aportan distintas

LA OBRA DE CARLOS VERMUT SE CARACTERIZA, ENTRE OTRAS COSAS, POR CONTAR HISTORIAS EXTRAORDINARIAS EN ÁMBITOS Y MARCOS QUE RESULTAN COTIDIANOS Y, MUCHAS VECES, DOMÉSTICOS

interpretaciones que las alejan de esa visión convencional mucho más simple.

La obra de Carlos Vermut se caracteriza, entre otras cosas, por contar historias extraordinarias en ámbitos y marcos que resultan cotidianos y, muchas veces, domésticos. Los personajes pasean por la ciudad, van a bares, cafeterías e interactúan en sus casas. Cada uno con diferentes problemáticas, es posible una identificación entre el público y ellos en su cotidianidad. Sin embargo, el punto de vista desde el que el director decide contar la historia hace que se componga un relato fantástico, de ciencia ficción, de superhéroes o mágico; y, a veces, oscuro y trágico. Vermut señala cómo es atraído por ese límite entre la realidad y la ficción: «Me hace gracia eso, ese punto en el que la ficción en la que estamos acostumbrados confronta con la realidad; me parece fascinante. Cómo de repente una persona, que resulta ser un superhéroe, reacciona de manera real» (Numerocero, 2012). Esta dualidad entre lo creíble y lo increíble aporta calidad a la obra del madrileño, cuyo modo de narrar desdibuja la unicidad del género cinematográfico para fusionar varios de ellos a la par que muestra un contexto cotidiano donde la ciudad cumple un papel importante.

Para este análisis hemos escogido cuatro films de Carlos Vermut: el cortometraje *Maquetas* (2009), y los largometrajes *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) y *Mantícora* (2022). Se ha dejado fuera un largometraje, *Quién te cantará* (2018), varios cortometrajes y videoclips, así como una extensa producción como autor de cómics. En la investigación se abordarán los espacios exteriores

de la capital, sin tener en cuenta los interiores. En las cuatro obras seleccionadas las tramas y las narrativas son corales, siguen una estructura de «minitráma» (McKee, 2009) y, si bien están filmadas en Madrid, su argumento principal no apela a la urbe, sino a problemas sociales y éticos, ya sean reales o imaginarios. Además, en las dos últimas películas seleccionadas los temas son abiertamente polémicos y dramáticos.

Creemos que estas cuatro obras ofrecen una posible entrada a la propuesta estética de Vermut sobre el espacio urbano. Las dos primeras —*Maquetas* y *Diamond Flash*— por medio de la parodia, entendida como una estrategia a veces cómica y otras seria. Y los otros dos largometrajes —*Magical Girl* y *Mantícora*— por una relectura de Madrid como una ciudad de bordes y barrios, en el modelo propuesto por el ingeniero y urbanista Kevin Lynch.

LA PARODIA: MAQUETAS Y DIAMOND FLASH

Linda Hutcheon, en los años ochenta del siglo pasado, investigó sobre la poderosa atracción que la parodia ejercía sobre los creadores posmodernos. Para ellos, este tropo literario suponía una fascinación crítica y un impulso creativo. Las dos primeras obras de Carlos Vermut se pueden entender como una herencia de ese influjo posmoderno. *Maquetas* y *Diamond Flash* son, en primer lugar, pero no únicamente, parodias de otros textos: películas del género de terror y de superhéroes. Parodias que se caracterizan no por la burla directa, sino por un «distanciamiento» inquietante:

La parodia, entonces, en su «transcontextualización» e inversión irónica, es repetición con diferencia. Una distancia crítica se halla implicada entre el texto fuente parodiado y el nuevo trabajo que le incorpora una distancia que generalmente se indica a través de la ironía. Pero esta ironía podría ser lúdica tanto como despectiva: puede ser críticamente constructiva tanto como destructiva. El placer de la ironía de la parodia no procede en particular del

humor, sino del grado de compromiso del lector con el «vaivén» intertextual que se da entre la complicidad y la distancia (Hutcheon, 1985: 14).

Maquetas, filmado en 2009, es un breve falso documental galardonado en la VII Edición de Notodofilmfest. Según el cineasta Nacho Vigalondo, director de esa edición del certamen, fue premiado «por reírse y denunciar las trampas de lo lacrimógeno, por reírse de nosotros» (El Mundo, 2009). Se trata de una serie de testimonios de personas que se encuentran en diferentes emplazamientos y narran un hecho traumático en el que perdieron algo o a alguien. Durante todo el cortometraje, Vermut reutiliza —es decir, parodia— el tono y la estructura de los reportajes televisivos. Uno de los personajes señala que jugaba en el equipo de fútbol del Boadilla y que el día de la tragedia cogió el autobús para entrenar a unos niños e ir a Puerta Bonita —conocido centro educativo de la ciudad—. Mientras el protagonista habla, vemos desde el puente de San Isidro la ribera del Manzanares completamente nevada. Tras el hombre hablan dos mujeres con dramas similares, que han perdido al marido y a la hija respectivamente en incidentes inexplicables. Finalmente, se resuelve el enigma: la tragedia se desató por el ataque de un monstruo gigante —a modo de King Kong o Godzilla—. En las últimas escenas se ve una ciudad de cartón piedra —una maqueta— arrasada por un dragón de tres cabezas que arroja fuego por la boca y desintegra los edificios y las estructuras. Una cartela final indica: «Cada vez que un monstruo gigante ataca una ciudad, miles de personas se convierten en víctimas anónimas. Este es un homenaje a todas y cada una de ellas».

El Madrid de *Maquetas* no se parece al del cine precedente, no es un Madrid sainetesco, sino que se refiere directamente a ese modelo previo al que está parodiando: las ciudades norteamericanas y japonesas que son devastadas en las películas de monstruos gigantes. Vermut podía haber descontextualizado completamente su relato; pero, sin embargo, realiza la propuesta contraria. Sitúa a

uno de sus personajes en el puente barroco de San Isidro, lo que en palabras de Kevin Lynch sería un «hito»; es decir, un lugar reconocible y visible (Lynch, 2014). Así, el cineasta indica claramente que la historia se ambienta en la capital de España, pero ni la trama ni el tono son los esperados en un film sobre esta ciudad, provocando un «distanciamiento» inquietante.

En su primer largometraje, *Diamond Flash*, Vermut reutiliza la estrategia de la parodia. Se trata de distintas historias con un nexo en común: un misterioso superhéroe cuyo nombre da título al relato. La película se realizó con apenas 20.000 euros de presupuesto, tras lo que el director diría que producirla «fue un infierno en la tierra» y pensó «que no volvería a hacer cine nunca más» (Medina, 2017). *Diamond Flash* aborda los conflictos de cinco mujeres: Violeta (Eva Llorach), cuya hija ha desaparecido; Elena (Ángela Villar) enamorada del superhéroe (Miquel Insua) e inmersa en una relación tóxica con su novio maltratador; Juana (Ángela Boix), que se dedica a retener y cuidar a las niñas secuestradas en un hotel de las afueras de Madrid; Lola (Rocío León), novia de Juana, que busca vengar a su hermana desaparecida; y Enriqueta (Victoria Radonic), la cabecilla de la banda criminal que pasa sus días en un bar hablando con desconocidos. Aunque no es el tema de nuestra investigación, este espacio es reconocible como el local Picnic.

La película, filmada en Madrid, sobre todo muestra escenas rodadas en interiores. Estas tuvieron lugar en «las casas de sus amigos y poco más» (CENDEAC, 2013). Los exteriores muestran el barullo de las calles de la capital, con sus balconadas características. Según Madrid Film Office, la película se rodó en el distrito Centro, aunque identificamos también calles del barrio de Arganzuela (Martínez Ros, 2014). En la búsqueda de la hija de Violeta vemos al personaje en una parada de autobuses de la capital y reconocemos varios vehículos de la EMT al pasar. También observamos cómo la protagonista atraviesa uno de los puentes de Ma-

drid Río —prácticamente al lado de donde filmó una de las falsas entrevistas de *Maquetas*—. Estos elementos nos redirigen, inevitablemente, a las calles de Madrid, pero no tanto a los «hitos», sino a lo que Lynch denomina «barrios», los espacios de vida doméstica o de convivencia. Es aquí donde la propuesta de representación de Vermut se hace más atractiva, pues nada evoca a las corralas del sainete o del cine disidente de los años cincuenta, sino que son barrios madrileños distintos y más actuales. Los «barrios» pierden su significación tradicional en la literatura y el cine español para devenir en otros espacios.

En este film, Vermut logra que la propia película desemboque en una autorreflexión sobre el cine de superhéroes y sobre el modo de representación de la ciudad. Se trata de una mirada al «arte como arte» a la forma misma, que es, según dice Linda Hutcheon, uno de los hallazgos de la parodia como estrategia estética: «La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social» (Hutcheon, 1993: 8). Vermut, en *Diamond Flash*, habla de Madrid, de los barrios castizos y, al mismo tiempo, se distancia de esa tradición imperante en la representación de lo popular en la capital de España.

LOS «BORDES» Y «BARRIOS»: MAGICAL GIRL Y MANTÍCORA

En 2014 Carlos Vermut estrenó la que es, hasta la fecha, su película más premiada: *Magical Girl*. El film recibió la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y la Concha de Plata al Mejor Director. Fue nominada a siete premios Goya —ganó uno, el de Mejor actriz protagonista: Bárbara Lennie— y a ocho premios Feroz —consiguiendo cuatro: otra vez Mejor actriz protagonista, y también Mejor actor de reparto (José Sacristán), Mejor guion y Mejor cartel—. De nuevo, en esta película se abordan varias historias relacionadas en-

VERMUT EN *DIAMOND FLASH* HABLA DE MADRID, DE LOS BARRIOS CASTIZOS Y, AL MISMO TIEMPO, SE DISTANCIA DE ESA TRADICIÓN IMPERANTE EN LA REPRESENTACIÓN DE LO POPULAR EN LA CAPITAL DE ESPAÑA

tre sí: la de Luis (Luis Bermejo), un padre que quiere regalar a su hija enferma, Alicia (Lucía Pollán), un disfraz inspirado en el estilo *anime*, pero carece del dinero para realizar la compra; la de Bárbara (Bárbara Lennie), una chica con problemas psiquiátricos que se ve empujada a hacer algo que no quiere para conseguir dinero y la de Damián (José Sacristán), un profesor que acaba de salir de la cárcel. Se trata de un film en el que, como asegura su director, el chantaje es el eje central, evidenciando una red de historias donde distintos personajes se ven empujados a practicarlo (Cursos de verano Complutense, 2015). El rodaje tuvo lugar en la Comunidad de Madrid y en Segovia —únicamente se filmó en la vieja prisión, actualmente un museo y centro de creación La Cárcel—. En la capital de España se filmó en el distrito Centro, Salamanca, Latina y Usera (Madrid Film Office).

En *Magical Girl* es posible distinguir diferentes estratos sociales según el lugar de la ciudad donde viven o se mueven los personajes. Mientras el personaje de Bárbara habita en una casa de un barrio acomodado (Salamanca), Luis tiene el portal de su casa en La Latina. El bar (Bar Villablanca) donde se reúne con Damián, al final de la película y el garaje donde el amigo de Damián le provee de la pistola están sitios en Usera. Luis viaja en transporte público, Bárbara en coche y Damián va a todas partes andando. La decoración de sus casas también indica esta diferencia social. El comedor de Luis, que está en el paro, es más modesto que el de Bárbara y su marido, mientras que Damián, solitario y recién salido de la cárcel, posee un salón con pocos elementos y carente de decoración.

Una vez más el director madrileño evita la representación de los «hitos» urbanos o paisajísticos para centrarse en los «barrios» y, de nuevo, estos espacios aparecen en un tono y con una caracterización que en nada recuerdan al sainete popular. Por supuesto, estos lugares que recorren los protagonistas reflejan esos estratos sociales antes citados. Bárbara acude a pedir ayuda a su amiga Ava, que vive en un chalet de lujo a las afueras de la capital, así como termina visitando la mansión de Oliver Zoco, que tiene su localización en el Castillo de Viñuelas, al norte de Madrid (Tres Cantos). Luis recorre calles de La Latina, acude a lugares públicos como la librería o el bar de debajo de su casa. Se topa con Bárbara cuando decide robar una joyería sita bajo la vivienda de ella, en la calle Claudio Coello. Damián, tras pasar por la cárcel y volver a empezar, sigue a Luis en su rutina (biblioteca, casa) para acabar ajustando cuentas con este en un típico bar español (Bar Villablanca). Estos barrios madrileños, por tanto, definen a los personajes en tanto que les proveen de su contexto y, a la vez, ayudan a justificar los acontecimientos que se suceden.

Tal vez, el espacio más significativo del film es aquel que no llegamos a conocer, «la habitación del lagarto negro», que se encuentra en la mansión de Zoco a las afueras de Madrid. Esta vivienda está separada de lo urbano por un «borde» vegetal: un gran bosque de encinas. Esta localización se rodó en el Castillo de Viñuelas y allí tiene lugar precisamente uno de los monólogos más relevantes de la película sobre la identidad española, enfatizado por los cuadros barrocos de personajes nobles que ilustran el fondo de la estancia principal. Oliver, un proxeneta sádico, le pregunta a Bárbara si le gustan las corridas de toros; algo que ella niega. El hombre continúa:

A mí tampoco me gustan demasiado. Pero es curioso que sea concretamente España el país en el que la tauromaquia es más popular. ¿Sabes por qué España es un país en eterno conflicto? Porque no tenemos claro si somos un país racional o emocio-

nal. Los países nórdicos, por ejemplo, son países cerebrales. Sin embargo, los árabes o los latinos han aceptado su lado pasional sin complejo ni culpa. Ellos, unos y otros, saben qué lado predomina. Los españoles estamos en una balanza que está suspendida justo en la mitad. Así somos los españoles, como las corridas de toros. ¿Y qué son las corridas de toros? La representación de la lucha entre el instinto y la técnica. Entre la emoción y la razón. Tenemos que aceptar nuestros instintos y aprender a lidiar con ellos como si fuesen un toro para que no nos destruya (Aquí y Allí Films, 2014).

El monólogo supone un distanciamiento con la representación de Madrid, situado en la mansión detrás de ese encinar que hace de «borde» paisajístico. Las palabras de este personaje oscuro y cruel hablan de lo popular y lo madrileño, pero revierten su significado. No hay de nada sainetesco o de la bondad de los personajes de este género chico. Sin embargo, esta no es la primera vez que se habla abiertamente sobre la cultura o sociedad española durante el metraje de la película. España está presente en el discurso a través de la propia ciudad de Madrid. Como señala Del Río Castañeda, «Carlos Vermut estrenó el largometraje *Magical Girl*: un título en inglés, en referencia a la cultura japonesa, para hablar de Madrid» (2020: 21). Desde los toros al deporte —como señala Damián, «no ser futbolero es pecado mortal en este país»—, los discursos del Rey, la corrupción o los recortes en educación están presentes en los diálogos. También vemos un acercamiento a través de la comida, como el momento en el que Ava concede a Bárbara verla si trae churros o la elección de tomar licor café o un vino rioja. También hay referencias concretas a elementos de la cultura, como el libro de *La Colmena*, que Luis se resiste en principio a vender al peso porque Cela es un premio Nobel, o el texto que el mismo personaje elige para que Bárbara le entregue el dinero: la Constitución Española. Y, por supuesto, está el tema musical principal de la película, la canción «Niña de fuego» interpretada por Manolo Caracol que, curiosamente, ha dado

título a la película en otros países y que subraya el subtexto español por encima del internacional, que sí otorga la denominación «Magical Girl».

Madrid se dibuja por medio de los diálogos y de la imagen, pero siempre de una manera distante. Podemos verla a través de la ventana de la casa de Luis, lo que nos recuerda a una composición característica de Vermut: el individuo de espaldas frente a la urbe, que también aparece en sus viñetas. Asimismo, encontramos referencias directas a los lugares de encuentro, como la Plaza del Humilladero, la Biblioteca Pedro Salinas en Puerta de Toledo o el Hospital San Gabriel. Además, reconocemos locales como la Librería Juanito, en la plaza General Vara del Rey o la Taberna Copla. El lugar público más reconocible sería, sin embargo, uno de poco interés turístico o cultural: la pasarela sobre la M-30 en Fuencarral-El Pardo, que también nos recuerda a la tomada en *Diamond Flash* durante la búsqueda de la hija de Violeta. Sin embargo, «al igual que para los personajes, la comprensión del Madrid representado será incompleta, parcial y agujereada también para el espectador» (Del Río Castañeda, 2020: 24).

Además, la cultura española y castiza madrileña conviven a su vez con continuas referencias al mundo asiático, lo que logra aportar una segunda lectura al texto. Aunque estas referencias parecen pivotar sobre el mundo de Alicia —cuyo apodo entre sus amigas es Yukiko (los de sus amigas son Makoto y Sakura), su habitación está repleta de dibujos de *anime*, se presenta con la canción *Haru Wa Sara Sara* de Yoko Nagayama y quiere un vestido de Magical Girl de Megumi—, también encontramos referencias en las otras dos historias. Bárbara viste de un modo depurado, con cuellos prácticamente ausentes y pantalones holgados, inspirado claramente en el estilo japonés. De hecho, utiliza una sombrilla en su visita a Ava. De igual modo, se hace una herida en el entrecejo que nos recuerda a la gema que llevaba el personaje del manga *Sailor Moon* (Naoko Takeuchi, 1991), y bebe un licor con ese mismo nombre justo antes

de conocer a Luis. Del mismo modo, Damián acude a una tienda de alimentación cuya tendera de origen chino habla perfectamente español, pero él insiste en que le diga cómo se dice «gracias» en mandarín.

Vermut juega con la dualidad de dos identidades culturales distintas que sirven para diferenciar dos modos de entender la misma historia. Por un lado, un drama social que se inicia por la necesidad de un padre en paro de satisfacer los deseos de su hija moribunda. Y, por otro, una película sobre una mujer mágica (que no enferma) que logra que su ángel de la guarda —así es como llama Bárbara a Damián— la salve. Es el enfrentamiento entre la niña de fuego con la chica mágica, más propia de una historia gráfica o un cómic. También se trata de una mezcla de la realidad española con el cuento japonés. De esas dos lecturas nace el subtexto de la dualidad presente en su cine. La ciudad sirve de contexto pero, al mismo tiempo, de herramienta para reforzar esa realidad que nos acerca a los personajes. Es por ello que no hace falta mostrar Madrid como una ciudad esplendorosa llena de «hitos», con grandes avenidas, monumentos conocidos y arte, sino como una localidad que funciona como nexo de la identidad española. La urbe sirve en tanto que es conocida precisamente en sus imágenes menos conocidas, en su día a día, en el modo de vida de sus habitantes: en su convención visual. Así, nos muestra un espacio que es para el espectador desconocido y conocido casi al mismo tiempo.

Mantícora es la obra más compleja de Carlos Vermut hasta la fecha. Algunas de las cuestiones que trata son tan siniestras y abyectas que su análisis resulta difícil. El film aborda la pederastia, el maltrato y el suicidio —o intento de suicidio—; temas que, por supuesto, nunca protagonizaban el cine sainetesco madrileño. En este caso, el director sí utiliza «hitos» como el Museo Nacional del Prado o la Filmoteca Española. Sin embargo, el modo de hacerlo se aleja de la estética del sainete, donde estas localizaciones estereotipan la ciudad crean-

do imágenes fáciles de reconocer. Carlos Vermut utiliza estos dos «hitos» solo en un momento de la película, para mostrar cómo el personaje intenta encajar en lo tópico o, al menos, en la normalidad. Estas dos visitas a «hitos» presentan un valor narrativo muy significativo. La secuencia en la sede del cine Doré y, también, los paseos de la pareja protagonista por las calles del centro recuerdan a las obras de Jonás Trueba, otro director madrileño que tiende a alejarse de lo sainetesco en sus películas. La Filmoteca Española no se retrata como un lugar castizo, sino más bien como un espacio de encuentro.

Por otro lado, la visita del Museo Nacional del Prado y, muy especialmente, el recorrido en la sala de las *Pinturas negras* de Goya, se aleja de una mirada turística, aunque sea uno de los museos más visitados de España, para adentrarse en el universo del protagonista: el artista que crea monstruos en la soledad de su vivienda. Antonio Buero Vallejo escribió unos versos dedicados a estas obras del pintor aragonés, que encajan también con las gárgolas y mantícoras que Julián modela: «Ahora las tinieblas / devoran colores / sobre el sucio yeso» (Buero Vallejo, 1994: 20). Lejos de una visita a un «hito» urbano, el recorrido en la pinacoteca parece adentrarnos en la oscuridad que ha surgido en los hogares de Goya y Julián.

La película narra la historia de un joven y solitario diseñador de personajes de videojuegos llamado Julián. El hombre está generando con su ordenador un monstruo en tres dimensiones que recuerda a las antiguas mantícoras, quimera mitológica con cabeza de humano y cuerpo de animal cuadrúpedo. Un día, mientras trabaja, Julián debe socorrer a su vecino de diez años de un incendio fortuito. Tras este encuentro Julián continúa su vida, avanza en la creación de su monstruo y conoce a una mujer, Diana, con quien intenta establecer una relación. Sin embargo, en Julián existe una pulsión de pederastia y modela en 3D la figura de su vecino menor en tres dimensiones. Julián decide abandonar su casa y su barrio y se retira a las afueras de Madrid

para vivir lejos de ese deseo. Sin embargo, la empresa descubre el avatar virtual del menor y expulsa a Julián. También Diana se separa de él, avergonzada tras conocer sus pulsiones. Julián acude a la casa de su vecino, consigue engañar al niño para que le deje entrar en casa y le droga. Pero en el momento que parece que va a abusar, o matar, al menor, Julián se arroja por el balcón. El film termina con Diana cuidando a Julián, que ha sobrevivido a la autodefensación, pero ha quedado tetrapléjico, como una extraña mantícora.

Del mismo modo, el film renuncia completamente a cualquier representación paisajística o edulcorada de la ciudad; no existen «hitos» más allá de los mencionados, pero ni siquiera los «barrios» son lugares agradables y entrañables. Madrid es, como la trama, un lugar oscuro y violento. Existe una intención clara en el largometraje en mostrar cómo Julián abandona el centro de la ciudad, es decir el «barrio» —y los «hitos»— para situarse en el «borde» de la urbe. Huye de su deseo —que se encuentra en la puerta de al lado de su casa madrileña— para retirarse a las afueras, protegido por ese límite, o «borde» en palabras de Lynch, que conforman las grandes carreteras de circunvalación. El propio Julián es consciente de esa necesidad de situarse y de aislarse en los límites de la urbe.

Lo mismo que ocurría en sus primeras películas, Madrid y sus continuas referencias a sus calles y a sus barrios se vuelven un sustrato de verosimilitud en el relato. Así, Vermut utiliza lo madrileño no como una forma típica y tópica de representación sino como un anclaje para poder armar la que es hasta la fecha su película de argu-

VERMUT UTILIZA LO MADRILEÑO NO COMO UNA FORMA TÍPICA Y TÓPICA DE REPRESENTACIÓN SINO COMO UN ANCLAJE PARA PODER ARMAR LA QUE ES HASTA LA FECHA SU PELÍCULA DE ARGUMENTO MÁS SINIESTRO

mento más siniestro. Lo más terrible de este film es que Julián puede ser un ciudadano más: un madrileño cualquiera.

CIERRE

La dualidad y las metáforas del cine de Vermut se inscriben como buenos enunciados, según los planteamientos de Hall, con suficiente información para leer lo expuesto a través de la propia experiencia, necesitando de tiempo y un entendimiento más allá de las convenciones visuales para procesar los verdaderos significados. Todo ello ocurre a niveles más profundos de lectura. En principio, la premisa que plantea el artista en su filmografía es sencilla: varias historias se entrecruzan en Madrid, un entorno conocido, para mostrarnos personajes que pueden resultar cercanos. Así, podemos hacer un primer visionado más creíble y realista de la historia. Por otro lado, la intertextualidad generada a través de las referencias a otras culturas y estéticas —sobre todo, la japonesa— nos permite interpretar estas historias desde otro enfoque, afectando al género cinematográfico y haciéndonos pensar que estamos ante películas de ciencia ficción, de superhéroes o fantásticas. El modo de relatar de Vermut resulta clave para desarrollar este tono, a veces paródico.

En las películas analizadas la mayoría de las escenas acontecen en interiores —casi siempre hogares o espacios domésticos—. Es ahí donde podemos conocer más sobre el nivel de vida de los personajes o empatizar con lo que comen o cocinan, reconociendo comportamientos y elementos cotidianos en el propio público. Los interiores de los locales de Madrid —bares, librerías— y las calles —con las paradas de autobuses, pasarelas— también nos acercan a los personajes a través de la identificación, lo que facilita la empatía con ellos y sentir de cerca el conflicto. Los exteriores de Carlos Vermut evitan, como hemos visto, los «hitos» reconocibles, mostrando casi siempre una ciudad de «barrios» o de «bordes».

Madrid, en este punto, se muestra como un elemento de anclaje que facilita la credibilidad de la historia, la realidad de los personajes y sus situaciones. La urbe no aparece con protagonismo paisajístico, sino como complemento que subraya esa cercanía de los personajes. Por eso casi no aparecen los «hitos»; es decir, no se filman ni los grandes monumentos ni los emplazamientos turísticos, salvo la excepción del Museo Nacional del Prado. La ciudad se construye como una urbe conocida, a través de ciertos elementos propios de la convención visual, pero sin recurrir nunca al tópico. Así, esta convención visual no cae en la repetición de lo sainetesco, sino que genera un nuevo modo de representación de lo madrileño.

Ese es precisamente el gran acierto del cine de Carlos Vermut en relación al espacio: su visión de la ciudad de Madrid se aleja poderosamente de lo sainetesco o lo popular. Vermut es, sin duda, un director con una visión personal y poderosa de su patria chica y, a diferencia de la mayoría de los cineastas, no utiliza los tropos del sainete o una reinterpretación de los mismos. Por el contrario, este artista madrileño recurre a la parodia y a los «bordes» y «barrios» para describir una ciudad reconocible y al mismo tiempo misteriosa —incluso, a veces, siniestra—. Madrid nos resulta (des)conocida. ■

NOTAS

* El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación FICMATUR. *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico* (código H2019/HUM-5788).

Además, se ha realizado gracias al grupo de investigación ESCINE (Grupo Complutense de Estudios Cinematográficos) de la Universidad Complutense de Madrid y al grupo de investigación TENCOM (Tendencias de la Comunicación Audiovisual, Social y Empresarial) de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

REFERENCIAS

- Barranco, S. G. (2015). Perversiones espectaculares y espectadores perversos en *Viridiana* y *Belle de Jour* de Luis Buñuel y *Magical Girl* de Carlos Vermut. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 35(2), 35-61.
- Buero Vallejo, A. (1994). *Obra completa. Tomo II: Poesía narrativa ensayos y artículos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Bustos Segarra, M. (2016). *Intertextualidad y costumbrismo en el cine de Carlos Vermut*. Trabajo Fin de Grado. Castellón: Universitat Jaume I. Recuperado de <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/152365>
- Castro de Paz, J. L., Cerdán, J. (2011). *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- CENDEAC (2013). *Carlos Vermut. Diamond Flash (2011)*. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Recuperado de <http://cendeac.net/docdow.php?id=361>
- Cursos de Verano Complutense (2015). *Entrevista con Carlos Vermut* [Video de Youtube]. Recuperado de <https://youtu.be/MFq0bXSuIyk>
- El Mundo (2009). Los cortos 'Maquetas' y 'El Extraño' comparten el gran premio del Notodofilmfest. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/01/cultura/1238607270.html>
- Fernández-Santos, Á. (2014). *Más allá del Oeste*. Barcelona: Debate.
- Gámir Orueta, A., Manuel Valdés, C. (2007) Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la A.G.E.*, 45, 157-190.
- Gutiérrez, J. V. (2019). Las *magical girls* españolas. Intertextualidad nipona para dialogar sobre una España en crisis en *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014). En D. Almazán y E. Barlés Báguera (eds.), *Japón, España e Hispanoamérica: identidades y relaciones culturales* (pp. 301-331). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Hall, E. (1995). Convenciones visuales y visión convencional. En S. Yates (ed.), *Poéticas del espacio* (pp. 167-180). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia postmoderna. *Revista Criterios*, 30, 187-203.
- López Esclapez, B. (2015). Carlos Vermut: Del dibujo al cine. *Artediez*. Recuperado de <https://artediez.es/blog/carlos-vermut-12-de-noviembre/>
- Lynch, K. (2014). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial GG.
- Madrid Film Office (s.f.). *Diamond Flash*. Recuperado de <https://madridfilmoffice.com/produccion/diamond-flash/>
- Martínez Ros, J. (2014). Diamond Flash, o instrucciones para hacer una película de superhéroes en España. *Zona negativa*. Recuperado de <https://www.zonanequivativa.com/diamond-flash-o-instrucciones-para-hacer-una-pelicula-de-superheroes-en-espana/>
- McKee, R. (2009). *El guión. Story: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Medina, M. (2017). Vermut: "Rodé con 20.000 euros, fue un infierno y pensé que no volvería a hacer cine". *El Confidencial*. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-04-22/carlos-vermut-quien-te-cantara-natalia-de-molina_1369021/
- Numerocero(2012). *Documentocero: Carlos Vermut*. [Video] Recuperado de https://vimeo.com/48251284?embedded=true&source=video_title&owner=7006707
- Del Rio Castañeda, L. (2020). Las fronteras invisibles de *Magical Girl*. Narración aleatoria y mitologías incomprendidas en la representación de una identidad nacional. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, VIII(1), 19-46. <https://doi.org/10.37536/preh.2020.8.1.679>
- Ríos Carratalá, J. A. (2002). *El sainete y el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Vales Fernández, J. M. (1997). *Leyendo en los materiales*. Archivos de la Filmoteca (27), 90-103.

MADRID (DES)CONOCIDA EN EL CINE DE CARLOS VERMUT. PARODIA, IDENTIDADES, BARRIOS Y BORDES

Resumen

En este artículo se aborda la presencia de la ciudad de Madrid en el cine de Carlos Vermut (Madrid, 1980). Para ello, se realiza un recorrido por cuatro de sus películas: *Maquetas* (2009), *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) y *Manticora* (2022). Se analizan teniendo en cuenta la dualidad e intertextualidad que utiliza el director para aportar distintas lecturas a su texto, incorporando referencias a la identidad española y a la cultura asiática. Esto hace que la ciudad sirva como convención visual para reforzar una primera lectura, la que nos permite empatizar con los personajes y sentir cercanía, mientras que la segunda enriquece el discurso a través de un enfoque que modifica el género cinematográfico y aporta un ingrediente fantástico y lejano a la interpretación de la historia. En dos de estos films el cineasta utiliza la parodia como estrategia de formal. En los cuatro, el director renuncia a utilizar «hitos» urbanísticos, en palabras de Lynch, y no repite los modelos castizos del sainete. Vermut dibuja así una ciudad reconocible pero completamente distinta a la representación tradicional que hace de ella la cinematografía previa española.

Palabras clave

Carlos Vermut; *Diamond Flash*; *Magical Girl*; *Manticora*; *Maquetas*; Madrid; Localizaciones; Espacio filmico.

Autores

Marta García Sahagún (Toledo, 1988) es profesora Contratada Doctora en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, donde también coordina la titulación de Publicidad y Relaciones Públicas. Es doctora con mención europea en Publicidad y Comunicación Audiovisual (UCM) y máster en Literatura, Instituciones Artísticas y Comunicación Cultural (IUIOG). Ha realizado estancias de investigación en París IV Sorbonne y University of Edinburgh. Ha publicado textos científicos en más de veinte revistas y editoriales académicas nacionales e internacionales, así como codirigido y participado en diversos congresos académicos. Compagina su labor docente con la profesional, con experiencia en Madrid, Londres y Nueva York. Contacto: marta.garcia.sahagun@urjc.es

(UN)KNOWN MADRID IN THE CINEMA OF CARLOS VERMUT. PARODY, IDENTITIES, DISTRICTS AND EDGES

Abstract

This article addresses the representation of Madrid in the cinema of Carlos Vermut (Madrid, 1980). To this end, we consider four of his films: *Maquetas* (2009), *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) and *Manticore* (2022). This work analyses Vermut's use of duality and intertextuality, incorporating references to Spanish identity and Asian culture, to produce a two distinct readings of his works. Madrid serves as a visual convention that reinforces the first reading and allows us to approach and empathize with Vermut's characters while the second reading enriches the discourse through genre-modifying strategies that bring about a more fantastical re-interpretation of the story. In two of the films explored here, the filmmaker uses parody as a formal strategy. In all four, the director avoids the use of "landmarks"—in Lynch's words—and avoids recurring to traditional cinema-farce. Vermut shows us a recognizable city, but one that is also completely different from its traditional representations in Spanish Cinema.

Key words

Carlos Vermut; *Diamond Flash*; *Magical Girl*; *Manticore*; *Maquetas*; Madrid; Locations; Filmic space.

Authors

Marta García Sahagún (Toledo, 1988) is a Lecturer at the University of Rey Juan Carlos, Madrid, where she coordinates the degree in Advertising and Public Relations. She holds a PhD (European Mention) in Advertising and Audiovisual Communication (UCM) and has a master's degree in literature, Artistic Institutions and Cultural Communication (IUIOG). She has been a visiting scholar at Paris IV Sorbonne and the University of Edinburgh. She has published texts in more than twenty national and international academic journals and books and has also co-directed and participated in numerous academic conferences. She combines her teaching work with her work as a publicist, with experience in Madrid, London and New York. Contact: marta.garcia.sahagun@urjc.es

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) es profesor titular en la Universidad Complutense de Madrid. Codirige el grupo complutense de investigación ESCINE sobre estudios cinematográficos. Su campo de investigación es la historia de la imagen, el cine y el análisis de las nuevas tecnologías de las ciencias de la información. Además, ha dirigido documentales y cortometrajes con los que ha logrado una veintena de premios internacionales. Ha sido *visiting scholar* en Stanford University y Berkeley, University of California. En la actualidad trabaja en el proyecto *La ficción audiovisual en la Comunidad de Madrid: lugares de rodaje y desarrollo del turismo cinematográfico*. Acrónimo: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788. Contacto: ldeltell@ucm.es

Referencia de este artículo

García Sahagún, M., Deltell Escolar, L. (2023). Madrid (des)conocida en el cine de Carlos Vermut. Parodia, identidades, barrios y bordes. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 141-152.

Luis Deltell Escolar (Madrid, 1977) is a Professor at the Universidad Complutense de Madrid. He co-directs the Complutense ESCINE research group on film studies. His field of research is the History of the Image, Cinema and Information Science Technologies. In addition, he has directed documentaries and short films with which he has won twenty international awards. He has been a visiting scholar at Stanford University and Berkeley, University of California. He is currently working on the project *Audiovisual fiction in the Community of Madrid: filming locations and development of film tourism*. Acronym: FICMATURCM. Ref: H2019/HUM5788. Contact: ldeltell@ucm.es

Article reference

García Sahagún, M., Deltell Escolar, L. (2023). (Un)known Madrid in the Cinema of Carlos Vermut. Parody, Identities, Districts and Edges. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 141-152.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com