

LAS FRONTERAS INVISIBLES DE *MAGICAL GIRL*.
NARRACIÓN ALEATORIA Y MITOLOGÍAS INCOMPRENDIDAS
EN LA REPRESENTACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL

THE INVISIBLE BORDERS OF *MAGICAL GIRL*. ALEATORY NARRATIVITY
AND MISUNDERSTOOD MYTHOLOGIES IN THE REPRESENTATION OF A NATION-
AL IDENTITY

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA
Universidad de Oviedo
uo241251@uniovi.es

¡La realidad! ¡Bastante realidad tenemos cada una en nuestra casa! La realidad es para los periódicos y la televisión, y mira el resultado: por culpa de tanta realidad el país está a punto de explotar. ¡La realidad debería estar prohibida!

Alicia en *La flor de mi secreto*, de Pedro Almodóvar

That is the theory; hold to the theory and to the comforts of theory. [...] That is how one must see life in this country: in its schematic aspect. Otherwise one could go mad.

J. M. Coetzee, *Disgrace*

RESUMEN: Las estrategias narrativas que *Magical girl* (2014) emplea para construir una representación de la españolidad sugieren una manera poco habitual de pensar lo local. El cruce de los cuatro protagonistas se ve mediado por elementos azarosos, irrelevantes o inexplicables. Y el argumento se articula a partir de malentendidos: los personajes se valen de mitologías deformadas, que no les permiten comprender siquiera al otro más cercano. Un estudio que parta de las premisas del materialismo aleatorio de Althusser, la concepción del extranjero de Derrida y los usos de la cultura de De Certeau podrá esbozar las oquedades y las fronteras por las que transitan –inconscientes de estar siendo determinados por ellas– los personajes del filme.

PALABRAS CLAVE: *Magical girl*, identidad nacional, narratología audiovisual, mitologías, frontera

ABSTRACT: The narrative strategies that *Magical girl* (2014) uses to construct a Spanishness representation suggest an unusual way to consider the local sphere. Meetings of the four protagonists are interceded by random, irrelevant or inexplicable elements. The plot is articulated through misinterpretations: the characters make use of deformed mythologies which do not even allow them to understand the others who are close to them. A study based in Althusser's aleatory materialism premises, Derrida's conception of the foreigner and De Certeau's uses of culture would outline the gaps and borders through which the characters of the film go –even though unconscious of being determined by them.

KEYWORDS: *Magical girl*, National Identity, Audiovisual Narratology, Mythologies, Border



Los debates sobre lo nacional, lo local y lo global todavía tienen vigencia. Pocas cosas parecen más problemáticas, en un momento como este, que definir qué es una comunidad, cuáles son sus rasgos de identidad y qué relaciones establece con la cultura hegemónica a nivel mundial. En el discurso acerca de una posible cultura “de calidad” que sobrepase las fronteras del lugar de creación, autores como Pascale Casanova o David Damrosch continúan promulgando los valores mundiales de la literatura desde un enfoque optimista, en deuda con los paradigmas ilustrados. Esta postura tiende a opacar la realidad económica de las sociedades; las naciones dominantes en lo político acaban imponiendo de modo subrepticio determinados criterios estéticos, más “modernos” y, en consecuencia, supuestamente mejores.

Sin embargo, las propuestas materialistas críticas con la idea decimonónica de progreso desconfían, por un lado, de que el contexto material y cultural en el que se produce una obra –en diálogo con unos contextos materiales y culturales en los que será recibida– tenga tan poco peso; y sospechan, por otro, de los procesos de mediación y difusión de las obras de arte, pues en gran parte se ven determinados por el sistema político–económico imperante. Aceptar la existencia de una literatura universal implicaría admitir (1) que la universalidad no puede basarse en la idea de traducción perfecta –idea utópica–, sino que ha de partir de la existencia de unos rasgos inexpresables fuera de la lengua de cada obra artística, unas oquedades textuales inherentes al contexto de creación; y (2) que lo más probable es que esa supuesta literatura universal no será la traducida al inglés, aquella con premios prestigiosos y que es leída en la mayor parte de los países del mundo, que se vende más por cuestiones de orden político que estético. Una obra universal tendría que ser no-completamente-transparente y no juzgable según los factores de mercado.

Pero, además de tener en cuenta las particularidades de los contextos de creación y recepción por contraste entre uno y otro, también es necesario poner sobre la mesa toda una problemática en torno a ellos individualmente: cada

lugar es también una tradición, una identidad, una imagen proyectada al resto de lugares... En otras palabras: esos contextos tampoco son sencillos y lisos, sino rugosos, y es en su rugosidad donde tal vez se encuentre un punto común entre distintos lugares locales. Para mostrar lo intraducible y permitir una lectura lo más –honesto y verdaderamente– universal, habrá que reconocer la incapacidad de captar la totalidad y la coherencia de lo local, e indagar, con la misma obra literaria, en su realidad inefable y contradictoria. A partir de estos “agujeros” será posible superar (‘avanzar sobre’) los folclorismos. La búsqueda de la universalidad conlleva –y esto no es negativo, solo un poco paradójico– que el texto nunca pueda entenderse del todo en ningún lugar del mundo. Tampoco allí donde fue escrito.

En 2014 Carlos Vermut estrenó el largometraje *Magical girl*: un título en inglés, en referencia a la cultura japonesa, para hablar de Madrid. Desde las primeras secuencias, la cinta mantiene un diálogo con *La colmena* de Camilo José Cela, estableciendo un discurso acerca de la españolidad: apela a sus tópicos, emplea simbología asociada a ella (toros, fútbol, cañas, corrupción...) e incluye, en boca de uno de los personajes, una teoría sobre la identidad hispánica. Pero la película, si bien en algunos momentos pueda recordar a la novela de Cela, no presenta exactamente una sociedad-colmena: los protagonistas no tienen una función social clara, no se relacionan con el resto de los ciudadanos por instinto, no nacen en receptáculos de perfecta geometría hexagonal. Todo es más confuso, asimétrico e individualista; estamos, más bien, ante una España agujereada.¹

El planteamiento de este artículo, por tanto, se aleja de otros trabajos que piensan lo español en relación al tipo de representación y su correspondencia con las tradiciones literarias hispánicas (Zunzunegui 2002), ya que parece que en *Magical girl* hay tanta o más tradición nipona que almodovariana. Tampoco sigue el enfoque profundamente político de autores como Fanon y su “literatura de combate” de las minorías colonizadas, para quien el folclorismo no conforma cultura nacional (2006: 61-62), aunque cada día esté presente en nuestras realidades y condicione el proceso de formación y mutación del imaginario popular y académico. En vez de eso, se ha optado por aplicar la propuesta descriptiva de Anderson (eco de las geografías imaginarias de Said 1990: 74-100), cuya idea de que las comunidades “no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (Anderson 1993: 24) casa con las principales tesis de este trabajo. No se buscan tendencias literarias propias de nuestro “arte nacional” ni hallar aquel “arte nacionalmente puro” y políticamente comprometido: solo entender el modo en el que *Magical girl* imagina España.

Para ello será necesario acudir a conceptos de autores muy variados en su manera de pensar. Es importante aclarar que no se busca la unidad metodológi-

¹ El largometraje es una rara avis que, en contra de la tendencia post 1975 a pensar en términos europeos o latinos y a poner el foco de interés en los diversos otros que habitan España (Jolivet 2007: 42-47), se plantea cómo funciona una comunidad más o menos típica del centro de Madrid. No abundaremos, pues, en las múltiples líneas teóricas posibles en que se entraría a describir la representación de “España como conjunto de autonomías, como parte de Europa o como ‘hermanada’ con América Latina”, o a cuestionar aspectos relativos al cine denominado nacional, el cine que habla de lo nacional, la nación representada en el cine, etcétera (Berthier y Seguín 2007: XVII).

ca ni una falsa coherencia simplista en el enfoque teórico. Uno de los objetivos de este artículo es demostrar que todo análisis de identidad requiere asumir perspectivas diferentes, tratar de aunar posiciones filosóficas que no tienen por qué casar bien la una con las otras en sus premisas nucleares. En contra del tópico de que las teorías más simples suelen ser las más acertadas, proponemos un estudio rizomático, capaz de dar salida a los muchos matices del filme y de la representación satisfactoria de una identidad nacional. Si, como veremos, las ambigüedades, las contradicciones y los absurdos son una constante del largometraje, cómo no encontrarlos en las teorías críticas que intentan dialogar con él.

1. NARRACIÓN ALEATORIA. VÓMITOS, PUZLES Y TRUCOS DE MAGIA

¿Cómo se conoce una ciudad? ¿Cómo conoce uno su ciudad?

Método: habría que renunciar a hablar de la ciudad, a hablar sobre la ciudad, o bien obligarse a hablar de ella de forma evidente, familiar. Abandonar toda idea preconcebida. Dejar de pensar en términos muy elaborados, olvidar lo que han dicho los urbanistas y los sociólogos.

George Perec, *Especies de espacios*

La identidad suele definirse como un punto de sutura o encuentro, la articulación entre una subjetividad y un discurso social en la que, de algún modo, esta encaja (Hall 2011: 20). Ahora bien, ¿cómo acomodamos esta idea en una teoría más amplia y estable? ¿Resulta imposible definir una identidad colectiva?

Magical girl se caracteriza por una narrativa que, en referencia a Althusser, podríamos denominar "aleatoria". El filósofo argelino relee los textos clásicos del marxismo, evitando dogmatismos e idealismos impracticables, y desacraliza su metarrelato. No es un sistema perfecto, capaz de explicar cualquier realidad; tiene fisuras: en la subjetividad de las organizaciones económicas y políticas humanas surgen pequeños desencuentros que una teoría fija puede no saber explicar si no incluye en sí misma el factor de lo aleatorio. "¿Acaso esto no significa pensar no solamente la contingencia de la necesidad, sino también la necesidad de la contingencia que está en su raíz?" (Althusser 2002: 53).

Esta revaloración del azar entreverada en la dialéctica de la historia apunta un aspecto interesante y que explica muy bien la narración de *Magical girl*. El dinero es un motor clave en la acción (Luis no lo tiene, Luis lo quiere para su hija, Luis extorsiona a Bárbara para conseguirlo, Bárbara necesita prostituirse para obtenerlo...), pero un análisis que únicamente explique las influencias de la infraestructura de la España contemporánea en su superestructura se quedaría demasiado corto: obviaría las oquedades, "ese vacío necesario para todo encuentro aleatorio" (2002: 70) en el que cada sujeto toma sus decisiones personales. Y, por otra parte, si bien cada una de las historias de los personajes parece que tiene un fin concreto, explicaciones independientes, un camino propio..., también es cierto que todas terminan contentándose con "adaptarse a otras historias, la historia que forma un todo que *reproduce* sin hacer sus propios elementos (propios de un engranaje)" (2002: 68): quieran o no, hagan lo que hagan,

el factor económico continúa influyendo en su manera de actuar. Dos tendencias opuestas chocan: el discurso social y el azar que influye en cada acontecimiento de los personajes, intensamente ligado a sus subjetividades. Y la teoría no puede obviar ninguna de ellas.

El ejemplo más claro de cómo la narración se traba mediante aleatoriedades concretas en un tejido cultural común es la escena del vómito. El cruce entre las historias de Luis y de Bárbara surge de un encuentro fortuito: él, desesperado, va a atracar una joyería; ella, engañada por su pareja, intenta suicidarse y termina vomitando por el balcón. Y el vómito cae sobre Luis, piedra en mano frente al escaparate. A partir de entonces, la estructura “clase baja (Luis) roba clase alta (joyeros/Bárbara)” se sigue manteniendo, pero sus narrativas toman un cauce distinto al esperado.

De ahí la carga simbólica del puzle, que incluso aparece en uno de los posters del filme [Fig. 1]. Damián recibe un puzle como regalo de su psiquiatra al salir de la cárcel, signo de que está rehabilitado. Sin embargo, el viejo maestro es incapaz de terminarlo: le falta una pieza, que –solo el espectador lo sabe– ya apareció al inicio del metraje, encontrada por Luis en la calle. Ese hallazgo condensa la aleatoriedad del argumento de *Magical girl*. Los personajes, siempre dependientes de factores sociales (económicos, farmacopolíticos, de género...), se van entrecruzando en un único espacio, Madrid, pero no son capaces de ver la “gran narrativa” que da coherencia al relato completo; en parte porque esa gran narrativa no es totalmente razonable, no es explicable sin tener en cuenta las subjetividades de esos mismos personajes, y buscar un sentido detrás de la misma sería, aunque tranquilizador, simplista.

Desde la posición de los protagonistas, interpretar la sociedad en la que conviven resulta, por ende, insatisfactorio. Hay demasiados detalles individuales que pasan inadvertidos para el resto, porque son privados o íntimos o porque, al no entrar dentro de las expectativas, se invisibilizan. Ningún personaje entiende su sociedad; solo puede pensarla de manera plana, en dos dimensiones, como una mera yuxtaposición de fragmentos. Y a esa imagen, como al puzle de Damián, siempre le faltarán piezas. De hecho, desde el primer momento, la película propone una relación de trabazón inexacta entre personajes e historias, saltándose el *racord* entre dos planos [Fig. 2, 3, 4]. Y, pese a todo, el montaje se entiende: el significado no se ha perdido, la narración ha podido seguirse a la perfección. La cinta simplemente no ha necesitado fingir una sensación de totalidad que no se cumple en el mundo empírico.²

Otras secuencias que rompen con lo predecible, ahora en términos de mundos posibles, son las de los juegos de magia de Bárbara y Damián, que hacen desaparecer una nota y un teléfono, al comienzo y al final de la película, en la

² Algo similar sucede cuando en la radio se escucha una carta que Alicia le ha escrito a su padre, puente entre la historia de Luis y la de Bárbara. En esa transición parecería que se borran sutilmente las fronteras entre las tramas; los caminos inciertos de todos los personajes avanzan a través de un mismo contexto, con situaciones vitales distintas (separadas por planos) pero conectadas por el sonido de una radio, la situación sociopolítica general o la existencia de elementos culturales comunes.

única acción de la cinta que podríamos considerar fantástica, si no fuera porque resultaría inverosímil dentro del universo construido durante el resto del metraje. Al igual que para los personajes, la comprensión del Madrid representado será incompleta, parcial y agujereada también para el espectador.

La película subraya, en fin, las “imprecisiones” de la vida cotidiana. La “manera de utilizar los sistemas impuestos” (De Certeau 1996: 22), las mil formas distintas de actuar y vivir en una sociedad determinada –y determinante–, desemboca en un constante juego entre lo utópico y las múltiples realidades factuales posibles, dos categorías que se modifican, modulan e interfieren entre sí en la *everyday life*. 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. La significación mítica de los espacios, los objetos, las personas... nunca es percibida con total precisión; cada ciudadano se “vale de” (1996: 33) la cultura que cree poseer y la deforma inevitable e inconscientemente. Pues la cultura no es la información en sí, “sino su tratamiento mediante una serie de operaciones en función de objetivos y de relaciones sociales” (De Certeau y Giard 1999: 263), incluso aunque estas maneras-de-hacer-valer parezcan ir en contradicción con el mito, ya que este “puede alcanzar todo, corromper todo, hasta el mismo movimiento que se niega a él” (Barthes 2009: 189). Esta es la razón por la que la comunicación no se pierde ni con el uso ni con la transgresión de estereotipos gastados, como se demuestra en las conversaciones de barra de bar incluidas en el filme: todo acto en sociedad incluye un poco de las dos acciones. Los fragmentos y esbozos comunicativos, conocidos o inesperados, se mantienen en tensión y “equilibrio simbólico” (De Certeau 1999: 19) con las mitologías utópicas asociadas a la sociedad española.

Solo a través de las subjetividades concretas de los personajes que habitan Madrid es posible mostrar la realidad de una manera no panorámica, externa o autoritaria, atendiendo tanto a las relaciones con el otro (con el resto de lugares otros) como a las luchas internas que se forman en él y que lo conforman (Khatib 2009: 33-34, 208). También es por eso por lo que la narración de *Magical girl* tiene “cabos sueltos”, escenas que no llevan a nada ni tienen otro sentido que la recreación de la aleatoriedad de la vida cotidiana: Alicia y Damián disfrutan de una piruleta idéntica, que recuerda en forma a la varita del anime que ella ve, una analogía que destaca por la intrascendencia de su contenido.

El equilibrio entre la unidad y la fragmentariedad de *Magical girl* está delicada y meticulosamente medido. La cohesión del filme se consigue gracias a determinados puntos de encuentro –algunos azarosos, íntimos o irrelevantes– y no a una coherencia formal cerrada, regular, explicable y plenamente significativa. Es el solapamiento de realidades en un mapa de varios niveles y dimensiones, demasiadas para ser comprendidas desde una sola perspectiva:

Las revoluciones de la historia, las mutaciones económicas, las mezclas demográficas son estratificadas y allí permanecen, agazapadas dentro de las costumbres, los ritos y las prácticas espaciales. Los discursos legibles que los articulaban no hace mucho han desaparecido, o no han dejado más que frag-

mentos en el lenguaje. Este lugar, en su superficie, parece un *collage*. En realidad, se trata de una ubicuidad en la densidad. Un amontonamiento de capas heterogéneas. Cada una, como la página de un libro deteriorado, remite a un modo diferente de unidad territorial, de repartición socioeconómica, de conflictos políticos y de simbolización identificadora. (De Certeau 1996: 221)

En definitiva, no solo existen oquedades escondidas entre el sujeto y la materialidad que este mitifica, sino también entre los propios sujetos, pese a que todos ellos participen en una sociedad en apariencia homogénea, designada en el día a día con términos falsamente unificadores: los españoles, España, la nación española, etcétera. La otredad y la especularidad intrínseca a cada utopía generan la gran variedad de maneras de hacerla valer, maneras que cada individuo se apropia. La aleatoriedad abre un espacio de posibilidades a la hora de deformar esos lugares comunes, de mezclarlos, afianzarlos o simplemente tratar de acabar con ellos. Tanto para el personaje –que los transita, vive y utiliza– como para el espectador –que trata de entenderlos–. Cualquier propuesta de interpretar una sociedad, una ciudad, un barrio... habrá de incluir en su método la renuncia parcial a entender y sistematizar todas las variantes de su objeto de estudio:

... eliminar lo imprevisto o expulsarlo del cálculo como un accidente ilegítimo y destructor de racionalidad [...] es impedir la posibilidad de una práctica viva y "mítica" de la ciudad. Sería no dejar a sus habitantes más que los pedazos de una programación hecha por el poder del otro y alterada por el acontecimiento. (De Certeau 1996: 223)

Las premisas teóricas de las que paramos no podrán ser cerradas ni totalizadas. La parcialidad de tal planteamiento es, así, la garantía necesaria para acercarse a una verdadera percepción de la identidad española: la que se representa, mediante forma y contenido, en *Magical girl*. Esta será o no homologable al resto de percepciones existentes (poco tendrá que ver, posiblemente, con la imagen que pueda ofrecer un coruñés, un soriano o un barcelonés), pero nos ofrece una serie de pautas teóricas –categorías abstractas: planos, fronteras, interconexiones– con las que poder inferir y aproximar una realidad social identitaria en toda su complejidad.

2. LA INCOMPREENSIÓN. ASESINATOS, PROSTITUCIÓN Y CANCIONES INFANTILES

Pasarai chaman kumpa ko ñi peuma flor
sí por cielito runrún del riñai aguacero
[...]

"América", según Raúl Zurita, en *Las ciudades de agua*

Cabe pensar, entonces, cómo se relacionan los habitantes de una sociedad, cómo se relacionan entre sí los personajes de *Magical girl*. Para ello, han de tenerse en cuenta algunas nociones propuestas por Jacques Derrida en *La hospitalidad*. Y es que los personajes del filme son, en cierto sentido, extranjeros conviviendo en

lo que cada uno cree su tierra: utilizan torpemente la lengua, desconocen ciertos códigos culturales y, aun así, juzgan y son juzgados en un pacto recíproco que supera lo individual (Derrida 2010a: 21-29). Actúan y admiten (o niegan) la hospitalidad al resto de individuos de su sociedad como si su gesto fuera completamente altruista, sin ser conscientes de que el otro son muchos otros, de que el otro es un otro tan solo desde los prejuicios de quien condena, de que hay otros otros inimaginables, pero que existen en algún lugar. No se dan cuenta de que ni siquiera ellos dejan de ser potenciales otros para consigo mismos. La cultura que les fue impuesta ni es estrictamente suya ni es de nadie. Y, sin embargo, ante el encuentro de un extranjero (término que, por tanto, incluye al resto de usuarios de la cultura aparentemente compartida), parecen querer privatizar ese sentimiento de propiedad (2010a: 57).

Resulta ilustrativa la conversación que mantienen los amigos de Bárbara y su pareja, en una secuencia ajena a la trama principal. Ella le canta a su hijo una canción infantil popular; él no la reconoce, encuentra diferencias con la letra que se sabía:

ELLA – “Cinco lobitos tiene la loba, blancos y negros detrás de una escoba. Cinco tenía y cinco criaba, y a todos los cinco tetita les daba”.

ÉL – Eso de “blancos y negros” te lo has inventado, ¿no?

ELLA – No. Mi madre lo cantaba así.

ÉL – ¿“Blancos y negros”? Era: “Cinco lobitos tiene la loba, cinco lobitos detrás de la escoba”. No “blancos y negros”.

ELLA – [Ríe.] No sé, Javi. Es una canción para bebés.

Y ambos se encuentran repitiendo unas palabras cuyo significado literal desconocen, que solo emplean por lo que connotan socialmente, por el uso que se ha ido transmitiendo de generación en generación a través de una cultura que no es de nadie. En el guion de rodaje se añade una aclaración final de él, que concluye: “Pero tampoco me queda claro por qué los tiene detrás de la escoba” (Vermut 2016: 38).

Aquí el extranjero no es el completo otro, el otro radical (a ese no se le conoce en persona, no le dejamos habitar nuestra sociedad), sino una suerte de salvaje precultural: una persona que conoce nuestras costumbres, pero que no termina de dominarlas y a la que es posible juzgar con cierta condescendencia (Derrida 2010a: 75). De este modo se rompen dualidades del tipo yo/otro: lo cercano se opone a lo lejano y a las otras cercanías posibles. Luis conoce y no conoce a Bárbara: se siente superior y no le preocupa chantajearla por dinero, pues, desde su perspectiva “pobre”, es justificable y hasta justo repartir el dinero de los ricos entre la gente no pudiente; sin embargo, no es consciente de la realidad monetaria de ella, regulada por su marido-carcelero. Las fronteras que dividen las clases sociales existen en nuestra sociedad (Luis las sufre cada día), pero las fronteras entre géneros también están ahí (invisibles para Luis, hombre y que no habita una realidad en la que estas le afecten negativamente de manera directa). Es decir, el personaje asume su paradigma cultural como el más válido, imponiéndoselo al resto sin siquiera tener mala intención. Esa cultura que le ha

determinado desde su nacimiento acaba volviéndose hegemónica, poderosa, lo que influye en los demás individuos de la sociedad. ¿Podemos considerarla “cultura española”, “españolidad”? En cierto sentido lo es, pero hay que tener en cuenta que estos términos solo simplifican una realidad siempre compleja, un tanto aleatoria y cambiante según los actos particulares de cada ciudadano. Lo no hegemónico también ha de incluirse en la españolidad, así como los huecos, múltiples y diferentes, entre lo dominante y lo dominado. Y esto se debe a que España y sus símbolos, como bien muestra el cortometraje *Rojo Amarillo Rojo* (Bellón y Calvillo 2018), son según el contexto, según la historia, según los tópicos, según la imagen de quien lo mente, defina, defienda o ataque. Al final, vale más saber el sentido de esa mención, el *uso*, que el referente estricto al que alude. El tránsito entre mitologías antes que el mito que, en un momento determinado, parece definirnos.

La Nación se forma, así, en tensión entre lo público y lo privado, el pacto social y la individualidad. En esas oquedades fluyen los derechos y la Ley, la moral de cada sujeto y la Moral descrita por las instituciones (Derrida 2010a: 71). Aquel que se cree perteneciente a él, con el poder de elegir ser o no hospitalario, no es consciente de que la hospitalidad no existe, de que es contradictoria *per se*: la hospitalidad en realidad es un pacto, donde el anfitrión impone unas normas a un huésped previamente aceptado. La sociedad y la cultura parecen inmóviles desde el punto de vista del individuo porque estas se desplazan con él (Derrida 2010b: 93-95). El sujeto las va corrigiendo, modificando en su uso cotidiano y determinado a causa de los azares del día a día. Y es en el cruce de distintas “culturas individuales” donde los personajes entran en conflicto, donde aparece la otredad y se desacraliza el mito.

Por todo ello, aunque Alicia únicamente pretenda que su padre sepa que le quiere y corresponda sus necesidades afectivas, Luis está obsesionado con conseguirle regalos físicos y caros para que sea más feliz; aunque Luis no ve problemas en pedirle dinero a una mujer de clase media-alta, Bárbara tendrá que recurrir a la prostitución para conseguir la cifra exigida; aunque Bárbara piensa en su antiguo maestro como una ayuda segura y paternal, la figura razonable y madura que parece faltarle en su vida, Damián resuelve el conflicto a base de balazos; y aunque Damián se considera a sí mismo como un héroe salvador que rescata a una joven en apuros, Luis finalmente no es el violador (en sentido estricto) de Bárbara y ni él ni mucho menos su hija Alicia tienen la responsabilidad que Damián les carga. Todo parece una conspiración jamesoniana, donde la realidad representada es tan compleja que oscila entre la propuesta de un esquizofrénico y la de un genio capaz de comprender un sistema casi indescifrable (Jameson 1995).

En otras palabras: *Magical girl* no solo incluye un constante encuentro con los otros en una narración más o menos azarosa, sino que dibuja una línea de incomprendiones, un cúmulo de malentendidos entre los personajes principales (cada uno causado por un fallo de perspectiva distinto) que termina por explotar. Regidos de manera inconsciente por criterios aprendidos, *fronteras invisibles* entre los sujetos, no saben que su cultura los ha hecho ser, pero también los ha hecho no-ser otras cosas; los ha hecho entender, pero también los ha hecho

no-entender incluso al otro más cercano, a su vecino, a su amiga, a su alumna o a su hija.

3. LAS FRONTERAS INVISIBLES COMO ENGRANAJE NARRATIVO

La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es.

Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar"

3.1. La frontera estatal

Una de las primeras fronteras que enfrenta a dos personajes en la trama –Luis y Alicia– es la que separa lo nacional y lo internacional. En la primera parte de la película, titulada elocuentemente "Mundo", se bosqueja la relación que Luis mantiene con su hija cuando se entera de que ella, enferma de leucemia, morirá pronto. Ambos se caracterizan por medio de elementos opuestos. Él fue maestro de Lengua Castellana y Literatura, pero se ha visto obligado a malvender al peso la mayoría de sus libros (el *Quijote* y su queridísima *La colmena* entre ellos) por problemas económicos ligados a estar en el paro. Se presenta, pues, con cierto aire castizo o, al menos, como alguien educado en una tradición nacional por la que siente apego, aprecio e identificación personal; pero que está caducándose. A ella, en cambio, le encantan los animes y el ramen y, desde su primera escena –en la que baila la sintonía de una teleserie *magical girl*–, queda asociada a la cultura oriental.

Cuando Luis y Alicia almuerzan juntos en el comedor de su piso, el padre se sienta a la izquierda en el plano (origen, pasado, en nuestra cultura), al lado de sus libros, y la hija a la derecha (destino, futuro), delante de un mapamundi [Fig. 5]. Además, los personajes no están sentados contiguamente, tampoco opuestos de manera simétrica, sino en una posición incómoda en la que, sin entrar en un enfrentamiento total, quedan separados por varias sillas. Da la sensación de que los dos personajes no terminan de habitar el mismo espacio.

Estas dificultades en la relación también se reflejan en el diálogo. Durante la cena, Alicia expresa su deseo de dormir el sábado en casa de Makoto. "¿Makoto? ¿Tienes una amiga japonesa?" "No, es el *nickname* de Vanesa". Pero Alicia tiene que terminar el ejercicio de los terápsidos para clase; solo le queda pasarlo a limpio, algo que para Luis –un padre tradicional– es parte del trabajo:

ALICIA – Es que... van a ir todas.

LUIS – ¿Quiénes son todas?

ALICIA – Makoto, Sakura y yo.

LUIS – ¿Sakura?

ALICIA – Paloma.

LUIS – Ah, entonces vais a ir Paloma y tú.

ALICIA – Y Makoto.

LUIS – Vanesa no cuenta, está en su casa. [Pausa.] ¿Qué vais a hacer?

ALICIA – Pues ver anime y comer ramen.

Más adelante, tras otras incomodidades, Alicia comenta su deseo de poder convertirse en quien ella quisiera. “Había pensado convertirme en el rey y dar un discurso en plan: queridos españoles, me llena de orgullo que matéis al resto de españoles”. A Luis no le gusta nada la idea; la huella de la Guerra Civil se mantiene en su generación. Incluso se aturulla un poco y le dice que no diga tacos, pese a que –ella lo subraya– no ha dicho ninguno.

Se comprueba así la distancia entre padre e hija, potenciada por la diferencia de edad y por las culturas (en) que han vivido. Sus diálogos son confusos, tensos, plagados de reformulaciones e incomprendimientos. Parece que hablan idiomas distintos. Con todo, no habría que caer en una dicotomía fácil asociando Luis-español y Alicia-japonés: ambos están comiendo una hamburguesa con patatas, Luis sabe leer y escribir en inglés, etcétera. Y Alicia no abandona lo occidental: pide a Luis fumar un cigarro y beber un *gin-tonic* para probarlo antes de morir, como si fuera una de las metas de todo ciudadano del llamado primer mundo. Pero sí es evidente que las referencias, el tipo de humor, los intereses y el léxico tienen parte de su origen en tradiciones diferentes.

A partir de este hueco cultural que existe entre ellos, Luis considera que Alicia valora más lo japonés que lo español. Tal vez su deseo de ser otra persona y el cambio de nombre (su apodo, como lo denomina él en lugar de emplear el barbarismo *nickname*, es “Yukiko”) le llevan a pensar que Alicia no se siente identificada con sus gustos castizos. Así que emprende la búsqueda de dos regalos muy caros que, a ojos de Luis, encantarán a la niña: un traje y una varita únicos, diseñados por Meiko Saori para una cantante japonesa. Hasta cierto punto, la aspiración de conseguir estos objetos es comprensible, ya que los otros dos deseos que sabremos que Alicia tiene –poder ser otra persona y llegar a tener trece años– no los va a poder cumplir. Pero con el avance de la trama se descubre la falta de perspectiva del maestro en paro. Robo, extorsión, amenaza... son posibilidades que se le pasan por la cabeza y que, en algunos casos, efectúa, solo para satisfacer a su hija.

A todo esto, lo que Alicia quiere es simple cariño. Cuando están en el hospital, escribe una carta para la radio; pero, en el momento en el que van a leerla en directo, Luis no espera y se marcha a la tienda, a vender más libros al peso, conseguir más dinero y poder comprarle el vestido. Ni siquiera le da un beso de despedida: el contacto físico entre padre e hija es, a lo largo de todo el metraje, mínimo.

Esta frontera también se hace visible en otros momentos, como cuando Damián le pregunta a una dependienta de una tienda –joven, de evidente ascendencia asiática, pero con un castellano sin rastro de acento– cómo se dice “gracias” en chino:

DEPENDIENTA – *Xièxiè*.
 DAMIÁN – ¿*Siesie*?
 DEPENDIENTA – *Xièxiè*.
 DAMIÁN – ¿*Sí... siesie*?
 DEPENDIENTA – *Xièxiè*.
 DAMIÁN – [*Muy lentamente*.] ¿*Sié-sié*?

DEPENDIENTA – Sí.

DAMIÁN – Bueno, pues *siesie*.

De nuevo, la interacción no es del todo fructífera. La integración que Damián busca nunca puede ser total, termina fracasando en algún punto; nace de la idea incorrecta de que es posible entender algo al cien por cien cuando este es ajeno en su origen, ya fijado y determinando como distinto del receptor.

Ni Luis ni Damián entienden que no se trata de sumar *orientalidad a españolidad*, que en cada sujeto hay múltiples matices, usos folclóricos y asunciones exóticas, tanto en lo nacional como en lo internacional. Empezando porque uno intenta convivir con lo japonés y el otro con lo chino, distintos *per se*, pero integran sin darse cuenta cierta cultura asociada a los Estados Unidos de América: las hamburguesas y las patatas fritas ocupan toda la mesa, detrás de las sillas que simulan barrotes, desde el extremo de Luis al de Alicia. Como alisando y un espacio rugoso y problemático. Como si colonizaran al resto de culturas. Aunque esta idea la retomaremos con la frontera económica.

3.2. La frontera de género

La frontera que divide hombres y mujeres permite entender la segunda pareja de *Magical girl*: Bárbara y su marido. La representación fotográfica y de montaje de esta pareja tradicional (heterosexual, burguesa, en torno a los treintaipico) a lo largo del segundo capítulo del filme, "Demonio", pretende empequeñecer la figura de ella en contraposición a la de él [Fig. 6, 7, 8, 9]. Primer plano: las manos de Bárbara le atan meticulosamente los zapatos a su marido. Segundo: el rostro de él, en contrapicado, en posición de superioridad. Tercero: contraplano de Bárbara arrodillada, casi humillada; apenas se le distinguen los rasgos de la cara. Bárbara es "acariciada" por su pareja, que juega a estirarle y encogerle la piel ante una total sumisión, evocando, por un lado, a una figura monjil, vestida de gris y sin escote, *esposa de*; y, por otro, a una niña dominada por su padre, que le hace carantoñas, le da regalos, juega con ella:

PAREJA – Bárbara, Bárbara, cierra los ojos. [*Ella los cierra.*] No los abras hasta que yo te diga. [*Saca un paquete.*] Ya.

BÁRBARA – [*Abre los ojos y sonrío.*] ¿Y esto por qué?

PAREJA – Porque sí.

BÁRBARA – ¿Porque sí? [*Lo abre y encuentra un colgante.*] Gracias... ¿Me lo pones?

PAREJA – Sí.

BÁRBARA – Gracias. [*Le besa las rodillas; apoya su cabeza en ellas.*] Gracias... Hoy quiero quedarme sola contigo.

PAREJA – Ya, pero hemos quedado con Javier y Laura.

BÁRBARA – Bueno, pues les decimos que estamos enfermos.

PAREJA – Están a punto de llegar, Bar.

BÁRBARA – Pues no abrimos la puerta. Nos inventamos una excusa.

PAREJA – ¿De verdad que te da igual quedar mal con ellos? Eres una niña caprichosa y tonta. Así, eres una niña caprichosa y tonta.

BÁRBARA – [*Susurra, mientras se deja modelar la cara.*] Sí...

Él apela e impera; ella pregunta, da las gracias, obedece y propone juegos que sabe que no van a funcionar, pero que resultan aduladores. Al final, él se enfada y, severo, se pone de pie: está sin camisa y el plano le corta la cabeza; ella queda de espaldas, todavía arrodillada, apenas visible entre tanto gris. “No puedo estar siempre detrás de ti como si fueras una niña de siete años”. Ella agacha la cabeza. “Bárbara, ¿me miras cuando te hablo?”. Se vuelve al plano picado, donde él, por su cambio de postura ha crecido todavía más, y ella alza los ojos como suplicante, como una mártir. “¿Tengo que estar siempre detrás de ti como si fueras una niña de siete años?” “No”. “¿No? Pues yo creo que sí”. “No”, reitera Bárbara, enfurruñada, como desafiaría un hijo a su padre. “Sí. Si algún día me entero de que me mientes, te juro que me voy y no vuelvo”, amenaza con afán manipulador.

Bárbara no tardará en tragar la pastilla que su pareja le ha ido a buscar. “Abre la boca”, exige él para comprobar que se la ha tragado [Fig. 10]. Solo entonces vuelve al encuadre y aparece de nuevo el padre bondadoso: “Bárbara todo esto es por tu bien”. “Ya, ya lo sé... Perdón. Perdona, soy imbécil. No quiero que te preocupes por mí”. La conversación avanza hasta que ella concluye admitiendo que él se enfada porque la quiere. Y la secuencia se termina con la canción infantil de “Cinco lobitos” cantada por su amiga a su hijo recién nacido, que suena antes de que la imagen corte para subrayar la relación paternal(ista) que caracteriza a Bárbara y su marido.

Esta representación tampoco varía en la escena con sus colegas [Fig. 11, 12]. Plano del hombre con los amigos; contraplano de Bárbara, sola, dependiente, subyugada, encarcelada, rodeada por fragmentos desenfocados del resto de personajes que, por cuestiones de perspectiva, abundan más en el cuadro, parecen más grandes que la mujer empequeñecida. Finalmente, la protagonista acaba de espaldas a la cámara sosteniendo al hijo de sus amigos, en una posición realmente incómoda para el espectador. Bárbara se ríe, pero no se le ve la cara; no sabemos para qué eran las pastillas, cómo de infantil es ella, qué ha hecho antes para ser considerada enferma, si la risa es histérica, si la risa es tonta... Tras la insistencia tópica de sus amigos (“cuéntanoslo a todos y así nos reímos”: de nuevo es tratada como una niña en el aula), explicita la causa de las carcajadas contenidas: “Es que no puedo dejar de pensar en la cara que pondríais si lanzase al bebé por la ventana”. Y el ambiente incómodo y absurdo llega a su clímax. Bárbara no es comprendida –acaso los otros asumen como natural, sin ser conscientes, la predisposición de la mujer a la maternidad– y queda como una loca peligrosa.

Esta frontera de género, sin embargo, no existirá para Luis, subsumido por la económica (él es pobre, Bárbara es burguesa), con lo que justifica su extorsión bajo la premisa irreal de que ella tiene el mismo poder que su marido. Pero sí será pertinente para Damián en la tercera parte de la película, “Carne”, al verse como salvador de una dama cuyo marido no cumple con las supuestas labores que de él se esperan. En principio esta acción debería ser positiva: Damián es, efectivamente, el héroe que salva a Bárbara de un criminal que no deja de llamarla pidiéndole –siempre– el último fajo de billetes. Pero su cruzada se descontrola. Ni ha entendido la verdadera relación farmacopolítica que Bárbara

mantiene con su pareja, ni conoce las motivaciones (fundadas o infundadas) de Luis. Y tampoco es plenamente consciente de que sus acciones se guían por una frontera invisible y cultural, la de la distinción hombre/mujer, que guarda un trasfondo un tanto enfermizo: él mismo olisquea la Constitución que tenía Bárbara, se vuelve loco por ella (como posiblemente sucedió en el pasado) y decide encarnar un arquetipo masculino libresco, quijotesco, asesinando al supuesto antagonista de la historia.

Podría interpretarse que Bárbara finalmente consigue darse cuenta de su situación personal. Al no corresponder los roles culturalmente asociados a la mujer –la esposa sumisa y feliz y la madre atenta–, los hombres la han drogado, extorsionado y violado; pero, durante el desenlace del filme, Bárbara utiliza sus marcas de género y utiliza a Damián, en sustitución de su marido, para terminar con su sufrimiento. Esto no le proporcionaría exactamente una posición equitativa con el género masculino, pero sí, en cierto sentido, la empoderaría. O tal vez Bárbara se ha rendido y se ha permitido ceder. En cualquier caso, la frontera hombre/mujer ha determinado su situación.

3.3. La frontera médica

La frontera que separa lo sano de lo enfermo está íntimamente relacionada con la anterior. Traza una dicotomía invisible no solo para los personajes que no viven en (contacto con) ella, sino también para la que habita y deambula por su difuso límite, Bárbara. Distinguir entre ciudadanos sanos y enfermos, así como la normatividad de cierto tipo de cuerpo o comportamiento psicológico, también es una cuestión cultural, según han estudiado Foucault (2007) o Deleuze (1996). Y, al igual que sucede en el resto de fronteras, en esta también hay una relación desigual entre los dos espacios socialmente opuestos. Los criterios aparentemente científicos –objetivos, fiables: conocimiento puro– esconden y difuminan un profundo desequilibrio. La mayoría de la población, sana o enferma, la acepta y naturaliza.

En este caso, Bárbara parece sincera cuando le dice a su marido que confiaba en sus cuidados médicos; lo hace porque la quiere, piensa. La enfermedad de Alicia también se solapa con la frontera de mujer y de hija, pero sus efectos *a priori* no son tan nefastos. Quizá porque la leucemia causa un malestar más evidente, físico, y es motivo de muerte. Bárbara es criticada e incomprendida; da la sensación de que la gente –tal vez incluso ella misma– la culpa de su estado.

Después de la escena del bebé, vemos un plano con Bárbara tumbada en la cama. Llega su pareja y le ofrece otra pastilla y un vaso de agua. "Toma". "Esta no es la pastilla de siempre". "Eso es. No es la pastilla de siempre". "¿Qué es?" "Un somnífero". "¿Un somnífero?" Él lo confirma. "Pero ¿para qué me lo das?" "Quiero que te duermas". "Me iba a dormir la siesta de todas maneras". "Quiero que te duermas profundamente". Bárbara, sin dejar de mirarlo, recostada todavía, se toma la pastilla. Y saca la lengua a modo de prueba. Él, no contento con eso, añade: "Enjuágate y traga el agua". "¿Cómo?" "Enjuágate a conciencia y traga el agua, por favor". Ella, de nuevo, obedece. Él le quita el vaso y vuelve a exigir: "Abre la boca". Y cuando Bárbara accede, su pareja le mete los dedos ostentadamente,

le deforma la cara, le busca por los mofletes y las encías, debajo de la lengua, en el paladar, en el dorso de la lengua, en un gesto obsceno, apropiándose de su corporalidad, imponiéndole su política farmacológica [Fig. 13]. Así le dosifica la medicación que cree (o eso dice) necesaria para que se cure. "Gracias". "Pero ¿qué pasa?" "No pasa nada, mi amor. Confía en mí".

Cuando Bárbara se despierta, descubre la casa vacía, oscura, sin ropa en los armarios, sin apenas objetos en las habitaciones: la casa transformada en una verdadera cárcel donde ella está sola. Intenta atravesar un espejo, suavemente, como la Alicia de Lewis Carroll. No lo logra y opta por el suicidio.

Bárbara sufre por encontrarse en el espacio no apoderado de la frontera. Su localización la encadena a los deseos de su pareja, sano y hombre, hasta el punto de no tener poder monetario y de verse obligada a maltratar su cuerpo, prostituirse, perder la libertad de su físico y llamar a un antiguo maestro para pedir ayuda. Todo ello derivará en un malestar empírico: el personaje termina encamado en un hospital, completamente cubierto de vendas. Pero, eso sí, sin escaparse del control de su pareja, y ahora contando con la figura "protectora" de Damián.

3.4. La frontera económica

Como ya se dijo, el conflicto entre clases es uno de los principales motores de la trama: A Luis (y Alicia) y Bárbara (y su esposo) les diferencia el dinero. Para Luis, de hecho, la frontera económica es la más importante. El dinero contamina su manera de entender el trabajo, los libros, la paternidad, la amistad; y lo hace siempre en un sentido negativo: está en paro, chantajea a una joven para comprarle regalos a Alicia, deja de ir al bar de su "amiga" tras la negativa de un préstamo... Casi podría decirse que Luis tiene complejo de pobre, que es consciente y está excesivamente preocupado por ello. Su primera escena es la de la frustrante venta de libros. En la segunda, Luis se encuentra con la pieza de puzle en la calle. Ese momento azaroso le obliga a pararse y se da cuenta de que la tienda delante de la que está es una joyería. Todo brillo, lujo, piedras preciosas...

El montaje juega entonces con un plano dentro de la tienda y otro fuera [Fig. 14, 15]. En el primero, se oye un hilo musical suave, casi imperceptible; en el segundo, un molesto ruido de coches, viandantes, sirenas. En el primero, Luis curioseosa y mira los colgantes y los pendientes (tal vez piensa en regalarle uno a su hija), pero un cristal se interpone entre ellos; en el segundo, un dependiente encorbatado y con cara de pocos amigos lo mira con severidad. El plano-contraplano se repite, creando tensión, hasta que las miradas se cruzan (así se entiende por récord: los personajes, de distinta clase social, no aparecen juntos en ningún cuadro). La situación se vuelve aún más incómoda y Luis se va.

Pero está desesperado. Una noche, sale de casa, coge un autobús –recordemos que va a un "barrio rico":  l habita otro espacio–, se acerca a la joyería, busca una piedra, la alza en frente del escaparate... y le cae una vomitona encima.

Por cuestiones fortuitas, el crimen pasa así de ser un robo a una extorsión, pero el efecto (para Luis) es similar.  l no conoce a las personas dueñas de la jo-

yería ni a las que trabajan allí, ni tampoco conoce los detalles íntimos de Bárbara y su pareja. Su preocupación económica sitúa la frontera de clases por encima de las otras, como se comprueba con el diálogo que establecen Luis y Bárbara antes de tener sexo:

LUIS – Tienes una casa impresionante. Es muy bonita.

BÁRBARA – Gracias.

LUIS – ¿A qué te dedicas?

BÁRBARA – A nada; veo la tele. Me mantiene mi marido.

LUIS – ¿Qué has visto en la tele últimamente?

BÁRBARA – Vi un reportaje de dos vecinas que estaban enfadadas porque una decía que la otra le lanzaba pis cada vez que entraba y salía de la casa. Así que la señora se ponía un chubasquero y una bolsa de basura en la cabeza para pasar por el rellano. Era muy graciosa.

LUIS – ¿Por qué te hacía tanta gracia?

BÁRBARA – ¿Por qué no?

LUIS – No sé. No me gustan esos programas que van por las casas con una cámara grabando las miserias de los demás. Parece que nos estuvieran diciendo: “no te quejes, porque en el fondo no estás tan mal”.

BÁRBARA – [*Manteniendo su actitud sumisa, como se vio en las escenas con su pareja.*] Tampoco estamos tan mal.

LUIS – ¿Que no estamos tan mal? [*Mediosonríe y alza las cejas.*] Supongo que viviendo aquí es fácil decir eso. [*Ella baja los ojos.*]

La frontera de clases predomina en la manera de ver la sociedad de Luis, lo mismo que la de hombre/mujer –contaminada por la de sano/enfermo– domina en la de Bárbara, que hasta le pide un abrazo. Cuando Luis se lo da y la besa, ella lo rechaza con brusquedad. Pero al cabo de unos segundos pide perdón, continúa sus costumbres y busca la aceptación del varón.

En la sociedad representada en *Magical girl*, el dinero es el elemento más importante. A petición de Luis, Bárbara esconde siete mil euros en un ejemplar de la Constitución Española de una biblioteca pública: los billetes (ocultos, robados) habitan en los cientos legales, éticos y sociales de la nación. Como en la mansión a la que recurre Bárbara, se diría que el dinero da acceso a todo. En esas escenas, que evocan irónicamente a *The Wizard of Oz*, se comprueba cómo la frontera económica hace perder importancia a, por ejemplo, la médica. Solo Bárbara, que por sus circunstancias personales la tiene presente, mira la situación desde el lado opuesto: es más importante seguir pareciendo sumisa, mujer, enferma... ante su pareja que la integridad de su propio cuerpo.

Deleuze y Guattari han reflexionado acerca del poder de alisamiento que tiene el capital en la sociedad actual. Nos movemos en espacios lisos –que son heterogéneos, amorfos, informales y permiten el movimiento en cualquier dirección– y estriados –homogéneos y organizados–, que interfieren entre sí: “nada coincide exactamente, y además todo se combina, o pasa del uno al otro” (2015: 490). El régimen capitalista que impera en la mayor parte del mundo contemporáneo tiende a alisar (falsamente) incluso las urbes más estriadas, como Madrid (2015: 498-499).

Para Luis, el dinero es el eje central de su sociedad, al que se supeditan el resto de criterios culturales. El dinero se mueve como si no hubiera fronteras, sobre la legalidad, sobre la moralidad, sobre las relaciones de pareja, sobre la enfermedad o la locura... Pero detrás de todas esas realidades el espacio no es tan liso como aparentaba; las otras fronteras que estamos analizando se hacen visibles. Recordemos las hamburguesas con patatas que comen Luis y Alicia, signo capitalista y globalizador que parece que consigue –pero en verdad no consigue– alisar la frontera nacional e internacional que los separa. De este modo, *Magical girl* pone en cuestión la hegemonía económica: sobrepone así-métricamente esquemas en parte estriados y en parte lisos, sin opacar por ello la importancia nuclear del capital y de las clases sociales.

3.5. La frontera generacional

El abismo generacional dibuja la quinta y última frontera, aquella que separa esa España que podríamos llamar “franquista” de la “democrática” o “de la Transición”. Hemos entendido la frontera como diálogo entre mito y realidad, heterotopía (Foucault 2010), prejuicio entreverado en lo material, espacio de acción en la cotidianidad. Esto obliga a dejar de pensar el tiempo como algo lineal, progresivo, constituido por etapas que se superponen a otras etapas. En la España del siglo XXI continúan existiendo fronteras construidas a lo largo de momentos del siglo pasado –quizá también de siglos anteriores–, que la cultura ha mantenido porque se han preservado invisibles, hegemónicas o no problemáticas ni problematizadas. El Madrid de *Magical girl* superpone varias formas de entender la realidad que responden a condiciones culturales de distintos momentos de la historia.

El lado “franquista” incluye las fronteras que funcionaban en tiempo de la Dictadura, en las que han habitado y en las que han crecido miles de personas. A las generaciones de ese tiempo se las supone determinadas por una manera de entender, verbalizar y pensar la realidad que está condicionada por las fronteras económica, médica, de género, estatal, etcétera, que primaban en los años cincuenta y sesenta. En sentido opuesto, las generaciones asociadas al lado “democrático” están parcialmente supeditadas a la manera de entender, verbalizar y pensar la realidad que se desprende de las fronteras predominantes desde 1975 hasta la actualidad. Cada vertiente arrastra, además, una serie de mitos complejos, por lo que no todas esas fronteras tienen el mismo valor; solo aquellas que han trascendido, que se han hecho más pertinentes, más identificativas, más identitarias... son las que definen a una generación en la imaginaria popular de las siguientes.

La primera escena de la película es la única que está ambientada en los años setenta u ochenta. En ella, Damián está dando clase. Mientras los créditos terminan, suena su voz:

DAMIÁN – Antes de nada, quiero daros la bienvenida a mi clase. Si Federico García Lorca no hubiese nacido y no hubiese escrito un solo verso, dos más dos seguirían siendo cuatro. Si Napoleón no hubiese invadido España hace dos-

cientos años y ahora estuviésemos aquí dando esta clase en francés, dos más dos, por supuesto, seguirían siendo cuatro. Quiero que entendáis esto. Quiero que entendáis que la única verdad absoluta, lo único que seguirá siempre igual es que dos más dos son cuatro. [*Se oyen risas, terminan los créditos. Un Damián en sus cincuenta y de perfil mira a los alumnos.*] Bárbara, ¿quieres acercarte, por favor? [*Se acerca.*] ¿Qué tienes ahí?

BÁRBARA – Nada.

DAMIÁN – Vamos, Bárbara. No pasa nada. ¿Qué tienes ahí?

ALUMNO – Es solo una nota.

DAMIÁN – ¿Qué has dicho, Marcos?

ALUMNO – Que es... solo una nota.

DAMIÁN – [*A Bárbara.*] O sea, que tienes una nota. [*Al alumno.*] Marcos, vete al despacho de la directora y le explicas por qué me interrumpes cuando estoy hablando con una compañera tuya. ¿Hm? [*Vuelve a hablar con Bárbara.*] Vamos, Bárbara, lo mejor es que me enseñes la nota y acabemos de una vez con esta tontería. [*Bárbara se la ofrece.*] Léela en voz alta. Para que tus compañeros sepan que es eso tan importante que no puede esperar al final de la clase.

BÁRBARA – ¿Quiere que la lea?

DAMIÁN – Sí, quiero que la leas.

BÁRBARA – ¿Está seguro?

DAMIÁN – Estoy seguro. Léela, por favor.

BÁRBARA – “El cara de cerdo me da mucha pena”.

DAMIÁN – [*Los alumnos ríen.*] Silencio. ¡Silencio! [*A Bárbara.*] ¿Es eso lo que piensas de mí? Te he hecho una pregunta, Bárbara: ¿es eso lo que piensas de mí?

BÁRBARA – Sí.

DAMIÁN – [*Tras unos segundos de silencio total.*] Dame esa nota. [*Severo.*] Dame esa nota, Bárbara. [*Más severo.*] ¡Dame esa nota!

BÁRBARA – No puedo.

DAMIÁN – ¿Por qué no puedes?

BÁRBARA – Porque no la tengo. [*Bárbara abre el puño y la nota ha desaparecido.*]

Lo primero que llama la atención de este diálogo, estudiadas otras fronteras, es la cantidad de analogías que hay con las escenas de la Bárbara contemporánea: el hombre mandándole cosas a la mujer niña (más pequeña, aunque ya con chulería); el adulto imperándole que diga algo en alto, como sucedió en la escena del bebé y la risa. Además, podría suponerse cierta conexión entre la trayectoria de Damián y la de Bárbara: él acaba en la cárcel por algún tema relacionado con ella, y ella sufre problemas psicológicos tratados por un psiquiatra y medicada. ¿Es una fruto de la otra?, ¿explicaría ese pasado oscuro la realidad enfermizamente sumisa y atemorizada de Bárbara? ¿Se insinúa, tal vez, que una generación hija de la franquista no puede ser del todo cuerda?, ¿o al menos que no puede evitar mantener las fronteras hombre/mujer, aunque sea en un grado menos pertinente? ¿Acaso la generación franquista ha “jodido” (permítaseme el registro bajo en pos del doble sentido) a su hija mimada?

La férrea disciplina que intenta imponer Damián, el autoritarismo construido desde la Verdad objetiva, puede asociarse a una época pasada en la que las imposiciones políticas y de todo tipo estaban a la orden del día. Lorca –símbolo de lo que *no* fue España en el siglo xx– se queda en nada, en mentiras, en falacias, ante el rigor de las matemáticas.

Al otro lado de la frontera están la rebeldía de Bárbara, un intento de ayudar (fuera de lo normativo, lo que tiene sus consecuencias) por parte del alumno Marcos, algunos insultos, gracietas y un sentimiento de pena generalizado. Además, la nota no está, pero todos saben lo que decía: las matemáticas, demasiado cuadrículadas y simplificadoras, no podrán explicar su desaparición.

Cerca del final de la película, el solapamiento de generaciones se torna inevitable. Damián se topa con una Bárbara malherida y opta por ayudarla: matar al extorsionador y no hacer pública la situación de su exalumna. Se viste de traje, corbata y americana, se peina y se perfuma. "Se prepara como un torero antes de salir al ruedo" dice el guion (Vermut 2016: 111). Mientras, suena "La niña de fuego", cantada por Manolo Caracol, tema que ya había unido a Damián y Bárbara sin ellos saberlo en la noche del vómito. El estilo y la manera de actuar son "a la antigua usanza", con una elegancia de viejo maestro acentuada por la copla española. Se está planteando, pues, la pervivencia de lo franquista en una sociedad que, en su mayor parte, le es ajena: las anteriores generaciones aún viven, están activas e interaccionan con las nuevas, con unos ideales y tradiciones que subsisten como cicatrices sobre la piel de la España contemporánea, al igual que las heridas han quedado marcadas en la piel de Bárbara. *Magical girl* no solo actualiza un pasado y cuestiona la simplicidad con que *a posteriori* suelen pensarse los momentos históricos, sino que desvela el cruce de temporalidades que se mantienen en la sociedad actual, donde existe el problema de qué hacer con el franquismo una vez que ya no hay Franquismo.

La película se posiciona así en contra de cierto cine setentero, por lo general ligado al destape, que quiso mostrar la España democrática como algo lejano a la Dictadura. *Madrid al desnudo* (Naschy 1979) es un ejemplo muy claro: en el prólogo se busca oponer el Madrid Franquista, el de los chulapos y las postales en dos colores, y el Madrid de la Transición, el del destape, la modernidad, etcétera, idea que se desarrolla a lo largo de la narración de un modo un tanto simplista. Y *Madrid, Costa Fleming* (Forqué 1976), si bien en cierta medida problematiza el sistema económico e inmobiliario de la época, también cae en la misma generalización. Por ejemplo, distingue entre mujeres que viven en la cocina y mujeres que viven en la cama, aludiendo a las dos ideologías que, en un temprano 1976 (o 1973, si atendemos al libro en que se basa), tal vez se creía ver enfrentadas. Sin embargo, como demuestra Vermut, banalizar la situación de la mujer con una frontera temporal que alise el resto solo esconde e invisibiliza las verdaderas y múltiples complejidades de la sociedad.

Por otra parte, hay que señalar que sí existen películas españolas que han sabido acercarse con mayor atino a una representación social que podría denominarse completa, atendiendo a varias de sus oquedades. El humor, la inclusión de lo minoritario o no hegemónico y la irreverencia de las películas de Pedro Almodóvar, ya desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), son buena prueba de ello. Y, no obstante, nada puede evitar terminar siendo objeto de mitificación. El primer cine de Almodóvar, "profundamente 'hispanico' y totalmente 'impuro', mezclando estrechamente el Mismo y el Otro" (Murcia 2007: 273), ha perdido parte de su capacidad de sorprender y se ha asentado en el centro del

canon. La imagen social que un espectador actual puede interpretar quizá empiece a parecerse, *mutatis mutandis*, a la de una cinta del destape, en tanto que un receptor superficial se puede limitar a reconocer rasgos típicos de la España post 1975 y a considerar el resto de la obra un añadido gracioso o vacuo. Por eso, considero que *Magical girl* funciona muy bien a la hora de continuar representando una sociedad irrepresentable, al no ceder a los tópicos, pero sí apelarlos, utilizarlos, deformarlos y darles la vuelta. Vermut no cesa de buscar la escritura fronteriza, superando parcialmente la utopía de la Guerra Civil como "referente colectivo" que operaba "como un horizonte de expectativas identitarias" unificador en las novelas y películas españolas de mediados y finales de siglo xx (Navajas 2008: 37-38).

De este modo, *Magical girl* sigue y mejora la propuesta del comentario "meta-" de *Madrid* (Martín Patino 1987), donde se narra la historia de un documentalista alemán que viaja a Madrid para rodar un largometraje sobre la Guerra Civil y se encuentra con las protestas por la entrada de España en la OTAN. Las alusiones constantes a la incapacidad de captar la realidad, mezcladas con *Las meninas*, Lorca, alguna que otra zarzuela, documentos de la Guerra, etcétera, también sirven para dar relieve a lo que era España: algo distinto pero parecido, similar pero ajeno a lo que fue. Una mezcla inefable, según la propia película recalca una y otra vez. Vermut parece asumir la "moraleja" del filme de Martín Patino: al final, ante la incapacidad de rodar ese documental total, los protagonistas se plantean montar una productora... pero solo de películas de ficción. "Hay que contar la realidad fabulándola", asevera uno de ellos.

4. AMBIGÜEDAD Y VIOLENCIA: LA NIÑA DE FUEGO Y THE MAGICAL GIRL

Most of the time we coexist peacefully, but when we do touch there's
cataclysm.

J. Arrabal en *The Crying of Lot 49*, de Thomas Pynchon

Se ha comprobado que la sociedad madrileña representada en *Magical girl* está formada por un conjunto de oquedades y de fronteras que se entrecruzan. Algunas son relevantes (la incomprensión de Luis para con Alicia), otras irrelevantes (no saber decir *gracias* en chino), pero siempre hay varias funcionando simultáneamente. Cuando son visibilizadas, es posible controlarlas y disminuir su influencia (Bárbara usando a Damián), si bien, demasiado atadas a lo individual y subjetivo, tener conciencia de todas ellas resulta imposible. Son fronteras que se interrelacionan, por lo general, en beneficio del más poderoso (los fármacos suministrados por el marido); y estipulan una jerarquía solo parcialmente real (el dinero, por encima de todo para Luis, opaca otros problemas). Aquellas más cercanas a cada individuo determinan sus gustos, juicios, intereses y límites éticos: pero alisan al resto, simplifican la percepción del sujeto. Y todas han de convivir en un único espacio, entre los azares de la cotidianeidad, en un tejido mutable y rizomático.

La complejidad de estos cruces y juegos especulares, la apertura y falta de dogmatismo de la teoría a partir de la que los estamos poniendo de relieve, conlleva una hermenéutica basada en la ambigüedad. Ya comentamos la paradoja: subrayar la falsedad del mito fomenta que este perdure, aunque deformado. El truco de magia, reto de una niña a un viejo maestro, rebeldía de las nuevas generaciones ante las caducas formas franquistas, se vuelve un signo de la permanencia de la frontera de género al final del metraje: el jubilado cuida a una adulta aniñada por culpa de las pastillas, sin que el espectador sepa cómo de consciente es Bárbara, hasta qué punto está siendo utilizada o si es ella quien utiliza a Damián.

Los casos de profunda ambigüedad se enriquecen de relaciones difíciles de interpretar. Tal vez las más interesantes son las que unen a las dos mujeres protagonistas, una de la primera parte, otra de la segunda (en un cambio de focalización que favorece el contraste entre ambas narrativas individuales). Alicia ve series del subgénero *magical girl* y baila las canciones de sus entradillas; Bárbara bebe de una botella de ginebra con el nombre de una de ellas, *Sailor Moon*, la noche del intento de suicidio y escucha la copla "La niña de fuego", que la relaciona con Damián y esa España arcaizante y machista que todavía pervive; Alicia también decide probar la ginebra antes de morir. Se sugiere así la asociación de ambas mujeres, expresada desde el alcohol y el contraste entre la canción tradicional y el anime.

Puede señalarse, además, la intertextualidad con *Embrujo* (Serrano de Osma 1947), película donde Lola Flores y Manolo Caracol mantienen una relación conflictiva y él le canta "La niña de fuego". Según dice la letra, ella es una mujer que se quema, que se está muriendo de sed por su propia naturaleza. La propuesta de Caracol es darle el agua de la fuente que está dentro de su alma "para que [su] culpa se incline a beber". En sus palabras, le ofrece "la salvación", pero parece que más bien quiere ahogarla, apagarla, controlarla.

Tampoco hay que olvidar el largometraje *La niña de fuego* (Torres Ríos 1952), una cinta con actores argentinos, director argentino y productora argentina que utilizaba todos los tópicos de la españolidad. Casi al inicio de la película, por ejemplo, se ve cómo atrapan a una niña pobre que se ha colado en un gran barco rumbo a Argentina. Ella y su acompañante, que sí tiene un camarote pagado, hablan con el capitán:

CAPITÁN – Ajá. Con que usted es su cómplice, ¿no?

NIÑA – No es mi cómplice. Es un hombre de buen corazón, de buenos sentimientos; es un andaluz.

CAPITÁN – Yo también soy un andaluz.

NIÑA – Entonces no puede dejar de comprender esta situación. No tenía plata para el pasaje, pero sí tengo todos los papeles en regla. Y si he hecho esto ha sido por mi madrecita, a quien llevo en mi corazón como usted llevará a la suya.

CAPITÁN – Bueno, ¿y cómo te vas a ganar la vida aquí, en este país?

NIÑA – Ah, pues de eso no se preocupe usted, señor capitán: cantando y bailando. Soy andaluza. Y dele usted a un andaluz una guitarra, y el mundo es suyo. *Ajagüei...* Mi tierra es Andalucía. [*Todos dan palmas y gritan "¡ole, ole!"*]

ACOMPañANTE – ¡Mi tierra es la mejor del mundo!

La actriz principal, esa joven, en realidad es argentina de nacimiento. Y no puede evitar cierto acento del Cono Sur, así como americanismos poco habituales en la Andalucía de la década de los cincuenta. La incongruencia máxima llega cuando, al final de la película (después de unos bailes montañeses con gaiteros muy poco verosímiles), la protagonista canta la composición del argentino Osvaldo Sosa Cordero *Anahí*, cuya letra se basa en una leyenda anticolonialista. Las contradicciones al respecto de qué es ser español, qué visión tienen los extranjeros de esa identidad o incluso qué visión tienen de su propia identidad en relación a la hispánica resuenan en la intertextualidad con el filme de Vermut.

En *Magical girl*, "La niña de fuego" une el "franquismo" tradicional de Damián con la sumisión de Bárbara. Suena cuando ella no ha conseguido escapar a través del espejo, cuando se emborracha con ginebra, cuando se toma las pastillas; y cuando él habita en su casa ochentera, cuando se viste y peina como un torero para salvar a la damisela. Su versión más moderna, la sintonía del anime *magical girl* que ve Alicia, no deja de ser una continuación de la copla española: también responde a la mujer bailando, a la mujer fogosa y sobrenatural, a la mujer de color rosa y tan libre como aniñada, a la mujer enferma, a la mujer que se desmaya, a la mujer sin salvación.

Todo esto es, en definitiva, españolidad: la copla "franquista" anacrónica, la imagen que los otros tienen de lo español, las nuevas realidades que vienen de fuera y que se asientan sobre la tradición local, las continuidades difusas de una frontera en el tiempo. El hueco que existe entre lo que creemos que algo es y lo que es afecta más en nosotros que la realidad misma. Habitamos, *realizamos* simulacros (De Azúa 2004: 183). La identidad no se construye desde un estereotipo único; ya Bauman señaló cómo los modelos preposmodernos no encajan en la contemporaneidad occidental, sino que se contaminan y "cantan, a veces en armonía, aunque con mayor frecuencia el resultado sea la cacofonía" (2011: 53).

Si entendemos que "[l]as estructuras y actitudes culturales debieran imaginarse, en principio, como respuestas vitales a las realidades infraestructurales (económicas y geográficas, por ejemplo), como tentativas para resolver contradicciones más fundamentales, intentos que sobreviven a las situaciones para las cuales fueron desarrollados y que perviven, de manera reificada, como "patrones culturales"" (Jameson 2011: 182), cabe interpretar la violencia con que se cierra *Magical girl* como contestación a todas las tensiones que se han señalado a lo largo de este artículo: en el universo de la película, las fronteras invisibles y entrecruzadas y las distintas facetas de lo que es la españolidad, matizadas por el azar de la vida cotidiana, crean una tensión irrefrenable. Se percibe en el contacto con los espacios, los objetos, la idea abstracta de su identidad y, por supuesto, con los personajes, que no se entienden entre sí y no se entienden a sí mismos.

El único final coherente para esta representación del Madrid contemporáneo es el de un tiroteo gratuito y sinsentido. Primero en el bar y luego en casa de Luis. Allí, en un espacio privado, se topan unos desconocidos Alicia y Damián, que no son capaces de hallar una relación lógica entre ese encuentro azaroso y sus narrativas personales [Fig. 16, 17]. Pero el antiguo maestro, angustiado y

cada vez más consciente de lo absurdo de la situación, solo puede hacer una cosa: matarla.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Es preciso, ante estas ciudades, suspender el juicio hasta un día, hasta que repentinamente –o quizá poco a poco aunque esto apenas es creíble– tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos, hasta que esa sustancia que se arrastra ahora por el suelo se solidifique, hasta que los que ahora ríen tristemente aprendan a mirar cara a cara a un destino mediocre y dejen vacías las grandes construcciones redondas o elípticas de cemento armado para recogerse en la intimidad estrecha de sus casas.

Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

Homi K. Bhabha ha puesto el foco de sus estudios en el multiculturalismo y en las culturas minoritarias, con la idea de que la cultura que se desarrolla en el suelo de otra:

... es el tejido contaminado pero conectivo entre culturas: a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas. Se trata de algo así como el "entre-medio" ["*in-between*"] de la cultura, desconcertantemente parecido y diferente. [...] La singularidad de la presencia parcial y hasta metonímica de las culturas radica en la articulación de las divisiones sociales y desarrollos desiguales que perturban el autorreconocimiento de la cultura nacional, sus horizontes ungidos de territorio y tradición. (Bhabha 2011: 96)

Considero que aquí también se ha indagado en ese entre-medio, donde hemos encontrado el mismo "sujeto social constituido mediante la hibridación cultural, la sobredeterminación de las diferencias comunitarias o grupales y la articulación de la semejanza desconcertante y la divergencia trivial" (2011: 96). Se ha analizado la identidad de una nación parcialmente opresora, parcialmente oprimida, céntrica y periférica.

Magical girl, compleja, local e indescifrable, representa un Madrid heterotópico incluso para los espectadores autóctonos. Los mitos culturales y su contraste con el espacio y los objetos materiales de la capital son un motor de la acción y un espejo para los personajes y los receptores, que mitifican y desmitifican una realidad que no pueden aprehender ni interpretar del todo. La cultura –mediada por lo aleatorio y la cotidianeidad– no puede ser explicada por ningún método totalizante ni generalizador, pues es una cuestión práctica y móvil, una oquedad llena de posibilidades, una serie de "valerse de". Las irrelevancias, las intimidades y los golpes de azar subjetivizan a la vez que particularizan y concretan un tejido social demasiado inestable como para poder ser resumido desde abstracciones sistemáticas.

De ahí que el teórico necesite recurrir a planteamientos que, en términos absolutos, no podrían mezclarse: las ideas de Derrida no siempre encontrarán acomodo en los esquemas foucaultianos o en las propuestas de Althusser; la filosofía de De Certeau tampoco tendrá por qué encajar a la perfección con Bha-

bha o Deleuze y Guattari (como, de hecho, no lo hace). Y, no obstante, solo acudiendo a distintos conceptos de cada uno de ellos ha sido posible aproximarnos a una representación más completa de la españolidad en *Magical girl*. Al igual que el personaje de la película, que no es capaz de comprender su realidad si se cierra a su perspectiva única; y que el espectador medio, que no podrá entender el argumento y las motivaciones de los protagonistas a no ser que adecúe su punto de vista a la de cada narrativa subjetiva, el teórico habrá de pluralizar sus herramientas para aproximarse –siquiera un poco: han quedado muchos detalles en el tintero– a la representación identitaria aquí estudiada.

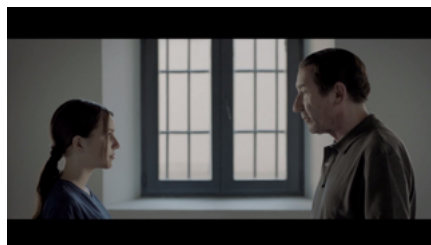
Pero quedan algunas preguntas por responder. ¿Esta realidad local madrileña no guarda semejanzas con el resto de localismos mundiales? ¿Acaso, del mismo modo que un español no puede captar todos los sentidos –internacionales, enfermizos, de la Transición, y todo lo contrario– de la sociedad dibujada a contraluz en *Magical girl*, no sucede algo semejante (en otro nivel) con todos los sentidos de otra sociedad dibujada en otra película de otro lugar? ¿No es la de-transcendentalización de la cultura nacional la posibilidad que ofrecen muchas obras de arte (Spivak 2015): obras que construyen oquedades, que oscilan entre el costumbrismo tópico y la vanguardia, que desmitifican y que desautomatizan? ¿No hay acaso cierta universalidad en la incomprensión de la cultura que se supone propia, recordando a la vez que olvidando que las comunidades en que esta surge son imaginarias?

Y es que, en el fondo, aquello de que trata la representación es siempre la propia totalidad social y nunca lo ha sido tanto como en la actual época, con una red colectiva multinacional global. Es, en efecto, como si la imaginación incluyera una barrera del sonido, indetectable salvo en aquellos momentos en que una tarea o programa representativo se colapsa de súbito. (Jameson 1995: 25)

RELACIÓN DE FIGURAS



[Figura 1]



[Figura 2]



[Figura 3]



[Figura 4]



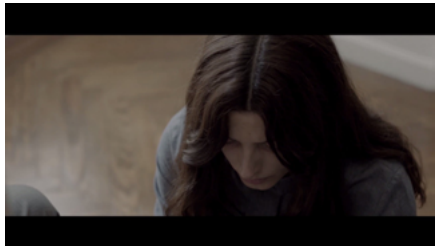
[Figura 5]



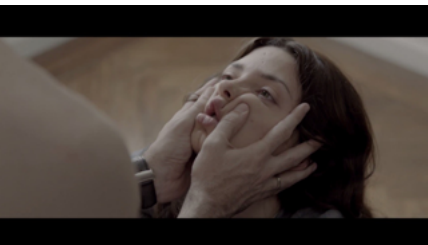
[Figura 6]



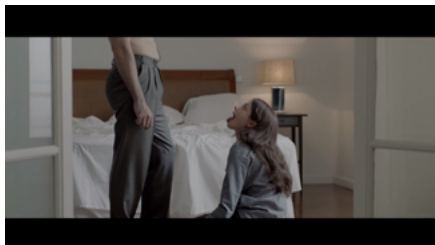
[Figura 7]



[Figura 8]



[Figura 9]



[Figura 10]



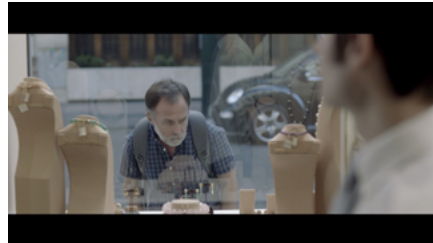
[Figura 11]



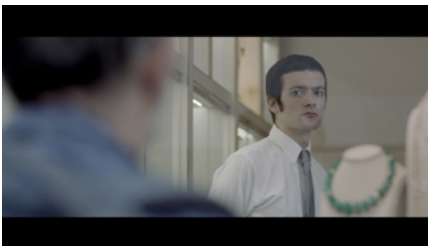
[Figura 12]



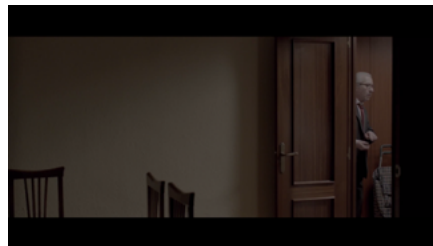
[Figura 13]



[Figura 14]



[Figura 15]



[Figura 16]



[Figura 16]

FILMOGRAFÍA

- Almodóvar, Pedro (1980): *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Figaró Films.
- Bellón, Teresa y Calvillo, César F. (2018): *Rojo Amarillo Rojo*. Saúl Bernabé (prod.).
- Forqué, José María (1976): *Madrid, Costa Fleming*. Orfeo Producciones Cinematográficas.
- Martín Patino, Basilio (1987): *Madrid*. La linterna Mágica.
- Naschy, Paul (1979): *Madrid al desnudo*. Horus Films.
- Serrano de Osma, Carlos (1947): *Embrujo*. Producciones Boga.
- Torres Ríos, Carlos (1952): *La niña de fuego*. Cinematográfica General Belgrano.
- Vermut, Carlos (2014): *Magical girl*. Aquí y Allí Films, Tve, Canal+ España, Sabre Producciones, Lovemonk.

OBRAS CITADAS

- Althusser, Louis (2002): "La corriente subterránea del materialismo del encuentro". En: *Para un materialismo aleatorio*. Madrid, Arena Libros, pp. 31-71.
- Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (2009): *Mitologías*. México D. F. / Madrid, Siglo XXI.
- Bauman, Zygmunt (2011): "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad". En S. Hall y P. De Gay (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires / Madrid, Amorrortu, pp. 13-39.
- Berthier, Nancy y Seguin, Jean-Claude (2007): "Introducción". En N. Berthier y J. C. Seguin (dirs.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. xv-xviii.
- Bhabha, Homi K. (2011): "El entre-medio de la cultura". S. Hall y P. De Gay (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires / Madrid, Amorrortu, pp. 94-106.
- De Azúa, Félix (2004): "La necesidad y el deseo". En: *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, pp. 171-195.
- De Certeau, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México D. F., Universidad Iberoamericana.
- (1999): "Entrada". En M. De Certeau, L. Giard y P. Mayol: *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. México D. F., Universidad Iberoamericana, pp. xi-xxiv y 1-132.
- De Certeau, Michel y Giard, Luce (1999): "Envío". En M. De Certeau, L. Giard y P. Mayol: *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. México D. F., Universidad Iberoamericana, pp. 241-265.
- Deleuze, Gilles (1996): *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2015): "Lo liso y lo estriado". En: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, pp. 483-509.
- Derrida, Jacques (2010a): "Pregunta de extranjero: venida del extranjero". En J. Derrida, y A. Dufourmantelle: *La hospitalidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 11-77.
- (2010b): "No existe hospitalidad". En J. Derrida, y A. Dufourmantelle: *La hospitalidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 79-155.

- Fanon, Frantz (2006): "La cultura nacional". En D. Romero López (ed.): *Naciones literarias*. Barcelona, Anthropos, pp. 59-65.
- Foucault, Michel (2007): *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid, Siglo xxi.
- (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Hall, Stuart (2011): "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?". En S. Hall y P. De Gay (comps.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Madrid, Amorrortu, pp. 13-39.
- Jameson, Fredric (1995): *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós.
- (2011): "La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional", *Revista de Humanidades*, n.º 23, pp. 163-193.
- Jolivet, Anne-Marie (2007): "El 'otro' y su representación fílmica. Hacia nuevos planteamientos nacionales". En N. Berthier y J. C. Seguin (dirs.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 37-48.
- Khatib, Lina (2009): *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. Londres / Nueva York, I. B. Tauris.
- Murcia, Claude (2007): "Cine e identidad nacional. El caso de Almodóvar". En N. Berthier y J. C. Seguin (dirs.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 271-278.
- Navajas, Gonzalo (2008): *La utopía en las narrativas contemporáneas. Novela/Cine/Arquitectura*. Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Said, Edward W. (1990): *Orientalismo*. Madrid, Libertarias.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2015): *Nationalism and the imagination*. Calcutta, Seagull Books.
- Vermut, Carlos (2016). *Magical girl*. México D. F., Los Cuadernos de Cinema 23.
- Zunzunegui, Santos (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.