



Entre el cine y la escritura: *Lucía y el sexo* de Julio Medem

Saeyie Park

Universidad Nacional de Seúl

Introducción

- I. Dos símbolos estructurantes
 - A) Una isla a la deriva
 - B) El agujero, puerta hacia otro tiempo
- II. Lorenzo y Lucía: La escritura como salvación
- III. Lorenzo, autor y protagonista de su propia novela
- Últimas consideraciones
- Bibliografía

Introducción

Julio Medem Lafont (1958) es uno de los cineastas españoles más innovadores. Así lo ha demostrado desde su primer largometraje, *Vacas*, con el que consiguió una gran aprobación por lo original de su propuesta. Medem comenzó desde entonces a construir a través de sus películas un universo fílmico que ha ocupado ya un lugar destacado en el cine español y en el europeo, y ha sido señalado como uno de los herederos de miradas tan personales como las de los españoles Luis Buñuel, Iván Zulueta o Víctor Erice, y de cineastas de la talla de Ingmar Bergman y Andrei Tarkovski (Marroquín Ruíz, 2003).

Lucía y el sexo (2001) es su quinto largometraje. Una obra que escribe luego de la producción de *Los amantes del círculo polar* (1998), dándole una nueva oportunidad al trágico destino de Ana, ahora en el personaje de Lucía. Para ello, en vez de regresar a Finlandia, Medem se dirige hacia una isla mediterránea llena de sol, acompañado de “una pequeña cámara de vídeo digital” [1].

En España, esta película alcanzó una cifra récord de espectadores (1.317.054), mayor que la suma de la lograda en los cuatro largometrajes de Medem a esa fecha [2]. Fue galardonada con “La Navaja de Buñuel” del 2001, y candidata a once premios “Goya” de los que consiguió finalmente dos, entre ellos el de mejor actriz para Paz Vega. Además, fue una de las tres películas finalistas para representar a España en los premios “Oscar” de la Academia. Si bien la película se difundió de manera comercial en España y en otros países, se exhibió también en foros especializados como en Seúl, Corea del Sur. La Cinemateca de Seúl en colaboración con la Embajada de España exhibió ocho películas en el ciclo “Spanish Cinema: Julio Medem & Alejandro Amenabar”, donde cinco de las cuales fueron *Vacas*, *La ardilla roja*, *Tierra*, *Los amantes del círculo polar*, *Lucía y el sexo*, del 10 al 15 de diciembre de 2004, con un éxito rotundo.

En su momento, la opinión de la crítica general sobre *Lucía y el sexo* mostró gran desigualdad. Entre otros comentarios, se habló de “un exceso de autoría” (Fernández-Santos, 2001), “more appreciative of what the director was trying to do than of what he had actually done” (Elvis Mitchell, 2002), “one of the most inventive and erotic films you are likely to see this year” (Wardell, 2002), “the best Spanish film since *All about my Mother*” (Merrill, 2002), y hasta decir que “la cinta seduce por la tenacidad de las obsesiones de Medem” (Bonfil, 2002). De ahí surgió en gran parte el interés de profundizar en el estudio de la película.

En este acercamiento, revisaremos el uso de dos símbolos principales: la isla y el agujero. Hemos elegido estos dos elementos en el sentido de que destacan de una manera más amplia y significativa, cada uno con su función propia, como punto de partida de la historia y como base del juego del tiempo y del espacio. Un espacio complejo en tanto que continente e isla se ven permanentemente enlazados por el espacio virtual del Internet. En un segundo momento, revisaremos el modo en que se relacionan los protagonistas Lucía y Lorenzo a través de la escritura. Pese a ser un elemento de importancia para comprender otro aspecto de *Lucía y el sexo*, el problema de la autoría prácticamente se ha dejado al margen en los artículos que han aparecido sobre ella, y nosotros lo abordaremos también en un último apartado [3].

Hemos utilizado a la vez el guión cinematográfico y la película porque consideramos la carrera de Medem siempre asumiendo ambos papeles: de director y de guionista en sus películas. Medem mantiene un equilibrio entre escritura y realización con lo que ha logrado la etiqueta de autor sobre la de director. Además, está la circunstancia de que aparecieron simultáneamente al público tanto la película como el guión de la misma [4]. Simon Wardell señala:

As those familiar with Medem's past work will expect, *Sex and Lucia* is a difficult film to pin down. Lorenzo's circular narratives blur the lines between fiction and reality, and the viewer gets carried along on waves of fate and coincidence. (Wardell, 2002)

En una película como *Lucía y el sexo*, el guión llega a poseer más ventajas. El lector puede distinguir la división entre las secuencias, puede llevar su propio ritmo de lectura y regresar cuando quiera para comprobar y ubicarse con más facilidad en los cambios de planos. Para el espectador es más difícil. El ritmo de la historia no depende de él y las imágenes que se repiten tienen como función establecer círculos que impiden la delimitación de la “realidad” con la “ficción” dentro de la misma película. Curiosamente, el guión posee una dedicatoria, un elemento muy propio de un texto literario, además de un prólogo del mismo director, “*Lucía y el sexo*. Huida y sugestión”, que ayuda a un mejor entendimiento de la concepción de la trama, lo cual podría permitirnos considerar una intención especial del autor en el ejercicio de la escritura.

I. Dos símbolos estructurantes

A) Una isla a la deriva

En *Lucía y el sexo*, la isla se presenta como un espacio a donde llegan y en donde ocurren historias. Esta función de la isla como base y fondo del relato aparece antes y después de *Lucía y el sexo*. Películas de renombre han tomado ya una isla o un espacio flotante en el agua como lugar principal. Entre ellas, podemos referir algunas realizadas en Corea: *Seom (La Isla, 2000)*, *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom (Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera, 2003)* y *Hwal (The Bow, 2005)* de Kim Ki-Duk, director coreano que goza de una gran fama internacional [5]; *Feathers in the wind (2004)* de Song Il-Gon, director premiado en el Festival de Cannes [6], además de *Mediterráneo (1991)*, una película italiana de Gabriele Salvatores. Todas tratan de la isla como un elemento definitivo que influye psicológicamente en la vida de los protagonistas. En *Lucía y el sexo* este lugar resulta igualmente trascendental y con una fuerte carga simbólica: la capacidad de la isla de abrir la puerta del tiempo hacia el pasado y el futuro.

El itinerario del director y de la protagonista comienzan en el mismo punto, según nos cuenta el mismo Medem en el prólogo del guión. La isla a donde va Lucía es la misma mediterránea a la que Medem se dirige después de terminar su película anterior. Acerca de la afinidad con su protagonista, Medem dice lo siguiente:

Lo primero que grabé con la cámara fue mi propia sombra reflejada sobre la estela del barco que me llevaba a una pequeña isla del Mediterráneo. Tuve la sensación de estar dejándome atrás, poniendo ese mar de por medio entre lo que había sido y hecho hasta entonces, donde había dejado mis cosas, y algo nuevo que no conocía. La imagen de la espuma del mar batiendo mi sombra me podía servir para lavar también a Lucía, que necesitaba ser nueva... (p. 7)

De igual manera en la película, se trata de un viaje para olvidar y para recuperarse de la tragedia fatal que cada uno de los personajes ha experimentado. Lo que encuentran en la isla no está tan alejado del pasado del propio director:

Entonces, enseguida me pareció que ese espacio era tan real, además porque ahí puedes estar y es un espacio realmente bonito. Te saca cosas, no te sientes lejos, no te sientes fuera de tu sitio habitual al que perteneces, y por otro lado te sientes más cerca de ti mismo. (Monsalve, 2001)

El motivo que provoca un nuevo camino hacia adelante -o hacia atrás- en el tiempo es la naturaleza del lugar, la isla que “es el telón de fondo en el que se cruzan las historias.” (Martínez, 2003). Así, la historia de Lucía se junta con las de otros que se encuentran en esa isla. Sin saberlo, la gente de alrededor está conectada con el drama personal de Lucía, y el dolor común y compartido que cada uno vive a su manera formará lazos y aclarará el enigma, narrando poco a poco lo que ‘en verdad’ ha ocurrido con todos los que participaron en ella (Ramírez, 2001).

La llegada a la isla ocurre cuando los personajes quieren escapar de la realidad a causa del dolor que han sufrido -el caso de Elena y Lucía- o huyendo de la justicia -el caso de Carlos-. Según la teoría de Jung, la isla simboliza “el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente”, además representa “la síntesis de conciencia y voluntad.” (Cirlot, 2000: 263). En esta isla-refugio cada uno lleva consigo su propia historia, irreversible en la tierra, y con toda conciencia se lanza en busca del camino para recuperarse a través de su particular modo de encontrarse en la isla: Carlos, buceando; Elena, con su computadora mediante la comunicación que es al mismo tiempo una fuga, y Lucía, explorando la isla en motocicleta bajo el sol.

Todos contrastan visiblemente por sus actitudes. Por ejemplo, a diferencia de Carlos que frecuenta el fondo marino con equipo de submarinismo como un “profesional” (p. 28), Lucía ni siquiera se acerca al agua. Y al llegar a la isla, Carlos oculta su nombre real -Antonio Castillo- pero Lucía se presenta con su verdadera identidad siempre, y así lo revela aun durante un charla en Internet con una persona desconocida:

ELENA: Aún no lo he enviado. Si quieres te puedes cambiar el nombre, aquí en la red todos tenemos un mote.

LUCÍA entra en la habitación y se asoma al ordenador.

En el monitor leemos...

<alsi> Se llama Lucía, un

LUCÍA: ¿Qué te ibas a poner?

ELENA teclea sin hablar:

(<alsi> Se llama Lucía, un) rayo de sol.

ELENA: ¿Te va bien?

LUCÍA: De maravilla.

ELENA lo envía pulsando enter. (pp. 33-34)

En vez de sumergirse en el mar, Lucía prefiere quedarse en la playa entre “el aire libre y el sol” (p. 29), y viaja conduciendo su moto en los caminos de la isla. Lucía no permite que su mente fluya hacia cualquier parte y se dice a sí misma: “Voy a vivir sola. Sin nadie. No me falta la gente” (p. 24). Rechaza la proposición sexual de Carlos y, más atrás, la de su jefe. El único sexo que acepta Lucía es el de un amor auténtico. A este propósito, Medem dice:

De hecho, lo primero que noté en ella fue que no encontraba sentimientos de culpa. Nada malo podía pasar en su mundo; nada malo se le podría atribuir a ella. También puedes ver una energía determinada para hacer lo que quiera hacer. Por ejemplo, está enamorada del escritor y le dice “quiero vivir contigo.” Eso es lo que tenía que ser, Lucía necesitaba ser la luz de la película. (Kaufman, 2002)

Por su parte, el camino que elige Elena para escapar de la tragedia se distingue también del resto, especialmente en el sentido de que su afición por el Internet servirá de contacto con el mundo exterior. El contraste entre los personajes podría ser un signo del deseo de llegar al fondo del misterio a su propia manera. Cada uno de ellos es una isla, y el destino une sus vidas en otra isla que luego resulta no serlo por estar flotando en el mar, al igual que al final resulta que también sus historias no estaban aisladas, sino que se unían con hilos invisibles para ellos. Carlos conoce esta isla a través de Belén, antigua invitada de Elena en su casa de huéspedes. Ya en la isla, Carlos presenta a Lucía como posible inquilina de Elena, y así los personajes y las historias se entrelazan en una red que ya existía previamente y que sólo conoce el espectador.

Pero el motivo verdadero por el que Lucía llega a la isla es la novela de Lorenzo, su ex novio al que cree muerto. Lorenzo escribía una novela y Lucía fungía como lectora y censora, y en dicha novela aparecía el recuerdo de Lorenzo con una mujer que resultará ser Elena. Lucía quiere huir pero se encuentra con otro lado de su historia en la isla. Los amigos que conversan en línea con Elena, (Jefe), <i></i> (Lorenzo), y (posiblemente también Lorenzo), son la misma gente que conocía Lucía cuando vivía en Madrid. Y, además, la navegación por ese mar abstracto e inabismable del Internet permitirá que Lucía y Elena lleguen a conocer la identidad real de Carlos. Es decir, aun cuando Lucía y Carlos quieren aislarse del mundo y encontrar una nueva opción de vida, la escritura en el espacio virtual funciona como un puente entre la isla y la tierra, pero sin control y sin un destino seguro sobre una isla que resulta ser una balsa que pareciera ir a la deriva.

B) El agujero, puerta hacia otro tiempo

Carlos Bonfil señala a propósito de la película: “La balsa de piedra. Una isla sin raíces terrenales, a la deriva, como en una ficción de José Saramago” (Bonfil, 2002). Aunque los tres personajes que aparecen primero en la isla, Lucía, Elena y Carlos,

viven la vida de la isla a su manera, el contacto con las otras personas los mueve a dar un paso adelante. Lucía quiere “ser nueva” y sentirse “ligera” (p. 22). Para conseguirlo en el sentido verdadero tiene que pasar por un agujero para conocer la identidad de la isla, que es quizás la realidad de su propia vida. A este proceso de reconocimiento, Fernando La Valle le llama ‘interiorización’:

Aquí la interiorización de los personajes se produce en bloque y contamina en bloque al relato principal y bastante coherentemente, hay que admitirlo, por medio del motivo del agujero por el que aquéllos pueden caer, agujero que presenta al desnudo una dimensión combinatoria que subyace a todo relato pero que las obras anteriores tendían a ocultar de diferentes maneras. De este modo, se cambian las distancias que el relato medemiano mantenía consigo mismo; en *Lucía y el sexo* el momento reflexivo y supuestamente distanciador que introduce la dimensión mediada de la letra se ve confrontado con figuras del sexo (cósmico-acuático, en video pornográfico, en familiar y secreto recinto cerrado) que ponen en escena a su modo la negación de aquél. (La Valle, 2002)

La interiorización se hace posible, como afirma Fernando la Valle, gracias al concepto simbólico del agujero. Este signo pertenece a dos mundos de distintas dimensiones simultáneamente, y de esta manera funciona como abertura de este mundo con respecto a otro (Cirlot, 2000: 72). Aquí, el mundo es la vida de una persona y, por lo tanto, el agujero significaría “el paso de la vida del espacio a la inespacial, de la vida del tiempo a la intemporal” (Cirlot, 2000: 73). Lucía cae en un agujero al lado del faro (símbolo fálico). El agujero se abre como una puerta hacia su pasado o hacia la historia de ‘*el sexo*’. Caerse en el agujero significaría todo lo contrario a sentirse ligera pero, paradójicamente, es un túnel por donde puede huir del presente para descargar el peso de ese tiempo ‘real’ y llegar a la conclusión deseada. Lo que encuentra en el interior es un tiempo estrechamente vinculado con ella, y su vida unida a la de otros desde hace tiempo, aun sin darse cuenta de ello.

Lorenzo le habla del agujero a Luna, su pequeña hija, como un elemento alegórico y hasta fantástico. Lorenzo le cuenta a la niña una historia sobre la isla y el agujero, y dice:

Sólo hay que tener cuidado con una cosa, los agujeros del suelo. Aunque no importa mucho porque también es la isla en la que nadie se muere. Por ejemplo... si te caes, luego puedes elegir la vida que quieras. O ser el pez que más te guste. (p. 83)

El agujero representa a la vez el nacimiento, como una imagen del órgano femenino -puerta a la vida-, y la muerte -puerta para salir del mundo-. En cualquier caso, el agujero “abre el interior al exterior, y abre el exterior a lo otro” (Chevalier, 1991: 65), como una puerta hacia otra vida:

CARLOS: (Con cierto misterio) Es que esto en realidad... no es una isla.

LUCÍA: ¿Ah no?...

CARLOS: Es una tapadera, un trozo de tierra que flota. Como una balsa.

LUCÍA: Pues no se mueve.

CARLOS: Los días de mar gruesa la gente de aquí se marea. Y nadie sabe por qué.

LUCÍA: Menos tú.

CARLOS: Yo he buceado por debajo de toda la isla. Está totalmente hueca, hay miles de cuevas, pero nada, no he visto ni un solo trozo de roca que la una al fondo del mar. (p. 29)

Del mismo modo que la isla no es sino una balsa flotante, la realidad en la que ellos creen resulta ser sólo una parte de tantas posibles realidades o de otra posible historia. Como dice el director, la isla parece “tan real”, pero aquí lo real sería un valor cuestionable, como se ve en su paisaje familiar y exótico al mismo tiempo. Lo que vive la gente en este espacio es la prolongación de su vida o, mejor dicho, de una realidad verosímil en la película.

Según Carlos, la gente sospecha la identidad de la isla, de la realidad de su naturaleza cuando se marean, pero aun entonces no la pueden reconocer sin la ayuda de otro símbolo: el agujero. Gracias al agujero es posible recordar esos mundos posibles. El agujero funciona como un recurso para devolver el tiempo y vivir la vida otra vez de una manera distinta. Sin embargo, además de la entrada, se necesita un eje que permita girar el compás para hacer el círculo (el agujero), que en la película sería la novela y el cuento que escribe Lorenzo, es decir, la escritura.

II. Lorenzo y Lucía: La escritura como salvación

Lucía muestra como lectora una función que se amplía y se acentúa desde el primer encuentro con Lorenzo. Se enamora perdidamente de él después de leer su novela, por eso lo escoge y le propone que vivan juntos. Ya en convivencia, su mediación como lectora aparece de una manera determinante para Lorenzo como escritor. Cuando ella da un fallo negativo, él se hunde:

LUCÍA: No, si la novela es muy positiva, hay mucha felicidad. Seguramente el problema está en mí, que me esperaba algo trágico, como en tu primera novela.

Lorenzo la mira con tristeza.

LUCÍA: Tenía que haber ido leyéndola mientras la escribías, para ir haciéndome a la idea. Lo he hecho mal, por querer preservarme para seguir siendo tu mejor lectora... he conseguido lo contrario. Lo siento. Puede que esté completamente equivocada.

Él se levanta despacio ante la mirada extrañada de ella.

LORENZO: Me voy a dar un paseo.

Lorenzo se acerca a la puerta principal y coge su abrigo.

LORENZO: Esta vez no te he llegado al corazón. Claro, como vivo en él... (pp. 64-65)

Lucía es lectora y censora pero también es un personaje de la novela de Lorenzo: “en este cine poblado de fantasías, luego Lorenzo en lugar de estar viviendo la fantasía, la escribe. Lucía la está leyendo y se proyecta a sí misma en el personaje de la hija, y el personaje de él también lo proyecta como Lorenzo, porque es quien le gusta, es de quien está enamorada y claro todo esto que está pasando, hay que verlo.” (Monsalve, 2001).

Sin embargo, Lucía no se queda simplemente ahí. Lucía se transforma en la autora de la otra parte de la película al momento de caer por el agujero y recordar la vida con Lorenzo. De esta manera, Lucía es la autora del segundo título de la película, *el sexo*. El fenómeno de autoría que se presenta en la película correspondería con un concepto de autoría (surgido en la década de los noventa) que se consigna en Pam Cook: “there is nothing more common nowadays than an auteur. Auteur films (which create their auteur) are rarer stuff.” (Cook, 1999: 311).

Lucía constituye un personaje singular y, como afirma Carlos Bonfil sobre la película: “Una novedad es el desempeño femenino, tan alejado aquí de los clichés del erotismo fílmico. Ni víctima ni cortesana, sólo un detonador más de nuevas experimentaciones sexuales. Ella propicia, preside y controla todo, no con la exuberancia carnal que desearía un Bigas Lunas y sí con la fascinante serenidad de una heroína kieslowskiana.” (Bonfil, 2002).

El viaje de Lucía a la isla provoca el encuentro y el choque de la realidad con la ficción a través de los personajes que conoce. Al entender a Lorenzo, al relacionarse con otras personas y reconocerlas en la novela, y al reconocer la identidad de la isla y la realidad en la que vive viajando sola en motocicleta, Lucía desarrolla su papel como escritora del diario de su vida con Lorenzo:

Lucía está al margen de todo lo que está ocurriendo a Lorenzo, y si bien se hace una idea de las inquietudes de Lorenzo a través de la lectura de su novela, donde plasma esa vida paralela, sólo llegará a comprender todo en la isla, pues aquí todo lo que estos personajes han intentado dejar atrás, parece converger, pero en forma de nueva oportunidad. (Martínez, 2003)

En Lucía y Lorenzo, la distancia entre lector y escritor, y entre personaje y escritor está desdibujada. Sobre esta relación tan íntima entre Lorenzo y Lucía, Núria Triana-Toribio dice lo siguiente: “This film, as well as interrogating presumptions about identity, shows how each character’s life has intimately changed through the existence of the other, indicating that the boundaries between subjects are not fixed.” (Triana-Toribio, 2003: 150).

Lorenzo empieza a escribir “un cuento lleno de ventajas” (p. 120) para Elena, la madre de su hija, y se lo va contando a través del Internet. Lorenzo se presenta a sí mismo como un farero para la isla (<|>), porque como “en el faro de esta isla no hay farero, debe estar controlado por ordenador. Quizá por el suyo.” (p. 120). Esta expresión metafórica de Elena se hace realidad cuando Lorenzo interviene en la vida de los personajes de la isla de una manera indirecta, como guía, como farero. La intención de recuperarse de la muerte de su hija y el afán de ayudar a Elena lo llevan a escribir un cuento en vez de seguir la novela que lo “está enfermando.” (p. 99). Aquí, Lorenzo se convierte en el alter ego del director, que también desea huir de la obsesión por el final de *Los amantes del círculo polar* y que desea modificar el destino de sus personajes mediante *Lucía y el sexo*, haciendo de la película una mirada autorreflexiva (Klappenbach, 2002).

La ventaja principal de ese cuento viene de lo flexible de su estructura que permite volver a la mitad del mismo por un agujero y cambiar el rumbo de la historia. Según el análisis de Irene Martínez y Mar Rubio:

Este recurso, esta maleabilidad, permite al director dar un vuelco a la historia cuando parece que va claramente dirigida hacia un final no muy feliz, a la vez que también hace que Lucía y Elena aprendan a cambiar el rumbo de sus vidas. Porque, en este caso, dice Medem que los personajes no están movidos por la casualidad, sino que actúan por propia voluntad, por deseo o necesidad interior. Y con este juego del cuento que se cae y vuelve a la mitad, da segundas oportunidades a sus personajes, les da esa opción de salir adelante, de tomar el rumbo que ellos decidan. Así, libremente optan estas dos mujeres evitar la muerte, huir de la muerte de Lorenzo y de Luna. (Martínez, 2003)

El valor 'verdadero' de la escritura estaría al funcionar como una fuerza activa para salir de la corriente lineal de la vida inútil para todos, para el autor y para sus lectoras. La escritura genera las historias en dos direcciones combinando géneros, espacios de escritura y puestas en escena: la novela, el cuento en Internet, la historia contada por Lucía desde la isla. De esta manera, el director/autor del guión al convertir el proceso de escritura en un acto liberador, se permite a sí mismo la oportunidad de una nueva visión del mundo, menos trágica, aunque no menos alegórica, en donde el más allá no está del todo definido y bien podría localizarse en cualquier parte del universo.

III. Lorenzo, autor y protagonista de su propia novela

La crítica cinematográfica de la última década, en especial la que se ocupa de cuestiones relativas a la autoría, ha empezado a recuperar parte del terreno perdido durante el auge de los enfoques estructuralista y posestructuralista sobre la teoría cultural. Últimamente, la figura del autor parece haber resurgido de nuevo. Un enfoque más equilibrado reconoce la autoría y la define como una dimensión del texto sin aislarla de los marcos históricos, y parece ofrecer un mayor ámbito para la teorización de las complejas relaciones entre el texto y su recepción por parte de sus diversos públicos (Evans, 1998: 13-14). Imanol Zumalde, por su parte, señala: "el análisis de un film es una práctica que, tarde o temprano y con independencia del enfoque adoptado, conduce, insoslayablemente, al problema del autor." (Zumalde, 2002)

En la película, los límites están desdibujados entre la vida real de Lorenzo, sus sueños y la novela que escribe. De igual manera ocurre en el cuento del que también es autor: "Lorenzo está dentro de su novela a la vez que otras cosas que él imagina y que forman parte de la novela se entremezclan con lo que de verdad ocurre; por ejemplo, la escena con su hija en la playa en la que Luna le pregunta si puede ser su padre." (Martínez, 2003). En el momento en que llega a saber de la existencia de su hija y al conocer a Belén que cuida a la niña, Lorenzo recibe una nueva inspiración creativa. Su vida se mezcla entonces con escenas de sueños y del proceso de su escritura. Pero el encuentro con Belén lo lleva a un camino erótico y oscuro-en contraposición a la relación que vive con Lucía- que lo confunde y que hace que al final deje a su hija a merced de un perro que le causa la muerte. Este accidente empeora su crisis psicológica y de creatividad:

Dice el director que este personaje [Lorenzo] le supuso un gran alivio al poder proyectar en él sus angustias creativas. Este personaje entrará en

una espiral de malestar, ensimismamiento, autodestrucción... debido a una vida paralela en la que comienza a adentrarse y que le llevará a presenciar un momento determinante en su vida: la muerte de su hija. (Martínez, 2003)

Ante la muerte de Luna, Lorenzo se sumerge en su mundo interior y se niega a salir de él. El recurso que tiene para escapar de la realidad, del tiempo presente, es su escritura y sólo podemos ver a este personaje después, en el recuerdo de Lucía. Es decir, el personaje que vemos en la película es el Lorenzo del tiempo pasado a través de la memoria de Lucía, porque él ya se ha escapado de la realidad a través de la escritura de su novela. Lorenzo sólo se muestra con su presencia 'real' al final de la película, después de que se resuelve el complejo nexo entre los personajes. Sin embargo, su importancia nunca disminuye durante toda la película: como novio de Lucía, como novelista admirado por ella y como autor de dos textos -novela y cuento- desde donde se generan las historias. Medem afirma:

La película se podía haber llamado, Lucía y Lorenzo, o la lectora y el escritor, la sugestionada y el sugestionador, o la realidad y la ficción... En la relación entre quien fabrica la ficción y quien la recibe, existe, con el acuerdo de ambos, una estrechísima relación de intimidad. Y ellos se sienten absolutamente libres y protegidos; él para inventar, involucrándose (o camuflándose) a sí mismo tanto como le venga en gana, y ella para dejarse llevar, reconociéndose o imaginándose en otros personajes, para preguntarse qué haría en su lugar. Personalmente, vacié toda mi responsabilidad de escritor en Lorenzo, y la de lector en Lucía. Y así, sin daño ni conciencia, comencé a disfrutar. (p. 10)

El director/escritor confiesa sus intenciones con los personajes de Lorenzo y Lucía. Y, a final de cuentas, es Medem el que afirma haber vaciado toda su "responsabilidad de escritor" en Lorenzo. Y en este caso, cabe bien agregar que "la firma es, precisamente, la huella de alguien, el signo a través del que un sujeto de carne y hueso se arroga la factura física del texto, o dicho en sentido inverso, un símbolo inscrito en la superficie del discurso con la finalidad expresa de atribuir a una instancia del mundo real la responsabilidad creativa del mismo." (Zumalde, 2002).

Y la división de papeles que enlista Medem no implica necesariamente el límite de la capacidad de Lorenzo y de Lucía para participar de manera libre en el proceso de la "escritura" final que dará vida al texto fílmico. En el prólogo del guión, el director hace alusión a la influencia del personaje de Lucía sobre la vida del escritor: "Lorenzo es ya, gozosamente, la mano que remueve el destino de todos los personajes, y su relación con Lucía da un sentido largo y aglutinador a la historia. Su derecho a existir." (p. 10).

Últimas consideraciones

El largo viaje del director para encontrar un nuevo destino empieza con el descubrimiento de la luz. Medem afirma: "Esta luz sobre expuesta que casi te ciega, es como los personajes: borrándose a sí mismos y empezando desde cero. Ésa es la idea que tuve cuando estaba filmando con mi pequeña cámara la primera vez que fui a la isla." (Kaufman, 2002). De esta impresión primera el proyecto se amplió y profundizó en los dos sentidos de tiempo y de espacio con más personajes:

IW: ¿Puedes decirme cómo desarrollaste el guión de “Lucía”? ¿Había un libro?

Medem: Cuando estaba escribiendo el guión, escribí el presente de la historia en la isla. Luego escribí el pasado de los personajes en forma de novela, porque quería aprender sobre el pasado de estos personajes. Pero es una novela que nunca pensé en publicar; era sólo un ejercicio. De esa novela, adapté un guión, así que tenía dos guiones. “Lucía, rayo de luz” y “Sexo antes del sol”, y cuando los junté salió “Lucía y el sexo”. (Kaufman, 2002)

Muchos críticos señalaron la dificultad de seguir la intención del director criticando a Medem como narcisista por el abuso de la estructura circular de la historia y por los bordes desdibujados entre la realidad y la ficción: “the narrative is convoluted as well as circular, and you're never quite sure if what you're seeing is part of the storyline or merely a scene from Lorenzo's novel.” (Foreman, 2002). Pero, ¿no serían justamente éstos los efectos que quería lograr? Como en un proceso de reconocer la incertidumbre de su vida y de buscar la manera para superarla: “así como la isla se mece y no tiene lazos con la tierra, la narrativa (de atrás a adelante y de regreso, como una ola) apoya el flujo de mar obligado” (Ramírez, 2001). El hecho de que la interpretación del espectador y del lector no coincidan, y aun en la lectura del guión, se dejan abiertas todas las posibilidades de interpretar tanto la película como la historia escrita: “The complexity of the film's interconnected love stories, factual and fictional, past and present, are such that the above only comprises the first half-hour or so. What follows you will simply have to discover for yourself.” (Merrill, 2002).

Un clásico de Buñuel presenta una situación semejante en términos del final: *Belle de Jour* (1967), protagonizada por Catherine Deneuve y que le valiera un León de Oro en el Festival de Venecia. Buñuel, director y guionista (junto con Jean-Claude Carrière), habla de su intención:

T.P.T.: La película tiene dos finales. Después de la delación de Piccoli, el marido se ‘libera’, se levanta de la silla de ruedas, todo parece arreglado... pero vuelven a oírse las campanitas del carruaje... Que hemos visto que están relacionadas con las fantasías eróticas de Séverine.

BUÑUEL: No hay dos finales, sino un final ambiguo. Yo no lo entiendo. Esto indica falta de certidumbre mía. Es el momento en que no sé qué hacer, tengo varias soluciones y no me decido por ninguna. Entonces, en el final, he puesto mi propia incertidumbre. Ya me ha pasado otras veces. Sólo puedo decir que en la vida hay situaciones que no terminan, que no tienen solución. (Pérez Turrent, 1993: 147)

Podríamos decir, siguiendo a Buñuel, que lo que se consigue en *Lucía y el sexo* sería la ambigüedad, la apertura de la obra a una pluralidad de interpretaciones, todas válidas en términos de saber cuál era la realidad y hasta dónde llegaba la ficción. El dilema de poder delimitar los márgenes de la escritura y de poder identificar con exactitud al autor de la misma. Lorenzo es escritor, Lucía crea también su propia historia, y Medem detrás de ambos escribiendo un guión que concede la mayor libertad posible a sus protagonistas.

De la misma manera en que Lorenzo ayuda a Elena y a Lucía a encontrar una salida desde lo trágico, el director da y se da la oportunidad de meditar el final -que nunca termina por definirse claramente-, y de que el espectador -y el lector- se queden con su propio punto de vista. Mediante las dos actualizaciones, del guión y de

la película, la historia abre un agujero por donde tanto el espectador como el lector pueden penetrar y mirar desde dentro de la obra, de igual forma que Julio Medem ha mirado dentro de ella:

La sugestión más interesante surge en la isla, cuando ella [Lucía] se siente continuadora de un personaje ya escrito, dejándose seducir por otro que parece borrado, un cambio de sangre del propio autor, el desaparecido Lorenzo. Ella con su destino incierto, ante el agujero, será más lectora que nunca de él. Sí, su necesidad de que Lorenzo siga viviendo dentro de sus entrañas, dejándose sugestionar bajo su sol, le otorgan el derecho a merecerlo todo. El regalo. *Lucía y el sexo* es una historia de amor. (p. 11)

Notas

- [1] Citamos por Julio Medem (2001): *Lucía y el sexo. Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y medio. Libros de cine, p. 7. En adelante sólo se indicarán las páginas entre paréntesis.
- [2] *Vacas* (1992), 152.031; *La ardilla roja* (1993), 178.228; *Tierra* (1996), 226.174; *Los amantes del círculo polar* (1998), 749.537 espectadores. El Ministerio de Cultura de España ofrece estas cifras en la Base de datos de películas de su página web. Hay una leve diferencia en la información referente los números de *Los amantes del círculo polar* y de *Lucía y el sexo*, 640.553 y 1.258.919, respectivamente, en un folleto editado también por el propio Ministerio de Cultura (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 2004: 13-14). Sin embargo, la diferencia no afecta nuestra afirmación.
- [3] Existen estudios prestigiosos sobre elementos simbólicos en el cine de Buñuel que han servido de iluminación al presente trabajo. Peter W. Evans revisa el motivo de los paseos por caminos vecinales en la película *El discreto encanto de la burguesía*, como símbolo de “una urgente necesidad de salir de la urbanidad racional”, por ejemplo. (Evans, 1998: 42).
- [4] Antes del guión de *Lucía y el sexo*, publicó *Tierra/Mari en la tierra (Diario de un personaje)* (Planeta, 1997), un doble libro que incluye el guión de su tercera película y un diario que escribió al conocer a la actriz Silke Hornillos Klein, protagonista de este filme, con el que se ayudaría para profundizar el personaje. Más recientemente, publicó otro libro con el mismo título de su última producción documental: *La pelota vasca. La piel contra la piedra*. (Aguilar, 2003).
- [5] Kim Ki-Duk, ha presentado sus filmes en varios concursos de cine, como el Festival de Cine de Venecia, en el de Berlín, en Cannes, en Locarno, en Sundance, entre otros. Con *Seom (La isla, 2001)* ganó el premio especial del jurado en el Festival Internacional de Cine de Porto (Fantasporto) 2001. Ha recibido, además, el premio especial León de Plata al mejor director en el Festival de Cine de Venecia 2004 con *Bin-jip (Hierro 3, 2004)*, y el Premio Oso de Plata al mejor director en el Festival Internacional de Cine de Berlín 2004 con *Samaria (Samaritan Girl, 2003)*.
- [6] Song Il-Gon ha destacado en festivales internacionales de cine. *So-poong (The Picnic, 1999)* fue un cortometraje que le ganó el Premio del Jurado en el

Festival de Cannes 1999. Además, participó con *Ggot seom (Flower Island, 2001)* en la sección Cinema del Presente del Festival de Cine de Venecia 2001, y con *Geomi-sup (El bosque de las arañas, 2004)* en la sección oficial del Festival de San Sebastián 2004.

Bibliografía

Libros

Cirlot, Juan Eduardo (2000): *Diccionario de símbolos*. 4a. ed. Madrid: Siruela, [1ª ed. 1997].

Cook, Pam y Mieke Bernink (1999): *The Cinema Book*. 2a. ed. London: British Film Institute. [Especialmente la 8a. parte, “Authorship and Cinema”, pp. 235-315].

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1991): *Diccionario de los símbolos*. 3ª ed. Trad. Manuel Silver y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder.

Evans, Peter William (1998): *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*. Trad. Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán. Barcelona: Paidós.

Medem, Julio (2001): *Lucía y el sexo. Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y medio. Libros de cine.

Pérez Turrent, Tomás y José de la Colina (1993): *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Eds. [Entrevista].

Triana-Toribio, Núria (2003): *Spanish National Cinema*. London-New York: Routledge.

Películas

Medem, Julio (1998): *Los amantes del círculo polar*. Madrid: Sogecine.

Medem, Julio (2001): *Lucía y el sexo*. Madrid: Sogecine.

Información en línea

Bonfil, Carlos (2002) “*Lucía y el sexo*”, *La Jornada*, 22 de diciembre 2002, URL: <http://www.jornada.unam.mx/2002/dic02/021222/06aa1cul.php?printver=1> [con acceso el 6 de junio de 2006].

EFE (2002): “Premio ‘La Navaja de Buñuel’. El público de *Versión española* elige a *Lucía y el sexo*”, *El Mundo*, sección cine, 4 de junio 2002, URL: <http://www.elmundo.es/elmundo/2002/06/03/cine/1023125444.html> [con acceso el 21 de mayo de 2006].

Fernández-Santos, Ángel (2001): “Un exceso de la autoría”, *El País*, 24 de agosto 2001, URL: http://www.elpais.es/articulo.html?d_date=&xref=20010824elpepirdv_13&ype=Tes&anchor=elpepirdv [con acceso el 8 de junio de 2006].

Foreman, Jonathan (2002): “*Sex and Lucia*. All the nudes”, *Nypost.com*, URL: <http://www.nypost.com/movies/45228.htm> [con acceso el 5 de junio de 2006].

Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (2004): *Cine español. Tendencias 1996-2003*, Ministerio de Cultura Español, URL: <http://www.mcu.es/cine/cvdc/ev/pdf/icaaespa.pdf> [con acceso el 2 de junio de 2006].

Kaufman , Anthony (2002): “Círculos y luz. Julio Medem se escapa con *Lucía y el Sexo*”, *Indiewire.com* [entrevista], URL: http://www.golemproducciones.com/prod/indiewire_luciyelsexo.htm [con acceso el 15 de abril de 2006].

Klappenbach, Pablo (2002): “Otras circularidades”, *Otrocampo*, URL: <http://www.otrocampo.com/criticas/luciyelsexo2.html> [con acceso el 19 de mayo de 2006].

La Valle, Fernando (2002): “*Lucía y el sexo*, de Julio Medem. La isla de la fantasía”. *Otrocampo*, *Críticas*, URL: <http://www.otrocampo.com/criticas/luciyelsexo.html> [con acceso el 21 de mayo de 2006].

Marroquín Ruíz, Alberto (2003): “Biografía de Julio Medem”, *Julio Medem.org*, 2003-2005, URL: <http://www.juliomedem.org/biografia/biograf.html> [con acceso el 2 de junio de 2006].

Marroquín Ruíz, Alberto (2003): “Miscelánea. Libros”, *Julio Medem.org*, 2003-2005, URL: <http://www.juliomedem.org/miscelanea/libros.html> [con acceso el 2 de junio de 2006].

Martínez , Irene y Mar Rubio (2003): “*Lucía y el sexo*. El azar como forma de contar”, *Pliegos de opinión*, núm. 5, 2003, URL: <http://www.pliegosdeopinion.net/pdo5/barandal/cine/lysexo.htm> [con acceso el 15 de abril de 2006].

Merrill, Tim (2002): “*Sex and Lucia*”, *Film Threat*, URL: <http://www.filmthreat.com/Reviews.asp?File=ReviewsOne.inc&Id=2674> [con acceso el 5 de mayo de 2006].

Ministerio de Cultura Español, “Bases de datos de películas”, URL: <http://www.mcu.es/cine/index.jsp> [con acceso el 9 de junio de 2006].

Mitchell, Elvis (2002): “*Sex and Lucia*. Love and Death on a Spanish Island”, *The New York Times*, 12 de julio 2002, URL: <http://www.nytimes.com/2002/07/12/movies/12LUCI.html?ex=1118116800&en=a551529f1f7a8709&ei=5070> [con acceso el 5 de mayo de 2006].

Monsalve, Alicia (2001): “Lucía, el Sexo y Julio Medem”, *Al Borde Magazine*, [Entrevista], URL: http://www.alborde.com/medem_entrevista79.htm [con acceso el 15 de abril de 2006].

Ramírez, Alex (2001): “Lucía y el sexo”, *Cinengaños*, URL: <http://www.cinenganos.com/pelicula/LuciaSexo/> [con acceso el 29 de mayo de 2006].

Seoul Cinematheque (2004): “Spanish Cinema: Julio Medem & Alejandro Amenabar”, 8-15 diciembre 2004, URL: http://www.cinematheque.seoul.kr/bbs/view.php?id=program&page=1&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=88 [con acceso el 3 de junio de 2006].

Wardell, Simon (2002): “*Sex and Lucia (Lucía y el Sexo)*”, *BBC*, 29 de abril 2002, URL: http://www.bbc.co.uk/films/2002/04/29/sex_and_lucia_2002_review.shtml [con acceso el 5 de junio de 2006].

Zumalde, Imanol (2002): “El autor y su sombra”, *Zer. Revista de estudios de comunicación*, núm. 12, mayo 2002, URL: <http://www.ehu.es/zer/zer12/zumalde12.htm> [con acceso el 23 de mayo de 2006].

© *Saeyie Park 2006*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



editorial del cardo