

La fantasía en *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011): el masoquismo de la mujer.

Clase en el curso de Teoría de la Clínica Psicoanalítica, “El masoquismo”, en *El Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, 26 de marzo, 2015.

Freud colocó en un primer plano de la interrogación ética la simple relación del hombre y la mujer.

Jacques Lacan, en “El Seminario 7. La ética del psicoanálisis”.

I. Conceptos básicos: el texto fílmico, el sujeto de la enunciación, la interpretación y la construcción de la fantasía.

Una película es un texto, en el sentido en el que Freud nos habla del “texto onírico”¹.

Al igual que el texto onírico, el texto fílmico es un “tejido simbólico hecho de lenguaje”², una cadena significativa históricamente progresiva porque su principio es, por fuerza, diferente de su final.

La técnica más básica del psicoanálisis fílmico es la llamada “segmentación narrativa” (véase al final la segmentación).

Hacer la segmentación narrativa de un filme es necesario, ya que es lo que nos permite examinar detalladamente la estructura y la estructuración del texto y, por tanto, es lo que nos permite situar el momento y el lugar en el que adviene el sujeto de la enunciación. Ubicar el lugar y el momento en el que surge el sujeto de la enunciación es fundamental porque es desde ahí desde donde interpretamos el texto.

El sujeto de la enunciación no es el director en tanto que productor del discurso fílmico. El sujeto de la enunciación es el sujeto producido por “la estructura” del discurso fílmico³. Por ello, captamos al sujeto de la enunciación no en “el autor”, no en el texto, sino en un lugar vacío más allá de los límites del texto. Concretamente, captamos al sujeto de la enunciación en el “fallo”, en el “agujero”, que interfiere o interrumpe el discurso fílmico⁴.

Interpretar el texto fílmico es ubicarse en ese lugar vacío del sujeto de la enunciación, ubicarse en ese agujero en el texto donde el discurso fílmico “falla” para, desde ahí, producir una “intrusión significativa” (según expresión de Jacques Lacan)⁵. Esta intrusión significativa en el discurso fílmico, que es la interpretación al nivel de la enunciación, consiste en añadir, a las

1 Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (1900).

2 Vicente Mira, “Fantasía. Fantasma”, en V. Mira, P. Ruiz y C. Gallano (eds.), *Conceptos Freudianos*, Síntesis, Madrid, 2005, pp. 391-407, p. 399.

3 Jacques Lacan, “Lugar, origen y fin de mi enseñanza” (1967), p. 53 y p. 74.

4 Idem, p. 42.

escenas manifiestas de la película, una escena latente⁶. La escena latente que añadimos al texto es efecto del punto límite alcanzado en la lógica generada por la propia estructuración del texto así como es efecto del carácter traumático de esta escena “*que falta de su lugar*”⁷. Por medio de esta escena latente, que con la interpretación sacamos a la luz, ‘construimos’ la fantasía inconsciente, esto es, “la razón argumental” que ha organizado las escenas del filme⁸ y que ha determinado el discurso fílmico.

Dos cosas me han interesado de *Diamond Flash*. La primera es que se trata de un caso estupendo para ilustrar el proceso “reconstructivo” que es el análisis fílmico⁹. La segunda es que también es un caso estupendo para ilustrar el fin político que, históricamente, ha caracterizado al psicoanálisis fílmico. Ya que con esta película se ve muy bien la brecha entre las intenciones de quien ha producido el filme y el discurso fílmico, producido vía la función estructurante de ese lugar vacío que es el sujeto de la enunciación.

Antes de adentrarnos en el análisis, voy a empezar por esta dimensión política del discurso fílmico porque me parece que: 1. ayuda a entender que el sujeto de la enunciación no es ‘el autor’ sino el sujeto del inconsciente, cuya existencia (más allá del texto) podemos suponer gracias al “fallo” de la cadena significante; y 2. me permite retomar cuáles son los pasos que se siguen durante el proceso de análisis del texto fílmico.

II. La dimensión política del discurso fílmico: una breve panorámica.

Por un lado está Carlos Vermut. Carlos Vermut es el seudónimo del cortometrajista y dibujante de comics que escribió el guión, que rodó la película con el dispositivo de video de una cámara fotográfica y que se autoprodujo la película con los 20. 000 euros que obtuvo gracias a que vendió a *Cartoon Network* los derechos de *merchandising* del diseño de los personajes de los dibujos animados *Jelly Jamm*. Según él mismo ha declarado, la película se hizo con “la intención” y con “las ganas de transgredir cosas”, de ser “radical”, así como de ser crítico con “las subvenciones, que han hecho que el cine se autocensure”¹⁰. Dado su carácter *low cost*, su distribución on-line y el hecho de que la película desmonta la sintaxis cinematográfica

5 Vicente Mira, “La interpretación”, clase en *El Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, el 22 de mayo del 2007.

6 Octave Mannoni, *La otra escena. Claves de lo imaginario* (1969), Amorrortu editores, Buenos Aires, 1997.

7 Jacques Lacan, “El seminario sobre ‘La carta robada’”, en *Escritos 1* (1966), p. 19.

8 Vicente Mira, “Fantasía. Fantasma”, p. 398 y p. 400.

9 Jacques Lacan, *El Seminario 17. El reverso del Psicoanálisis* (1969-1970), p. 92.

10 Entrevista a Carlos Vermut por Andrea G. Bermejo, en *Cinemanía.es*, 4 de junio 2012.

tradicional, *Diamond Flash* ha sido también recibida por la crítica periodística como una película “realmente *underground*”¹¹.

Por otro lado, sin embargo, está el sujeto de la enunciación, que podemos ubicar en el agujero del discurso filmico, allí donde el discurso “falla”. Luego veremos cómo la estructuración del texto nos va llevando a un punto donde nos topamos con “un callejón sin salida”, con un momento límite donde se produce una fractura en el discurso¹² debido a que una escena falta de su lugar a causa de la acción de la represión. Veremos cómo desde ese agujero en el discurso del texto y localizando Otra escena donde “lo reprimido” ha retornado, podemos ‘construir’ la fantasía “que enmarca el deseo motor” de la película¹³. Ya hemos anunciado en el título de esta clase que esta fantasía es la fantasía, el “mito masculino”¹⁴, de que la mujer es masoquista, es decir, la fantasía de que es ella/Elena la que “se hace pegar” porque, en el fondo, goza a causa del maltrato infringido por el Otro.

Lo que me interesa transmitir es que, a pesar de las intenciones transgresoras y radicales de Carlos Vermut, esta fantasía de que la mujer es masoquista determina que el discurso fílmico reproduzca el discurso capitalista de forma “pura”¹⁵. El discurso de la película es “radical” sí, pero radical en su reproducción del discurso capitalista. En primer lugar, a pesar de la presencia de personajes femeninos extremadamente violentos, la dicotomía central en el texto fílmico es hombre=superhéroe/mujer=“víctima indefensa”, ecuación eminentemente *sexista* con la que se nos bombardea constantemente desde los medios de comunicación y desde el discurso universitario¹⁶. En segundo lugar, el tema del maltrato (que reduce la problemática de la relación entre los dos sexos a la violencia del hombre sobre la mujer, cuando, tal y como escribe Freud, en *El tabú de la virginidad*, “la hostilidad de la mujer contra el hombre nunca falta por completo en las relaciones entre los dos sexos”¹⁷) funciona aquí como ‘una gran excusa moralista’ (con consecuencias culpabilizadoras para la mujer) para

11 Marcos Ordóñez, *El País*, 2 de marzo del 2012.

12 Vicente Mira, “El inconsciente está vacío”, en E. Fernández, J.C. Rodríguez y V. Torres (eds). *El Inconsciente*, Asociación Athénaion, Gijón, 1988-1989, pp. 51-71, p. 60.

13 Vicente Mira, “Fantasía. Fantasma”, p.398.

14 Jacques Lacan, “Introducción a los Nombres del Padre” (1963), p. 80.

15 Jean-Luc Comolli y Jean Narboni, “Cine/ideología/crítica”, editorial de la revista *Cahiers du Cinéma*, nº 216, Octubre, 1969.

16 Claire Johnston, “Women’s cinema as counter-cinema” (1973), en Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh University Press, 1999, pp. 31-40.

17 Sigmund Freud, “El tabú de la virginidad” (1917 [1918]), Obras Completas, Biblioteca nueva, p. 2452.

desatender “las cosas del amor”¹⁸. En tercer lugar, podríamos decir que, a pesar de que la película plantea, al nivel del enunciado (al nivel de lo dicho), la cuestión del deseo de la mujer (el deseo de Elena de librarse de su maltratador), este deseo de la mujer es negado, es rechazado, al nivel de la enunciación, al nivel del decir fílmico. Si bien Elena le dice a su amiga Lucía (la amiga pro-denuncia) que no quiere a Julio (su novio maltratador), si bien le dice que sabe que Julio “no va a cambiar”, si bien le dice que lo quiere dejar; todo este decir de Elena en el enunciado es anulado por el discurso fílmico vía esa tesis sexista de que Elena está inexorablemente ‘enganchada’ a ese omnipotente asesino gore, enmascarado de superhéroe salvador. Por último, el discurso fílmico reproduce el discurso capitalista porque abraza ese prejuicio puritano de que el goce sexual de la mujer pertenece al registro de su relación con el Otro¹⁹: si la mujer accede al goce sexual, nos dice la película, es gracias a que hay un Otro que *sabe lo que hay que hacer* para que ella goce.

Tras esta breve panorámica dedicada a realizar una crítica política al discurso fílmico, vamos a ocuparnos ya de ese proceso reconstructivo que es el psicoanálisis fílmico.

III. La función narrativa del personaje de “la mujer argentina”, Enriqueta.

Para acceder al lugar del sujeto de la enunciación desde donde producimos nuestra interpretación, lo “decisivo y esencial” no es tanto la estructura del texto como su estructuración, es decir, que lo decisivo y esencial, como nos dice Lacan en su análisis de Antígona, es “la cuestión de la temporalidad”, la cuestión “del modo en que se unen los hilos ya listos”²⁰.

En *Diamond Flash* la estructuración del relato se produce vía el personaje de Enriqueta, “la mujer argentina”. Como enseguida veremos este personaje cumple una función nuclear en la estructuración del relato. Si os fijáis en la segmentación narrativa (abajo), esta función central del personaje de Enriqueta ya está indicada por el hecho de que su primera aparición en el episodio “Familia” ocupa el mismo lugar estructural que ocupan los títulos de crédito en el prólogo.

La función estructurante del personaje de Enriqueta es fundamental porque el relato no sólo está construido a partir de diferentes fragmentos de historias (que están, a su vez, entrecortados por fundidos a negro), sino que también está construido a partir de múltiples

18 Colette Soler, “El discurso capitalista” (2006), en *Los discursos de Lacan. Seminario del Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, Madrid, 2007, pp. 135-151, pp. 145-146.

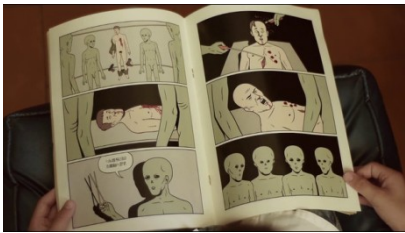
19 Léase el principio de la clase de Vicente Mira, “Placer y dolor. Goce y pulsión de muerte”, 15 de febrero, 2006. En la página web del Colegio de Psicoanálisis de Madrid.

20 Jacques Lacan, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960), p. 319.

referencias intertextuales y de un cóctel genérico, en el que se incluyen desde el *thriller* hasta el cine gore, pasando por el melodrama, el realismo social, el cine de terror, las *snuff movies* y el cine fantástico.

Antes de entrar en la función que cumple Enriqueta detengámonos un poco en esta característica intertextual e intergénerica del relato, que es prototípica del cine postmoderno²¹.

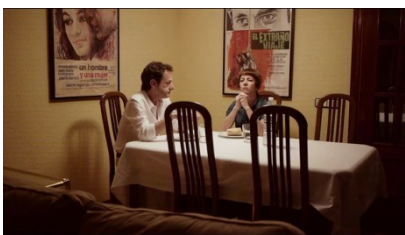
Es propio del relato postmoderno la proliferación irónica de referencias intertextuales tanto a la cultura popular —por ejemplo: el cómic



o la televisión—



como a la propia historia del cine. Así, por ejemplo, en esta película nos encontramos con referencias al cine español de los 60, tanto en la música de los títulos de crédito como en la puesta en escena (los carteles al fondo).

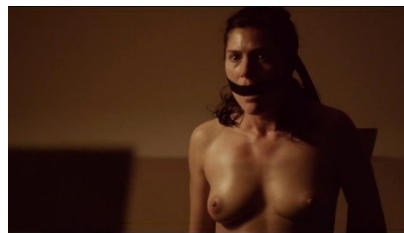


También hay referencias al cine de Almodóvar, en concreto a *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984),

21 SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, FilMOTECA de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.



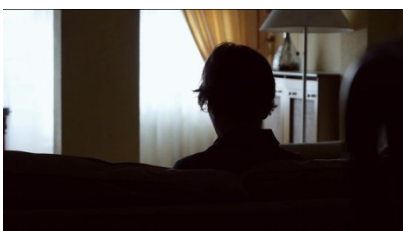
al cine de Alejandro Amenábar, a su ópera prima *Tesis* (1996);



y al cine de Quentin Tarantino. Ya que el patente desequilibrio mental de los personajes y la búsqueda de lo cómico por medio de la representación de la violencia extrema o de la tortura son referencias intertextuales claras a *Reservoir Dogs* (1992).



Es también típico del cine postmoderno la construcción de un relato en el que se entretajan motivos narrativos y estilísticos de diversos géneros. Esta característica ya se anuncia metonímicamente desde la primera historia del episodio titulado “Familia”, que es la historia de Violeta y de su hija Alba. Así, por ejemplo, son motivos temáticos característicos del melodrama: los secretos familiares, el retorno de traumas infantiles o la caída de la figura paterna. Es también una característica del melodrama, llamado maternal, el empleo de la narración subjetiva para retratar el dolor y la angustia de ‘la madre’ ante la separación o la pérdida de los hijos.



El interrogatorio y la investigación policial, así como el tema del secuestro y de la culpa, nos remiten al *thriller*.



Y el retrato de Violeta como una psicópata violenta



ya apunta en la dirección del cine gore.

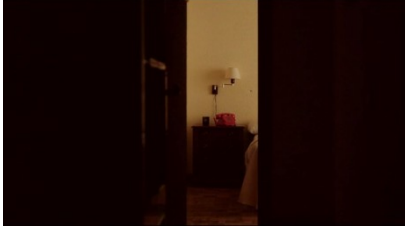
Bueno, pues, la función de Enriqueta en este relato postmoderno es doble. Ella condensa dos tipos de funciones. Por un lado, cumple una función *cardinal* o función-bisagra, ya que anuda lógica y cronológicamente los fragmentos de la historia. Y, por otro lado, cumple una función de *catálisis*, ya que es por medio de este personaje que la narración otorga cierta progresión histórica a los géneros cinematográficos puestos en juego. En concreto, las apariciones de Enriqueta señalan el momento en el que se va a producir un avance narrativo hacia un género cinematográfico cada vez más violento y, por eso, su presencia “despierta sin cesar la tensión”²².

La primera vez que aparece Enriqueta es en una breve secuencia del episodio titulado “Familia”.



Este personaje es lo que establece una conexión lógica y cronológica entre la historia de Violeta y la historia de Elena: si la niña no está en el piso de Arganzuela

²² Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1966), en *La aventura semiológica* (1985), Paidós Comunicación, Barcelona y Buenos Aires, 1990, pp. 163-201, pp. 175-177.



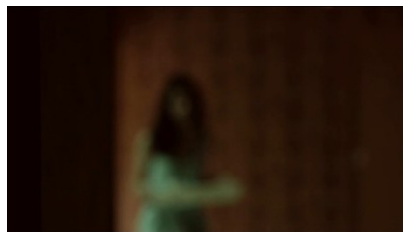
porque está en ese hotel tipo *El resplandor* (Stanley Kubrick, 1980)



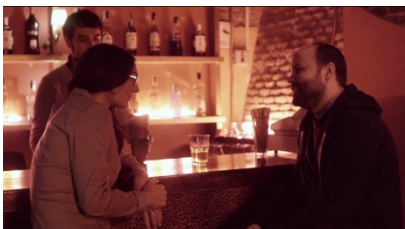
es porque de ese hotel será fantásticamente rescatada por esa figura paterna que es Diamond Flash,



el maltratador enmascarado que “salva” a Elena de ser violada por dos hombres en el parque. Por otro lado, el personaje de Enriqueta funciona ya también aquí como catalizadora del movimiento narrativo que se produce en este segmento, un movimiento que va desde el melodrama con tintes terroríficos hacia el cine de terror psicológico puro y duro.



Enriqueta luego vuelve a aparecer en otra escena en el mismo bar.



Esta secuencia, en la que declara que lo único que quiere es que la hagan reír, es la última del episodio titulado “Identidad”. Su presencia cumple aquí también la misma doble función. Por un lado, subraya –es el colofón– de la progresión genérica que se ha producido en este episodio desde el cine de terror psicológico



hacia el subgénero gore.



Por otro lado, Enriqueta funciona como “el vehículo”



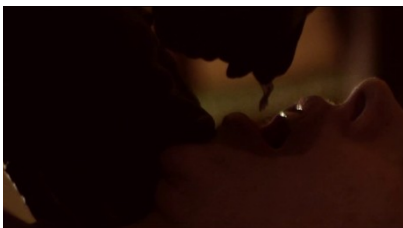
entre el segundo episodio y el tercero. Ya que en el tercer episodio, titulado “Sangre”, ya va a dominar, vía Enriqueta, el universo gore.

IV. La secuencia de la tortura.

Es, por tanto, por medio del personaje de Enriqueta que vamos llegando, paso a paso, al núcleo gore de la historia, cogollo que está estrechamente relacionado con ese tema, socialmente espinoso, que es el maltrato a las mujeres, tal y como este tema está principalmente encarnado por el personaje golpeado de Elena Espinosa.

En “Sangre”, Enriqueta –una especie de versión femenina del Sr. Lobo de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)– conduce el relato hacia su final.

Siguiendo “la pista” que ha dejado Diamond Flash en el cadáver de Lola,



se hace pasar por una funcionaria de asuntos sociales, se infiltra en casa de Elena y la deja inconsciente.

Aquí se introduce la secuencia de Elena en el hospital con su madre muerta, escena que, al rimar con la primera secuencia del filme, nos anuncia la proximidad del final.

La secuencia de la tortura argentina, que cierra los últimos 9 minutos del tercer episodio “Sangre”, es la secuencia afectivamente nuclear a la que nos conduce la lógica interna de progresión narrativa, lógica que ha vehiculado Enriqueta. La estructuración del relato nos dice que aquí, al final de “Sangre”, Enriqueta va a ejercer un tipo de violencia física sobre Elena que rimará con la ejercida por el superhéroe sobre Juana en “Identidad”.



La narración omnisciente (es decir, el hecho de que sabemos más que Elena, de que sabemos que Enriqueta pertenece a una secta y que se cree que Elena tiene que ver con el asesinato de Lola y de Juana), genera un efecto de angustioso suspense que se ve reforzado por el horror ante la violencia que imaginamos venir y el carácter ritualizado de la tortura física que se cierne lentamente sobre Elena.

A la angustia de la escena hay que añadirle el factor de la reacción de Elena. A pesar de que Enriqueta le advierte de las graves consecuencias que padecerá si cuando la desamordace grita, cuando Enriqueta le quita la mordaza, Elena grita “¡socorro!”.

Esta reacción ‘autopunitiva’ está justificada narrativamente por la secuencia de Elena y Lucia (su amiga pro-denuncia) en el episodio “Familia”. Esta secuencia se cierra con la siguiente declaración de Elena: “Lucia, no puedo denunciar a Julio porque necesito una excusa para volver a ver a ese hombre”. Ese hombre al que desea volver a ver Elena es el hombre enmascarado del parque al que ella besó, tras haber sido amenaza con una navaja en el cuello y casi violada por dos hombres. Elena dice estar “obsesionada” con él, dado que, tras el “miedo” vivido, cuando le besó sintió “algo” que no había sentido en su “puta vida”, ni siquiera “cuando tenía 15 años”.

Llegamos así a “la hora de la verdad”, al punto límite del texto. De acuerdo con la lógica aportada por la estructuración del texto y de acuerdo con la lógica narrativa de esta escena en la que Elena se hace re-amordazar y torturar aún más, tocaría aquí un *climax* gore. Este *climax* gore escribiría sin tapujos que Elena, gritando socorro, se está haciendo amordazar de nuevo, se está haciendo torturar aún más, para re-vivir la excitación sexual sentida en el parque.

Bueno, pues, esta escena latente de *climax* gore, que realizaría la intención transgresora del director, no se produce, falta. Ha sido reprimida tanto al nivel de la trama (porque lo que se

ve/se oye es un ataque de risa de Enriqueta) como al nivel de la historia (porque lo que se cuenta es que Enriqueta satisface aquí su, anunciado, anhelo de reír).

Ahora, que la relación establecida causa-efecto entre el ser objeto de violencia y maltrato y el goce sexual de la mujer haya sido reprimida en esta escena no significa que haya sido efectivamente suprimida del texto (porque, entonces, no tendríamos acceso a ella). Desde Freud sabemos que la represión falla, que lo reprimido, por definición, retorna²³. Y así es efectivamente, retorna en otra escena del filme. La conexión maltrato-goce sexual de la mujer está escrita en la misma superficie del texto, aunque en Otro lugar y en relación con Otra pareja *femenina* (**CLIP de la escena de Juana y Lola en la cama: violencia+orgasmo**).

V. El doble sentido de la frase final: “creo que eres tú la que no sabe quién soy yo”.

El caso es que lo que sigue a esta ‘tentativa de transgresión’ no realizada, lo que sigue a la escena *snuff* entre Enriqueta y Elena, escena afectada por la represión del *climax* sexual de Elena, es un ‘contragolpe’ de lo más ‘retrógrado’²⁴.

¿Qué ocurre tras el agujero en el discurso del texto que ha dejado la acción de la represión que ha recaído sobre esta escena entre Enriqueta y Elena? Pues ocurre que arranca “*el verdadero tema o sujeto*” de la película, el cual no es otro que el superhéroe Diamond Flash, como ya nos lo indica el título del filme y el título (a la española) del último episodio²⁵. No nos sorprende, entonces, que las últimas palabras de la película –palabras narrativamente privilegiadas porque el final es lo que da sentido retroactivo al texto– las pronuncie el protagonista masculino. Se trata de las palabras que Julio le dirige a Elena cuando ella, desde la casa de su amiga Lucia, le deja por teléfono: “creo que eres tú la que no sabe quién soy yo”.

Estas últimas palabras del filme pueden ser leídas en dos sentidos. Por un lado, pueden ser leídas en relación con el episodio titulado “Sangre”, es decir, que pueden ser leídas en relación con la cuestión amenazante de que finalmente fluya “la sangre”: creo que eres tú, Elena, la que no sabes que yo soy el hombre que le dije *exactamente las mismas palabras* a otra mujer (a Juana), justo antes de darle esa *paliza gore* que acabó con su vida y con la de su amiga Lola. Por otro lado, estas palabras pueden ser también leídas en relación con el episodio previo titulado “Identidad”, es decir, que pueden ser leídas en relación con la cuestión de “la doble identidad” del personaje masculino: creo que eres tú, Elena, la que no sabe que yo, Julio (el hombre que te maltrata) soy tu superhéroe: soy el que te ‘salvó’ en el parque, soy el hombre

23 Sigmund Freud “La represión” (1915).

24 Jacques Lacan, *El Seminario 17. El reverso del Psicoanálisis* (1969-1970), p. 77.

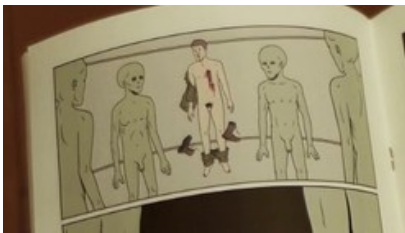
25 Jacques Lacan, “El seminario sobre ‘La carta robada’”, en *Escritos 1* (1966), p. 23

con el que te excitaste como nunca antes lo habías hecho, soy el que te envié a “la argentina” gracias a la cual, en estado inconsciente y junto a tu madre ya muerta, tomaste la decisión de dejarme (a mí, tu maltratador).

La cuestión es que los dos sentidos de esta frase final niegan el deseo de la mujer (el deseo de Elena de librarse de su novio maltratador) en la medida en que este deseo de la mujer no sólo es construido como un deseo tele-dirigido por el hombre (si Elena toma la decisión de dejar a su maltratador es porque él lo ha planeado enviándole a “la argentina”), sino también como un deseo imposible: ya sea porque Elena va a ser finalmente asesinada como Juana; ya sea porque Elena se ha vuelto a enamorar, sin saberlo, de su maltratador.

Ahora bien, lo crucial de estas palabras que se escuchan al final de la película es lo que enmascaran. Y lo que enmascaran lo podemos relacionar con el episodio inicial titulado “Familia”. Podríamos decir que estas últimas palabras de Diamond Flash no sólo implican el rechazo del deseo *femenino* (como ocurre con la fantasía *masculina* de que la mujer maltratada es masoquista). También velan la inexistencia de ese Super-Padre protector, de ese Padre Salvador que lograría “librar” del Mal a las niñas o a las mujeres “indefensas”.

El peligroso anhelo religioso por ese Padre protector y omnipotente, por ese Padre no afectado por la castración,



parece que protagoniza “el comic familiar” de este cineasta. En efecto, así se pondrá de manifiesto en su siguiente película: *Magical girl* (2014).

Segmentación narrativa de *Diamond Flash*.

1. Prólogo.
 - secuencia de Elena de niña en el hospital con su madre maltratada.
 - títulos de crédito
 - secuencia de Violeta y de su hija Alba en el foto-matón.
2. Familia.
 - historia de Violeta
 - Enriqueta en el bar
 - historia de Elena
 - historia de Juana y Lola en el hotel: Alba secuestrada.

3. Identidad.

- historia de Juana y Lola en el hotel y llegada de Diamond Flash
- Enriqueta en el bar

4. Sangre.

- Enriqueta en el hotel
- Enriqueta en casa de Elena
- Elena en el hospital con madre muerta
- Secuencia de la tortura

5. Destello de diamante. Epílogo.