

Los agujeros de la percepción: creación esquizofrénica en *Lucía y el sexo* de Julio Medem

Rebeca Maseda (*Independent Researcher*)
Shawn Stein (*Washington College*)

- Lorenzo: Estoy en un agujero. Yo lo he intentado pero no sé volver. Me he perdido para siempre.
- Lucía: Bueno, pues pido unos días libres y nos vamos por ahí. A tu isla. Y así me la enseñas ¿qué te parece? [...]
- Lorenzo: No quiero ir a esa isla.
- Lucía: No te entiendo Lorenzo. Tú siempre has querido volver. Ese es el motivo de que estés tan mal. Es por algo que te pasó allí ¿verdad?

Con esta oscura conversación comienza *Lucía y el sexo* (2001), quinto largometraje del director vasco Julio Medem. Lucía (Paz Vega) asocia repentinamente el malestar de Lorenzo (Tristán Ulloa) y su negativa a volver a la isla a algo que le pasó allí, a pesar de que las palabras de Lucía sugieren que hasta ese momento ella sólo había oído elogios. ¿Cuándo ha podido pasarle algo negativo a Lorenzo allí si siempre había querido volver? ¿Qué nos hemos perdido los espectadores? Una lectura más atenta revela que, lo que quiera que le haya podido suceder, no pertenece a un plano de realidad empírica y tampoco obedece a sus reglas.

En nuestro análisis cinematográfico destacamos la isla y el agujero como principios constitutivos primordiales de la estructura y la narrativa. En los episodios que tienen lugar en la mencionada isla, tanto el modo en el que están filmados como el sinsentido de sus acontecimientos, plantean una fuerte duda acerca de la existencia real o imaginaria de lo sucedido. Esta isla no tiene nombre. Personajes como Pepe (el editor de Lorenzo, interpretado por Javier Cámara) o Lucía se refieren a ella como “tu isla”. En ella se enlazan y desenlazan las diferentes historias de la película, tanto las del mundo de carne y hueso al que pertenece Lorenzo como las de la novela que éste está escribiendo. La utilización de la isla por parte de Medem rememora otras islas cinematográficas donde los artistas se enfrentan a los fantasmas de la sequía creativa, como las de *Vargtimmen* (*La hora del lobo*, 1968) de Ingman Bergman y de *Prospero's Book* (*El libro de Próspero*, 1991) de Peter Greenaway.

Entre las diferentes metáforas asociadas a los agujeros en *Lucía y el sexo* destaca aquella que le sirve a Medem, y por extensión a su protagonista, de instrumento retórico para conectar las historias, como el mismo Lorenzo explica en varias ocasiones. Algunos de los personajes caen literalmente en agujeros que les conducen a otros espacios físicos y temporales. Las transiciones entre historias, a través de la fórmula del agujero (espacio-temporal), nos dan la clave para interpretar este relato. Asimismo, con las conversaciones de Lorenzo con Elena y Lucía referentes a su propia escritura, se ofrece al espectador un guiño metaficticio acerca de esta técnica. No obstante, estas declaraciones no constituyen, necesariamente, una guía para comprender la película e incluso podrían conducir a una perplejidad mayor. Otro significado asociado al agujero es la manifestación de la desesperación que siente Lorenzo ante su situación actual. El profundo ensimismamiento con su fruto creativo

no le permite diferenciar entre realidad y ficción. La duda sobre la pertenencia a un mundo u otro provoca desaliento y paranoia, no sólo en Lorenzo, sino también en el espectador, el cual es igualmente incapaz de demarcar los planos en los que la película se desarrolla.

El cine nos provee con múltiples ejemplos de películas que han hecho del proceso de creación artística y de la figura del creador sus temas principales. Todas ellas se sirven del recurso de la ambigüedad, de tramas fragmentadas y de importantes dosis de surrealismo. De forma semejante a lo que les sucede a los protagonistas de películas como las tempranas *8 ½* (Federico Fellini, 1963) y *Vargtimmen, Barton Fink* (Joel Cohen, 1991) o la más reciente *Adaptation* (*Adaptación*, Spike Jonze, 2002), Lorenzo es un artista que lucha contra la sequía intelectual. En estas películas la interacción del artista/protagonista con los personajes de su ficción es tal que éste pierde la habilidad de distinguir entre su realidad exterior y el producto de su imaginación. La puesta en escena de estas interacciones incongruentes sugiere que, o los personajes ficticios se hallan en el mismo plano de realidad que el autor, o al contrario, que él ha entrado en la esfera de su creación. Dentro de lo que llamaremos una “estética esquizofrénica”, no se establecen parámetros claros entre los planos de realidad y ficción, lo que sugiere que la distinción entre éstos ha sido amenazada. No es sólo la incongruencia de los acontecimientos narrados la responsable, sino también la naturaleza fragmentada, multilineal y atemporal de sus estructuras. Esta dinámica simula lo que podría interpretarse como la realidad “hipercontextulizada” de un esquizofrénico: aquella que margina cualquier interés basado en un contexto histórico y cultural concreto.

Percepción de la esquizofrenia

No es novedad que la crítica cultural acuda al lenguaje de las psicopatologías modernas para describir o interpretar las manifestaciones artísticas. Sin embargo, ésta distingue entre la esquizofrenia clínica -como enfermedad mental- y la esquizofrenia como fenómeno que opera en un amplio campo socio-histórico más que a una escala psicológica. De esta forma, las aportaciones de críticos como Baudrillard, Foucault, Jameson, Deleuze y Guattari asocian la esquizofrenia principalmente con algunas tendencias del fenómeno cultural de la postmodernidad.(1) En esta ocasión, nuestro objetivo no es ligar la esquizofrenia a una coyuntura social específica sino al acto de creación en sí.

Las teorías ofrecidas desde el campo de la psicología y la crítica socio-cultural brindan un atractivo instrumento de reflexión y análisis para nuestra lectura de *Lucía y el sexo*. Tanto la disciplina psicológica como la crítica cultural han identificado múltiples síntomas asociados a la esquizofrenia.(2) Para nuestro análisis, de todos ellos nos interesa destacar el hecho de que el esquizofrénico posee una percepción temporal alterada y es incapaz de distinguir entre estímulos reales e imaginarios; puede ver o escuchar cosas que no están “realmente” ahí o, a la inversa, no ver, oír o sentir cosas que sí están (lo que se conoce como “síntomas psicóticos o positivos”). En segundo lugar, el esquizofrénico más que sufrir de una personalidad fragmentada, carece de un sentido del ser coherente fuertemente desarrollado (“síntomas cognitivos”). Por último, el esquizofrénico sufre de una desidia vital y de la incapacidad para expresarse (“síntomas negativos”).

Con *Lucía y el sexo*, Medem lanza un comentario autoconsciente acerca del cambiante estatus de lo real, muy en concordancia con las observaciones de la crítica cultural. En esta ocasión el director hace eco de los discursos que alegan que, en la actualidad, la separación drástica entre lo “virtual” y lo “actual” ya no es sostenible. A pesar de que la trama mantiene la apariencia de estar sucediendo dentro del plano de lo real, y que la película muestra a los personajes con una presencia tremendamente física, desde el principio de la película Medem trata de situar a la audiencia en el artificio. Es decir, juega con la confusión de términos. Técnicamente, la retórica visual de la película es rica en efectos anti-realistas, como la iluminación súper expuesta en las escenas en la isla, la cámara lenta en la mayoría de las escenas sexuales, la introducción de momentos oníricos, y una banda sonora repleta de connotaciones emocionales y argumentales (por ejemplo, la trama asociada a cada mujer posee un motivo musical). Los síntomas de la desterritorialización metaficticia comienzan en *Lucía y el sexo* ya desde los títulos de crédito, que aparecen como si estuvieran siendo escritos sobre la pantalla de un ordenador (también se escucha levemente el sonido de las teclas al ser presionadas). Estas técnicas subrayan el deseo de reflexión del director sobre el proceso creativo. Es por eso que Medem evita presentar una película que sea interpretada o experimentada simplemente como realidad dentro de la ficción. Las digresiones metaficticias nos proporcionan una especie de guión con acotaciones acerca del proceso creativo en su sentido más general. *Lucía y el sexo* entretiene el discurso metaficticio con lo explícitamente imaginario, hasta el punto de que la diferenciación entre estos dos marcos se vuelve casi imperceptible para el espectador. Ésta forma parte de una tradición en la que se sugiere que no es el artista el que cuenta una historia, sino la narración la que se impone sobre su autor.

Lucía y el sexo evidencia síntomas esquizofrénicos no sólo por lo difuso de sus fronteras entre lo real y lo ficticio, sino también por su forma laberíntica. Foucault afirma que el esquizofrénico no entiende la temporalidad como lineal: “if the patient is ill [. . .] present and past are not linked together in the form of a progressive integration [. . .] the sick patient experiences his anxiety and his defence mechanisms in a circularity” (41). Es decir, la temporalidad recursiva del sujeto que padece esquizofrenia entra en conflicto con la temporalidad lineal que dicta la “normalidad”. Por su parte, en “Postmodernism and Consumer Society”, Jameson concluye:

[The schizophrenic] does not have our experience of temporal continuity either, but is condemned to live a perpetual present with which the various moments of his or her past have little connection and for which there is no conceivable future on the horizon. In other words, schizophrenic experience is an experience of isolated, disconnected, discontinuous material signifiers which fail to link up into a coherent sequence. (“Postmodernism” 119)

Con el desmoronamiento de la relación entre significantes la experiencia esquizofrénica es reducida a una serie de presentes en el tiempo, puros y sin relacionar.

Medem suspende la narrativa de las diferentes historias de *Lucía y el sexo* en una especie de tiempo irreal donde todo -incluida la resurrección de Luna (Silvia Llanos)- es posible. La acción se diluye en diferentes planos de experiencia, sin que se nos explique cuál es el tiempo de lo real, lo que hace que la noción de tiempo cronológico

quede suspendida. Esta técnica recibe el nombre de hipertextualización ya que interrumpe una línea narrativa para retomar otras y volver a ellas con o sin seguir un orden. A diferencia del tiempo histórico -que es externo, lineal y se mide en términos de distancia espacial- el tiempo psicológico es interno, subjetivo, y se mide por la relativa intensidad emocional del momento. *Lucía y el sexo* privilegia, en este sentido, el tiempo psicológico. De acuerdo con Gabilondo, este impulso en las películas de Medem (de presentarse atemporales y ahistóricas) responde a esa “uncanny identity”, la cual él asocia a lo vasco (271). No obstante, al igual que nosotros, Gabilondo es de la opinión de que *Lucía y el sexo* escapa al interés en política de identidad nacional (277).

Voces interiores

Uno de los elementos fundamentales que contribuye a la creación de una estética esquizofrénica es la presencia de Lucía. La película muestra a Lorenzo pasando por diferentes fases del proceso creativo y alcanzando de forma gradual y paulatina la inspiración necesaria para fecundar su creatividad. Ésta es la personificación de dicha inspiración. Según nuestra lectura, Lucía no sólo es la musa de Lorenzo sino también su alter ego, y la relación entre ellos presenta visualmente una díada entre autor y voz editorial. Desde el momento en el que Lorenzo y Lucía se conocen, éste comienza a experimentar “síntomas positivos” de la esquizofrenia. Lorenzo está en un bar con Pepe, discutiendo su bloqueo creativo, lleva dos años sin escribir. Este último le sugiere que recupere “aquella historia de la isla, con la valenciana”. Lorenzo se levanta ensimismado para ir a comprar tabaco. En ese instante, en que él está necesitado de inspiración, se presenta de forma imprevista y atípica, Lucía, que se le declara sin tapujos. Pepe mira extrañado hacia donde está Lorenzo. Parece no entender lo que pasa, abriendo la duda acerca de si puede realmente ver a Lucía.(3) Al igual que sucede en la isla con Elena, como veremos, su encuentro parece completamente fantástico: la facilidad con la que Lucía declara su amor y el repentino compromiso que está dispuesta a asumir.(4) Además, la relación está basada en la admiración que ella siente hacia él, hacia su obra. En pocas palabras, ella es la pareja ideal, alguien que alimenta su ego de creador. En cinco minutos le dice que está enamorada de él, que lo sigue y espía, que quiere vivir con él (le enciende un cigarrillo cuando lo necesita), y que “con el tiempo y la convivencia” espera que se acabe enamorando de ella, “por supuesto”. A lo que Lorenzo, de repente, responde: “Eso está hecho, Lucía”. Ya en casa de él, Lucía le dice que haga con ella lo que quiera. Se le ofrece en cuerpo y alma. Lucía representa a la mujer “perfecta” para Lorenzo porque ella tiene lo que él quiere, como dice la Mala Rodríguez en su canción *Yo marco el minuto* que acompaña el numerito de *strip-tease* y *play back* de Lucía. No obstante, este tipo de relación amorosa supone una comunión en un solo ser de las dos partes de la pareja. El sexo sirve como metáfora del proceso creativo y por tanto actúa como *leitmotiv* de la película. El fruto del acto sexual es la obra (la novela de Lorenzo y la película de Medem), lo cual insinúa que la energía que se requiere para crear una obra artística se asemeja aquí a la energía sexual. Esto sucede no sólo en el caso de Lucía, sino también de las otras dos protagonistas femeninas. El encuentro amoroso de Lorenzo con Elena dará como fruto una hija (en la película la novela es entendida como, apunta Pepe, algo semejante a una hija) que será desencadenante de la acción. Y el encuentro entre Belén y Lorenzo provocará la muerte de la hija y, por tanto, el desenlace de la novela.

Entre medias de esta primera conversación en el bar, Lorenzo parece ligeramente perturbado por la visión de un rottweiler atacando a un maniquí. Lorenzo retendrá esta imagen hasta utilizarla cuando invente el episodio sobre la muerte de Luna. Su relación con Lucía estará, de esta forma, marcada por el influjo de elementos inspirativos. Lucía se enamora perdidamente de Lorenzo después de leer su novela y por eso se le declara. Desde ese momento se convierte en lectora y crítica ideal. Ella alimenta su creatividad al participar en la evolución narrativa de su obra. Su mediación como lectora aparece de una manera determinante para Lorenzo como escritor. En un momento dado, ella ofrece una crítica negativa: “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.” Como respuesta, Lorenzo entra en una espiral de malestar, de ensimismamiento, que le lleva a repensar la trayectoria de su novela para satisfacer a su “voz editorial”. En su nueva producción, comienza a crear una tragedia en la que sus personajes entran en una dinámica de autodestrucción. La extrema inmersión de Lorenzo en su propia ficción le arrastra luego a ese mismo camino, reproduciendo los síntomas negativos y cognitivos que sufren los esquizofrénicos.

En *Lucía y el sexo*, la distancia entre lectora y escritor y entre personaje y escritor está desdibujada. En el prólogo del guión, el propio Medem afirma que “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” (Medem 10). El director también 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” (10). Lucía toma conciencia de las inquietudes de Lorenzo a través de la lectura de su novela. En ella, Lorenzo plasma una vida paralela en la que Lucía participa directamente en el entorno de la isla, espacio donde convergen todos los personajes ficticios junto con su autor. De esta forma, los viajes a la isla producen una especie de *déjà vu* provocado por encuentros entre personajes que se reconocen entre sí por la novela de Lorenzo.

La isla

Prospero, once the Duke of Milan, now reigns over a faraway island [...]. Twelve years earlier Prospero’s brother, in league with the king of Naples, had exiled Prospero [...]. One evening, Prospero imagines creating a storm powerful enough to bring his enemies to his island. (*Prospero’s Book* de Peter Greenway, 1991)

Peter Greenaway lleva a cabo en *Prospero’s Book* una adaptación del clásico de William Shakespeare, *The Tempest* (*La tempestad*, 1611). *The Tempest* y *Prospero’s Book* son dos ejemplos claves a la hora de estudiar las implicaciones iconográficas de la isla. La isla en *The Tempest* es, para Nicholas Hewitt, “an unreal space for the action, a limbo in which the protagonist and the fictional characters have the quality of ghosts” (Cit. Hainge 15). Prospero, tanto en el original como en la adaptación, comienza a escribir una obra acerca de una tempestad y las interacciones que él imagina que sostiene con sus enemigos. Además de la conexión espacial, ambas versiones comparten con *Lucía y el sexo* este uso de la isla como sitio donde la

creación no sólo se genera, sino se vive.(5) En estas islas, territorios no materializados por medio de un nombre o una situación geográfica determinada, un personaje de carne y hueso mantiene un diálogo con los personajes creados por él. Por tanto, Prospero y Lorenzo se imaginan a sí mismos como principales protagonistas de sus propias obras. Sin embargo, la trama de éstas no tendría lugar sin la participación de Ariel y Lucía respectivamente. De acuerdo con Hainge:

[Prospero] controls so purposefully and completely the course of events of the action taking place around him [...] aided by the fantastical spirit Ariel who could, without doubt, be interpreted as the embodiment of a muse, that evanescent entity which renders narrative and creation possible. (27)

Con la ayuda de Ariel, Prospero orchestra no sólo la tormenta que arrastra a los otros personajes hacia la isla, sino también el destino de todos aquellos habitantes de la isla, actuando como autor de todo lo que está sucediendo alrededor suyo. Del mismo modo que Prospero se halla ligado a Ariel, Lucía y Lorenzo están conectados inexorablemente.

En *Lucía y el sexo*, uno de los personajes, Carlos (Daniel Freire) comenta como el espacio de la isla no es en realidad tal, ya que está totalmente hueca, llena de agujeros, es un trozo de tierra flotante, una “tapadera”. Este último término también puede ser interpretado como algo que sirve para encubrir o disimular algo. No es un espacio que esté inevitablemente unido a la tierra. El dicho “tener los pies en la tierra” ejemplifica aquel estado de arraigamiento a la realidad. En este sentido, la isla es un simulacro, da la apariencia de estar ligada a la tierra inmóvil pero, como atestigua Carlos, no lo está. En cuanto a la técnica empleada en las escenas que tienen lugar en la isla, Medem juega con la iluminación subjetiva para connotar ciertos estados mentales y emocionales. La iluminación superexpuesta evidencia su artificio, forzando una distinción radical entre los diferentes escenarios de la película.

La literatura y el cine han ofrecido a lo largo de su historia múltiples ejemplos de tramas que se desarrollan en islas. La “isla” se define como una masa de tierra, “aislada, despegada, o rodeada de algo de naturaleza diferente” (*Chambers English Dictionary* 757). Las connotaciones que se le han otorgado son de aislamiento, lugar remoto donde las leyes naturales priman sobre las sociales, de belleza que esconde peligros, donde todo puede suceder, bueno y malo, pero siempre ajena a esquemas normativos. Dentro de este contexto, se ha asociado la iconografía de la isla a espacios utópicos. En la isla “todo es posible”, dice Elena. En ella tiene lugar el encuentro sexual de Elena y Lorenzo, sin compromiso y en un día muy especial, el cumpleaños de Lorenzo. La puesta en escena muestra un mar en calma, con una luna llena de dimensiones extraordinarias. La conversación comienza con la mujer alabando las cualidades sexuales del hombre: “el mejor polvo de mi vida. Y no sé cómo te llamas”, a lo que él responde: “Mejor, así no hay complicaciones.” Esta idea de la aventura sexual “ideal” es ratificada por Lucía cuando, al comparar encuentros amorosos, le dice a Lorenzo que la historia de la valenciana no es justa –“no cuenta”- porque “así cualquiera..., una desconocida..., luna llena...” La figura de Elena también refleja un ideal, el ideal femenino para el hombre español heterosexual medio: hace las mejores paellas del mundo (los comentarios acerca de lo bien que sabe cocinar abundan a lo largo de toda la película). Esta primera historia que se da en la isla, “la de la valenciana”, constituye una premisa idealizada para una novela o

película comercial porque “hay sexo”, como dice el representante editorial de Lorenzo.

A la isla también va a parar Lucía tras caer Lorenzo en coma. El motivo aparente por el que llega allí es que quiere conocer el lugar donde se desarrolla parte de la historia de Lorenzo y que, de alguna manera, le ha provocado una crisis. En cierto sentido, Lorenzo empuja a Lucía a encontrarse con los otros personajes de su novela: Elena y Carlos e, indirectamente, Belén (Elena Anaya) y Luna. De esta forma, Lorenzo convierte a la isla en “el telón de fondo en el que se cruzan las historias” (Martínez y Rubio 2003). Elena da la bienvenida y protege a todos los visitantes de la isla, convirtiéndola en parte integral de ésta. A ella se la conoce en Internet como Asli (isla, al revés). Con este pseudónimo Elena se comunica con Lorenzo, cuyo símbolo es un faro. La función del faro es guiar, iluminar. Percibimos las conexiones entre historias por la luz que arroja Lorenzo sobre ellas. Como farero, como guía, Lorenzo interviene en la vida de los personajes de la isla de una manera indirecta. Cuando Lorenzo se recupera del coma (nada menos que el mismo día de su cumpleaños) tanto él como Lucía contemplan, desde diferentes lugares, la luna llena; y un faro le envía señales a Lucía. Lorenzo deberá ir a la isla para resolver la trama de la novela/película, reconciliarse con Elena y recuperar a Lucía. Al final, todos los personajes que se encuentran allí estarán conectados de una forma u otra, lo cual extiende la fuerte sensación de coincidencia que permeabiliza toda la obra.

¿Está Medem creando en *Lucía y el sexo* su propia tempestad, en la que Lorenzo y Lucía son protagonistas que controlan su destino narrativo del mismo modo que Prospero y Ariel? En cierto sentido, *Lucía y el sexo* es ciertamente una tempestad ya que los personajes parecen pasajeros de un barco bajo una gran tormenta. De hecho, casi al final de la película se enfatiza la naturaleza flotante de la isla, tanto como de la narración, cuando Elena declara: “pues me mareo” y Lucía se acerca tambaleante a Lorenzo mientras son intercaladas imágenes de un fondo marino en el que las plantas se balancean.

Quién es quién en la novela de Lorenzo

El ejemplo más evidente en que los límites entre lo real y lo simulado se han desdibujado, también percibido por gran parte de la crítica, es cuando Lorenzo cuenta la historia de Luna, Belén y Antonio. Aquí las escenas cambian tanto en su estética como en el ritmo cinematográfico (el número de tomas y velocidad se multiplican considerablemente). La iluminación se torna oscura y el sonido, lúgubre, creando un ambiente nauseabundo y enfermizo. Este episodio comienza tras la ya mencionada crítica de Lucía. De nuevo es Pepe el que le sugiere cómo salir de este bloqueo a partir de la historia de “la valenciana”. En ese momento de la película Pepe introduce una digresión importante: “Hablando de hijas ¿cómo llevas la novela? Se hace tanto de rogar que no sé qué le voy a contar a los editores.” Lorenzo le contesta: “tú siempre sabes qué contar”, a lo que Pepe responde: “pues sí. Por eso te tengo que traer las historias a casa, las hijas de verdad. [...] si esto lo escribes bien puede ser la historia de tu vida, y mi regalo de cumpleaños. [...] tu hija se llama Luna.” En esta nueva versión Elena se queda embarazada y tiene una niña, Luna. A partir de ahí, la focalización de Lorenzo se vuelve aún más esquizofrénica. Acude secretamente a conocer a su hija.(6) Desde entonces empieza a escribir y la narración oral de su escritura se superpone a las escenas que parecen tener lugar en su imaginación. Los

planos se suceden vertiginosamente y muestran a Lorenzo escribiendo, las escenas imaginadas y a Lucía leyendo, hasta el punto de suspender nuestra credibilidad acerca de la realidad de lo acontecido. El estatus de realidad o ficción se vuelve complejo de determinar en lo sucesivo. Tras leer los nuevos escritos de Lorenzo, Lucía le pregunta si tiene una hija, a lo que responde que no continuará esa historia porque no tiene ni idea de lo que significa ser padre. Lucía le insta: “Pues ¡inventatelo!”

Lorenzo decide que la niñera de Luna será una chica muy sexual, atrevida y sin complejos, que declare abiertamente a Lorenzo que su madre es una actriz porno retirada. Ella comparte con su madre el deseo sexual por Antonio, el novio de esta última. La relación entre Belén y Lorenzo comienza con un juego de seducción a través de la intimidad de las declaraciones sexuales de Belén. La descripción de las fantasías de Belén con Antonio se alterna con la voz en *off* y la simultánea escritura de Lorenzo. Cuando Belén describe cómo se estaba duchando mientras Antonio la miraba, las imágenes confunden a Antonio con Lorenzo y, más tarde, a Belén con Lucía. La siguiente vez, Belén narra un episodio en el que ella está viendo una película porno de su madre y masturbándose mientras Antonio la mira (¿o lo ha imaginado? se pregunta la propia Belén) y le hace el amor (o eso cree). De nuevo, se confunden los rostros de éste y Lorenzo y, a su vez, es Lucía la que está leyendo todo en su ordenador.(7)

En un momento dado, Belén invita a Lorenzo a ayudarlo a cuidar a Luna. La escena sexual entre Belén y Lorenzo es filmada por medio de la cámara lenta y la banda sonora, levemente audible, se vuelve machacona. Estas escenas se intercalan con momentos de separación entre Lorenzo y Luna en la isla, hasta llegar el momento en el que los sonidos del perro se hacen reconocibles y Luna desaparece por un agujero en la tierra. Un rottweiler, semejante al que Lorenzo vio en la televisión del bar el día en que conoció a Lucía, la ha matado. Finalmente la vemos nadando en el agua hasta reunirse con su madre (Elena) que ahora es una sirena (como le había contado Lorenzo en el cuento). De esta forma, el agujero en que se cae abre la posibilidad de volver a empezar. Permite que se complete el círculo de la vida. Luna vuelve, tras su muerte, al líquido amniótico originario.

Después de este giro, Lorenzo empieza a mostrar síntomas negativos de la esquizofrenia, se vuelve una persona hermética y depresiva. La comprensiva Lucía le pregunta si está teniendo problemas con la novela, lo cual entiende perfectamente – “entiendo que te haya afectado tanto que la rechaces y que te cueste continuar”- por la oscuridad y pesimismo de la historia que Lorenzo acaba de vivir (y nosotros, de presenciar). Lucía ratifica la afectación de Lorenzo, y su involucramiento en la trama de su novela, con el siguiente comentario: “tu vida es más importante que una novela, aunque [ésta] sea tan vital para ti.” Lorenzo continúa la historia contando la relación enfermiza, “putrefacta”, entre Belén, su madre y Antonio. Las escenas siguientes muestran a Belén y a su madre muertas. Lorenzo, que es quien las descubre, grita, se despierta y le dice a una Lucía dormida: “voy a acabar con esta pesadilla...las voy a matar de una puta vez, a las dos, ahora mismo”. Se dirige hacia su ordenador y comienza a escribir.

El desenlace de esta historia llega ya en la isla. Elena le enseña a Lucía una noticia por la que se reclama a Antonio/Carlos, en paradero desconocido y sospechoso por la muerte de Belén y su madre. Elena le cuenta que Belén cuidaba a su hija. Lucía sigue

leyendo la noticia pero la escena se traslada a una de esas tantas noches en las que leía la novela de Lorenzo. La voz en *off* de éste cuenta que “cuando se despertó las vio muertas y decidió escaparse, borrarse, ser nuevo, así que se fue”, y las imágenes muestran a Lorenzo siendo dicho hombre. Lucía reconoce la noticia que le muestra Elena como suceso acontecido en la novela de Lorenzo.

Los agujeros de la percepción

La incertidumbre acerca de la naturaleza real o artificial de la trama que convierte a *Lucía y el sexo* en ejemplo de producción esquizofrénica es enfatizada a través de su estructura y forma. Dicha estrategia técnica retrata visualmente la voluble psique del protagonista. La teoría de los agujeros narrativos que propone Lorenzo se manifiesta en una especie de túneles que cambian la temporalidad y el destino del relato. En este sentido, *Lucía y el sexo* recrea mundos que rozan el plano de lo mágico. Medem ha creado un mecanismo que le sirve para unir no sólo las diferentes historias, sino también los diferentes mundos de la realidad y la ficción, el de los agujeros.(8) Isabel Santaolalla también ha detectado que las películas de Medem están “llenas de viajes y agujeros” que funcionan como “antesalas o accesos a trayectorias de descubrimiento o como cavidades dispuestas a ser rellenadas” (Santaolalla 333). A lo largo de la trayectoria de Medem, estos agujeros han servido como puertas que, a través de una cinematografía poética, se abren a mundos alternativos, alejados de la percepción real o convencional: el ojo de la vaca (*Vacas*), la varilla fumigadora que se inserta en la tierra (*Tierra*), la ardilla que se adentra en los árboles (*La ardilla roja*) y los agujeros de la isla de *Lucía y el sexo*.(9) Es decir, sus películas muestran varias esferas o estratos de realidad y ciertas estratagemas visuales, como los agujeros, le sirven para conectar estos mundos o esferas.

Se podría objetar que en la contemporaneidad, la forma tradicional de narrar (escritura o filmación) ha aceptado entre sus cualidades constitutivas la fragmentación en tanto que se preserve una lectura secuencial. Es decir, que al reconstruir la narrativa el espectador pueda ordenar los eventos. A pesar de que el arte actual ya ha venido ofreciendo cada vez más obras que rompen con el horizonte de expectativas de una narrativa lineal, las obras construidas de forma fragmentaria siguen amenazando con desestabilizar nuestra percepción.(10) *Lucía y el sexo* representa un caso extremo de este fenómeno ya que el hipertexto ofrece la posibilidad de una escritura y una lectura no-secuencial. Cada línea de argumentación contiene un número variable de conexiones que a veces traspasan los límites entre lo real y lo virtual. Éstas llevan al espectador a diferentes y sucesivos “nudos” y éstos, debido a que no pertenecen a un plano claramente delimitado, no permiten que se organicen de forma secuencial. Tal como la teoría de los agujeros que Lorenzo maneja para construir su novela, no existe un único orden en el que esta película deba leerse. De esta forma, se le impone al espectador una experiencia no secuencial.

Cuando en *Lucía y el sexo* los personajes se caen por los agujeros, la historia y el destino de los personajes mismos comienzan, en cierto sentido, de nuevo. Lorenzo se lo explica así a Elena: “quiero escribirte un cuento lleno de ventajas. La primera ventaja es que cuando llega al final no se acaba, sino que se cae por un agujero y el cuento reaparece en mitad del cuento. Ésta es la segunda ventaja y la más grande, que desde aquí se le puede cambiar el rumbo”.(11) Lorenzo está, de esta forma, describiendo la propia estructura tanto de su novela como de la película en sí, como se

corroborará en la escena final. La película acaba repitiendo las palabras de Lorenzo: “la primera ventaja es que cuando...” y mostrando las imágenes de Elena tomando una foto de Luna en el parque. La cámara se eleva hasta llegar a la habitación en la que Lorenzo está escribiendo estas mismas palabras. Éste se acerca a Lucía, que está cantando “Un rayo de sol” frente a la ventana que da a ese parque. Al presentar a Elena con su hija al final de la película se sugiere que la historia está comenzando de nuevo por el medio y, por lo tanto, le da la posibilidad a Elena de volver a comenzar por el principio y así recuperar a Luna.(12) La disyunción de esta secuencia proviene de una confusión acerca de lo que es real y lo que es ilusión.(13) Es precisamente esta cualidad de cartón piedra de *Lucía y el sexo* la que es puesta en primer término en su secuencia final. Esta escena supone una “lógica” resolución de una estrategia narrativa esquizofrénica.

Hacia una poética esquizofrénica

“Nadie sabe realmente qué es lo que ocurre en el cerebro de un esquizofrénico.

Todo son lagunas, todo está por descubrir.

Uno por ciento, esquizofrenia de Ione Hernández, 2006)

Lucía y el sexo comparte un gran número de inquietudes con el resto de la producción cinematográfica de ficción de Medem.(14) Desde el principio de su carrera como cineasta, ha demostrado un interés particular por los mundos internos, pertenecientes a lo surreal y a la psique humana.(15) Tal como comenta Alfredo Martínez Expósito, “en el nivel del discurso, todas estas películas presentan un montaje descoyuntado, cuyos planos sueltos, escenas de sueños y visiones y abundante uso de cámara subjetiva, contribuyen a crear un efecto surrealista” (122).

En *Vacas* (1992) Medem nos inicia, a través de los ojos de las vacas, en las complejidades de la mente humana y los secretos de los bosques geográficos y familiares del País Vasco. *La ardilla roja* (1993) pone de relieve el carácter ficticio y construido de la identidad sexual y personal; y que la personalidad de uno depende, en última instancia, de la autodeterminación. En esta última también la protagonista, Sofía/Lisa cae en una especie de agujero (concretamente un abismo) que le permite cambiar el rumbo de su vida. De nuevo, lo onírico y surreal se mezclan en la trama con lo real de tal forma que la clara demarcación pierde su sentido.

Los dilemas sobre la dualidad, la división entre cuerpo y alma y la esquizofrenia, que acompañan a gran parte de la obra previa a *Lucía y el sexo*, culminan con un personaje literalmente esquizofrénico, encarnado por el desdoblamiento virtual de Ángel en *Tierra* (1995).(16) El desdoblamiento que se percibe en las obras citadas -el de mundos y familias en *Vacas*, el de personalidad en *Tierra*, y el de identidad en *La ardilla roja*- se traslada en *Los amantes del círculo polar* (1999) al propio hilo argumental. En ella, la trama de la película se construye a partir de la alternancia de visión de los dos amantes, Ana y Otto. La enajenación, la duda y el simulacro -estructuras del sinsentido- confluyen en las películas de Medem hasta producir sentimientos esquizofrénicos en el espectador.(17)

La esquizofrenia supone, en general, una alteración de los sentidos y la incapacidad para interpretar los estímulos y, como consecuencia de estos dos síntomas, el esquizofrénico sufre alucinaciones y delirios de grandeza. Los efectos de dicha

enfermedad psicológica sirven como instrumentos eficaces para reflejar más visualmente cómo podría estar funcionando una mente creativa. En este sentido, la esquizofrenia y el proceso creativo parecen correr en paralelo. Consideramos *Lucía y el sexo* una obra esquizofrénica ejemplar en tanto que hace imperceptibles las diferencias entre la realidad y la fantasía de lo acontecido y entre un tiempo real y otro psicológico, y por la forma no secuencial en que está construida. Los múltiples agujeros que pueblan la película generan una serie de sinsentidos que pueden instalar la duda en el espectador, tanto ontológica como epistemológica. Es posible que uno sea incapaz de discernir claramente y decida dejarse llevar y confiar en la percepción de Medem/Lorenzo. Consecuentemente sufre las mismas alucinaciones. Domínguez García concluye que *Lucía y el sexo* “puede llegar a ser la película más ininteligible del realizador vasco” debido “a lo poco que se nos cuenta” (Domínguez-García, 337). Sin embargo, tal vez no sea éste el único motivo de perplejidad, sino lo delgada que es la línea que separa a la realidad de la ficción de lo acontecido. Sin duda, la estética esquizofrénica de *Lucía y el sexo* deja al espectador con la incertidumbre arraigada en su memoria. Del espectador depende, en última estancia, su abandono en la poesía visual de Medem. El director nos invita a adoptar este estado mental y emocional al comienzo y al final de su largometraje al mostrar unas imágenes del fondo marino y una música hipnótica. Lo que quiere Medem es embaucarnos y someternos al deleite de su poética esquizofrénica.

Notas

(1) De acuerdo con Baudrillard el estatus de lo real ha cambiado en el mundo posmoderno ya que la diferencia entre la realidad y su representación se ha eliminado, amenazando la mismísima diferenciación entre “verdadero” y “falso”, real y simulado. Él denomina a este proceso “simulacro”. Por su parte, Deleuze y Guattari hablan de la esquizofrenia como un nuevo paradigma cultural (contemporáneo) cuya lógica se basa en corrientes que sirven para des-territorializar o re-territorializar límites geográficos y también psíquicos. Una de las manifestaciones de la desterritorialización se produce al atravesar las fronteras entre lo virtual y lo actual. El arte esquizofrénico deconstruye la ilusión de lo real y presenta una especie de reconstrucción fantasmal. Las aportaciones de Foucault y Jameson se comentarán más adelante.

(2) Agradecemos la incalculable información que nos ha brindado el Dr. Patrick L. Dulin sobre el tema.

(3) Esta escena presenta el primer momento esquizofrénico de Lorenzo en *Lucía y el sexo* y encuentra su dúplice en la fiesta de cumpleaños de Lorenzo, en la que Pepe vuelve a parecer desconectado de la esfera en la que se encuentra Lucía.

(4) El desarrollo del romance contiene múltiples clichés sexuales: Lorenzo comenta de repente que tiene una cámara de fotos (como juguete sexual, para tomar fotos íntimas), la seducción (en la vía pública), las relaciones sexuales mantenidas en todos los lugares de la casa (incluida la cocina), o el *strip-tease*. En general, las diferentes mujeres que pueblan *Lucía y el sexo* representan diferentes tipos de sexualidad, amor y rol. Elena representa la ternura maternal (ella cuida de todos los personajes), Lucía el apoyo y la comprensión, y Belén la energía sexual en estado puro. La música que acompaña las escenas amorosas con estas mujeres apoya la interpretación de estas diferentes formas de ser mujer y de amar. La música asociada a lo largo de toda la película a Elena -y que aparece en la primera escena amorosa entre ella y Lorenzo-

es triste, melancólica; la que acompaña a Lucía es luminosa, juguetona; y la que acompaña a Belén es siniestra, oscura. Aquí, el sexo como lascivia conduce a la destrucción. De esta forma, Medem está reproduciendo la tradicional iconografía asociada a diferentes tipos de mujer y de amor. Medem explora la imagen dúplice de la mujer en toda su filmografía de ficción.

(5) De la misma manera que en el comienzo de *Lucía y el sexo* aparecen dibujadas sobre la pantalla letras de ordenador, en *Prospero's Book* se superponen letras escritas por una pluma sobre la imagen fotográfica.

(6) De nuevo, el nombre de Luna no es aleatorio. Elena le pone dicho nombre en recuerdo de la noche en la que fue concebida, pero su nombre también la conecta directamente al sistema solar de Lorenzo.

(7) Lucía, al igual que otros de los personajes, se siente continuadora de un personaje ya escrito. En primer lugar, al asumir la identidad maltesa del personaje de Lorenzo pero, principalmente por su constante identificación con Belén y por la confusión visual entre ambos. Cuando Lucía lee la novela de Lorenzo le dice explícitamente que ella se siente identificada con “la hija” (que es Belén). Esta identificación se extiende, para el espectador cuando Lucía, ya en la isla, mira disimuladamente, desde la aparente distancia de su lectura, el reclamo sexual de Elena a Carlos. Esta escena es simétrica a la de Belén y Antonio mirándose furtivamente. Y, por último, porque recibe el mismo tratamiento por parte de Elena (le dice a Lucía, como ya hizo con Belén, que sabe que habitación le va a gustar, ya que está “expresamente hecha para ella”). A través del montaje, el espectador también se percata de que los personajes de Antonio y Carlos representan otro doble, lo cual tendrá ciertas repercusiones en el desenlace.

(8) Otros artistas ya han acudido a mecanismos similares. Por ejemplo, los senderos bifurcados de Jorge Luis Borges, la rayuela de Julio Cortázar o el sistema de túneles de Virginia Woolf.

(9) En relación al ojo de la vaca, Gabilondo considera que éste actúa como “bridge transporting the viewer to another time or place” (269).

(10) En opinión de Elsaesser, el cine posmoderno presenta estos esquemas temporales complejos que se reúnen de diferentes maneras, en diferentes segmentos (200).

(11) Existe otra escena donde se repite esta idea, cuando Elena le cuenta a Lucía que alguien le ha fabricado un cuento lleno de ventajas “que puede cambiarte el rumbo si te dejas”.

(12) Refiriéndose a la metáfora del agujero en el bosque de *Vacas* (1992), Domínguez-García comenta como “Medem nos introduce la posibilidad de renacer fuera de este conflicto, tirando dentro del agujero todo lo podrido para así poder limpiarse del pasado y renacer de nuevo” (342). La cursiva es nuestra.

(13) En *Los amantes del Círculo Polar* (1999) Medem ya comenzó a explorar las posibilidades no sólo de una narrativa que se articulase “en un sinfín de círculos que se expanden y comunican hasta imbricarse en las historias finales o en la Historia”, sino también de “desandar lo sucedido” en la trama (García Sánchez 3/7), al menos en el plano onírico. Con *Lucía y el sexo*, Medem permite que esto suceda explícitamente y dentro del marco de la trama. Si *Los amantes del círculo polar* terminaba (para el espectador) con la muerte física de Ana, en *Lucía y el sexo* Elena puede empezar de nuevo con su hija, y Lorenzo con Lucía.

(14) Debemos dejar fuera de consideración *La pelota vasca* ya que su género cinematográfico es completamente distinto.

(15) El interés de Medem por el tema de la esquizofrenia ha sido una constante en su vida. En principio cursó estudios de psiquiatría y en el momento de finalización de

este artículo, se presentó el documental

(16) Stone ha destacado la dualidad y lo surreal como características de la filmografía general de Medem (158).

(17) López identifica, a partir de los estudios de Schwab y Lecercle, las afinidades que existen entre el sinsentido y la esquizofrenia (101-20). *Lucía y el sexo* contiene múltiples ejemplos de sinsentido, como que el relato pueda comenzar por el medio, que dos personajes se presenten a la vez como una sola persona, el uso de lenguaje o conversaciones absurdas y actos inesperados. Por ejemplo, Elena, después de descubrir que está embarazada, se masturba y mantiene una peculiar conversación con la (supuesta) secretaria de Lorenzo. Lorenzo ha estado evitando el contacto con ella y cansada de dejarle recados le dice a la secretaria: “Resulta que estoy embarazada y como sé que no es de él, ni ganas que tiene, ni falta que le hace, me marchó a buscar al padre de mi criatura [...] sí guapa, pero no te voy a decir dónde. Os voy a dejar una pista a los dos: no vive en Valencia. Bueno, venga, una pista más: salgo ahora mismo para Madrid.” O cuando Lucía le dice a Elena: “si aparece vivo (Carlos) le creemos” y ella responde: “Vale, como tú quieras pero vamos a casa.” y cuando Elena responde a Lucía que si no puede llorar... “pues me mareo”.

Obras citadas

- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. 1981. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: U of Michigan P, 1994.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minesota: University of Minesota P, 1983.
- Domínguez-García, Javier. “De Vacas a *Lucía y el sexo*: evasión postnacionalista en la poética de Julio Medem.” *Letras peninsulares* 16 (2003): 337-51.
- Elsaesser, Thomas, “Specularity and Engulfment. Francis Ford Coppola and *Bram Stoker’s Dracula*.” En *Contemporary Hollywood Cinema*, Eds. Steve Neale y Murria Smith, Londres y Nueva York: Routledge, 1999. 200.
- Foucault, Michael, *Mental Illness and Psychology*. 1976. Trad. Alan Sheridan, Nueva York: Harper and Row, 1987.
- Gabilondo, Joseba, “Uncanny Identity: Violence, Gaze, and Desire in Contemporary Basque Cinema.” En *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practices*. Ed. Jo Labanyi, Oxford: Oxford UP, 2002. 262-79.
- García Sánchez, José M., “Reinscripción de la tragedia y de la figura femenina en *Los amantes del Círculo Polar* de Julio Medem.” *Espéculo* 26 (mar-jun 2004): 3-7. 9 de diciembre, 2007.
<<http://www.ucm.es/info/epseculo/numero26/medem.html>>.
- Hainge, Greg, “Tempest in another Time: Shakespeare, Greenaway, Celine.” *Romanic Review* 97.1 (enero 2006): 15-32.

Hewitt, Nicholas. *The Golden Age of Louis-Ferdinand Céline*. Leamington Spa: Berg P, 1987. 213. Cit. Hainge, 15.

“Island.” *Chambers English Dictionary*. Cambridge: W & R Chambers Ltd., 1990.

Jameson, Frederick, “The cultural logic of late capitalism.” En *Postmodernism and the Contemporary Novel*. Ed. Bran Nicol, Edinburgh: Edinburgh UP, 2002.

---. “Postmodernism and Consumer Society.” En *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Ed. Hal Foster, Seattle: Bay P, 1983. 111-25

López, Alan, “Deleuze with Carroll: Schizophrenia and Simulacrum and the Philosophy of Lewis Carroll’s Nonsense.” *Angelaki* 9.3 (dic 2004): 101-20.

Martínez Expósito, Alfredo, “Julio Medem y la poética del compromiso.” *Alpha: revista del Área de Filosofía y Letras* 20 (2004): 121-34.

Martínez, Irene y Rubio, Mar, “Lucía y el sexo. El azar como forma de contar.” *Pliegos de opinión* 5 (2003). 12 de agosto, 2007.
<<http://www.pliegosdeopinion.net/pdo5/barandal/cine/lysexo.htm>>.

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

Park, Saeyie, “Entre el cine y la escritura: Lucía y el sexo de Julio Medem.” *Espéculo*. 33 (UCM). 26 de noviembre, 2007.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/luciamed.html>>.

Santaolalla, Isabel, “Far from Home, Close to Desire: Julio Medem’s Landscapes.” *Bulletin of Hispanic Studies* 75 (jul 1998): 331-37.

Stone, Robert, *Spanish Cinema*, Londres: Pearson Education Limited (2002).