

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Sex. Inútil renuncia de lo amado

Autor/es:

Laínez, Josep Carles

Citar como:

Laínez, JC. (1996). Sex. Inútil renuncia de lo amado. Banda aparte. (4):53-57.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42168>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Sex. Inútil renuncia de lo amado

Autor/es:

Laínez, Josep Carles

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42168>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Berta ocuparon entonces los puestos de la biblioteca dejados por Baltar y Piedade.

El Convento es un valiente ejercicio de autoironía: su crítica al discurso intelectualizado y al mundo del saber recae sobre todo en el propio texto fílmico, en el propio cine de Oliveira.

De todas formas, dando por sentado que la película ironiza los dos universos -la vida intelectualizada y la vida ordinaria-, esta *oposición* que plantea el final del film resulta premeditadamente simplista, tanto en sí misma (puesto que sólo se ha retratado una de las dos), como si se analiza, tarea inútil, según los criterios y sentidos desarrollados a lo largo del texto (¿o es que se ha de suponer que en la vida de Michael y Hélène, entregados a los intereses mundanos en París, su particular choque de fuerzas entre el bien y el mal sea más armónico y equilibrado?).

Oliveira tiene el extraño don de decir

cosas serias con seriedad irrisiva y corrosiva (de ahí el humor un tanto *dry*, falto de irrigación). Con su discurso dirigido a la inteligencia (y despreciando al espectador mediocre), nos habla de la morbidez estrecha del intelectualismo (en el convento los únicos que tienen relaciones en la cama son los sirvientes Berta y Baltazar), y de las lindezas de la vida ordinaria (que seguramente transformará los conventos en templos del esoterismo comercial).

En esa superficie ríspida y precisa, al mismo tiempo hermética y nítida, plana y profunda, que es **El Convento**, tal vez el viejo sabio portugués nos quiera decir que está presto a expirar el tiempo de las obras maestras y que, por tanto, sería fatuo pretender buscarla en dicha superficie (y además, seguramente el pescador pensaría: ¿y quién tiene necesidad de obras maestras?).

Miguel A. Lomillos.

SEX - MICHAEL NINN (SEX, USA, 1994)

LA INÚTIL RENUNCIA DE LO AMADO

Para José Ramón Romero

*Ente montes y montes, tantu valle,
tantu riu s'atopa y arboleda,
tan hermosu cad'unu pel so estilu,
que si dan á escueyer náide escueyera.*

Xuan María Acebal

1

Sex (Michael Ninn, 1994) es un film cuyo título no puede ser más explícito, pues no sólo hace gala, sin tapujos, del género al que se adscribe, el cine pornográfico, sino que también remite, en el plano estrictamente diegético, a las relaciones que incardinan a los personajes, todas ellas establecidas mediante el vínculo del sexo entendido como mercancía.

En dos espacios se desarrolla **Sex**¹. Dos espacios marcados por el antagonismo, alejados espacial y temporalmente y cuya complementariedad no admite ni contacto

ni retorno. Estos dos espacios "enfrentados" son la ciudad postmoderna y el campo abierto. Pero la tradición ininterrumpida (en la que se inscribe **Sex**) del "beatius ille" horaciano y del "menosprecio de corte" guevariano, va a revestirse en este film de connotaciones especiales (sin por ello dejar de ser siniestras) y que rompen tanto con el molde clasicista como con el orden burgués tan bien acomodado a lo largo de la historia del cine.

2

El planteamiento inicial (o final) de **Sex** no puede ser, a primera vista, más ingenuo. El film nos narra el viaje iniciático de Pyke (Jerry Pike), encargado de una gasolinera en mitad de un desierto americano, a la ciudad, como medio fácil de progresar y de ofrecerle a su novia (Sunset Thomas) algo más de lo que hasta ese momento tiene: una vida mediocre perdida en un yermo. A pesar de los

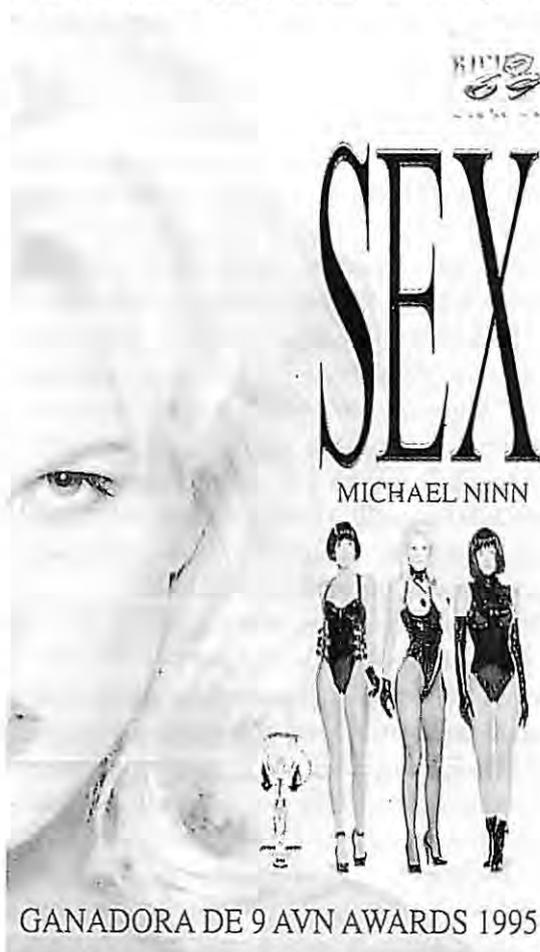
requerimientos y ruegos de la muchacha, Pyke inicia su recorrido hacia una vida mejor con su recuerdo siempre presente. Ya en la ciudad, trabajando de taxista, se cruza casualmente con una cazatalentos, quien le va a proporcionar el ascenso que deseaba, tanto en el mundo de la moda como en el del cine. Sin embargo, la felicidad no puede ser completa y sabe por un amigo de la múltiple violación de su novia un día que estaba en la gasolinera, suponen que recordándolo, y del trauma causado en ella. A partir de ese momento se va a producir el descenso a los infiernos de Pyke: enfrentamiento con sus jefes a quienes les reprocha la manipulación inhumana de todos los que entran en el sistema, intentos de suicidio, continuas alucinaciones tras la ingestión de drogas que le hacen ver a su amada surgiendo de las pantallas, volatilizándose, resurgiendo en muñecas animadas con las que mantiene relaciones sexuales... Esta espiral de caída tendrá como punto final el rechazo de la cazatalentos que lo había descubierto y el regreso solitario a la gasolinera, donde su única tarea, ya hasta el fin de su vida, no será otra que recordar al amor verdadero que abandonó por una gloria ficticia y voluble.

Evidentemente, esta sinopsis más se parece a una novela rosa que a la de un film del que merezca la pena ocuparse. Sin embargo, la gran innovación que introduce Ninn en su película no sólo es la segunda parte (**Sex 2**) y la clausura absoluta del film (que sí nos aportará referencias muy sugerentes sobre su ubicación en la historia de la cultura), sino la fuerza que tiene como renovador del cine pornográfico tras un par de décadas sumidas en la monotonía y en la falta de ideas para "poner al día" un género difícil, por cuanto sus requisitos son muy estrictos y con pocas posibilidades de innovación.

3

Sex 2 está construida con unas pocas secuencias y con referencias y saltos constantes a **Sex**. En este segundo film, se nos narra el mismo viaje que realizó Pyke al principio, pero que sin embargo ahora emprende su antigua novia con el único deseo de dar con él, no el de triunfar. Para ello inicia el recorrido yendo directamente al que fue apartamento de su novio, donde se en-

contrará a una modelo con la que Pyke tuvo una relación sentimental. Ésta la presentará a la cazatalentos, a fotógrafos y, poco a poco, y casi sin quererlo, tomará el mismo camino de ascenso que con anterioridad había seguido su novio. Al conocer, al final, el *destino* (éste es el subtítulo de la película) de su antiguo amado, decide ir a por él a la gasolinera, lugar en el que se presentará envuelta en elegante ropa y con un lujoso automóvil conducido por un chófer. Y aquí es donde se produce el toque de Ninn que hace tambalearse el planteamiento de novela rosa que en un principio había tenido su película. Pyke, sentado, con vaqueros, con la rubia melena al viento y sin ver quién iba en el interior del coche, pero quizá sí presintiendo, se acerca a él y cierra violentamente la puerta. Un giro de 180° nos muestra el interior del automóvil con la muchacha llorando, llevándose la mano a la cara y haciéndole señas al conductor de que abandone aquel lugar. El coche desaparece y cuando deja el campo visible nos volvemos a encontrar al mismo anciano que vimos al inicio de **Sex**: el Pyke viejo, perenne en su lugar de



olvidos y que por dos veces renunció al amor que se le ofrecía.

4

La pregunta que se nos plantea no es otra que señalar dónde se hallan las innovaciones que mencionábamos más arriba, tanto en la particular lectura de la tradición literaria que nos llega desde el clasicismo greco-latino como de los modos de representación con los **Sex** y **Sex 2** juegan y que las hacen ser un punto y aparte en el panorama del cine pornográfico. Vayamos, en primer lugar, con la segunda de las preguntas.

A pesar de las escasísimas monografías y artículos dedicados al cine pornográfico en lengua española y, en muchos casos, con fuentes que son mera propaganda sin elaboración teórica alguna (la mayor parte de las revistas eróticas), se puede registrar una evolución del cine pornográfico pareja a la aparición de las nuevas tecnologías (la infografía) y a la eclosión de los nuevos géneros audiovisuales (como la publicidad o el vídeo-clip).

Si bien no hemos de retrotraernos a los orígenes del cine pornográfico para poder señalar una ruptura con el que aún sigue produciéndose de manera masiva (sobre todo en Europa), sí que hemos de siquiera enumerar los que consideramos cuatro grandes períodos de este género cinematográfico y el porqué de la renovación de Michael Ninn, y de otra serie de autores cuyo análisis sobrepasaría los límites de este artículo. Dejando al margen el primero de estos períodos y también el más nebuloso, el de los orígenes, la verdadera revolución de la pornografía tiene lugar a partir del año 1965, primer año de edición de la revista **Private**, cuando toda una serie de directores como Gerard Damiano, los hermanos Mitchell o Alex de Renzy van a realizar los que aún se consideran "clásicos" (**Deep Throat, The Devil in Miss Jones, Behind the Green Door...**) y que disfrutaron de gran éxito de público y de exhibición en salas comerciales aún no expresamente destinadas a la pornografía². Sin embargo, a principios de los 80 y con la irrupción masiva del vídeo y la privatización de la pornografía, este cine cayó en una tierra de nadie donde la monotonía imperó y escasamente podrían salvarse una docena de

títulos. Sería nuevamente la innovación tecnológica la que influyera en la renovación de los modos de representación, con la introducción de las técnicas de vídeo-clip, el traspaso de modos de hacer propios de la publicidad y una concepción erótica de la pornografía. Es así como en 1990 aparece **The House of Dreams** (Andrew Blake) e inmediatamente toda una serie de directores como Philip Christian, Cameron Grant o Michael Ninn, que dan un nuevo enfoque al trillado y específico tema de la pornografía.

Michael Ninn dota a su película de una serie de rasgos³, como son la música *tecno*, la voz en *off* omnisciente, la fantasmización de los objetos y las personas, los cambios de plano radicales, la ambientación sofisticada y postmoderna y el uso de las nuevas técnicas infográficas, con los que logra un revestimiento que nunca se le había dado al cine pornográfico y que lo distancia de la mayor parte de sus contemporáneos.

5

Pero si los modos de representación que pone en funcionamiento **Sex** son importantes, mayor importancia tiene la tradición en la que se inscribe y que, como dijimos, tiene su más profundo anclaje en la tradición clásica del "beatius ille", pero adecuándolo a esta postmoderna o "era del vacío", como ya la definiera Lipovetsky.

La primera idea que se extrae de lo mostrado en **Sex** (todavía no de **Sex 2**) es que la ciudad corrompe al ser humano, lo hace más materialista, lo sume en el imperio de la corrupción, en la pérdida de valores, atándolo en la rueda que maneja el sistema y al que nada importan las historias personales de aquellos a los que manipula. Este clima de vicio y frialdad es algo que en el campo (en la naturaleza) no tiene lugar, siendo la persona mucho más completa, sin rencores, con deseos puros y, sobre todo, con amor⁴. Y, de hecho, con esta impresión se cierra el film. Sin embargo, la idea global, como venimos repitiendo, sólo se obtiene con el visionado de **Sex 2**: el campo -la naturaleza- no es un lugar del que se pueda partir y al que se pueda regresar quedando incólume la persona, sino que el contacto con las zonas civilizadas es radicalmente negativo para el ser humano. Pero vayamos por partes y veamos

por dónde se separa **Sex** de la tradición en la que está inscrito.

Hay una corriente en toda la literatura clásica que emana del Teócrito, aunque quizá comenzara con el mismo Homero, para la que el establecimiento de un paisaje idílico, de un paraje ideal donde conformarse como ser humano era algo imprescindible, como una manera de establecer un *status quo* a partir del cual realizar el contraste con lo que era el verdadero centro de la vida en aquella época, las ciudades⁵. Así, primero con los poetas griegos, después con los latinos con Virgilio como autor señero⁶, y posteriormente con el Renacimiento, la tradición del "beatius ille" solitario junto con la del "locus amoenus" se verán unidas a la idea de gozo, placer y regocijo⁷. En la tradición en lengua española, las églogas de Garcilaso de la Vega y las traducciones de Virgilio realizadas por Fray Luis de León serán las obras señeras de toda esta corriente.

Sin embargo, para llegar a entender **Sex** (y **Sex 2**) aún hay que hacer referencia a otro tópico literario. Éste nos lo va a proporcionar en lengua española un escritor no de tan amplios vuelos como los anteriores, pero que también señala un punto de inflexión importante dentro de la prosa didáctica en el considerado Siglo de Oro Español. Nos referiremos a Fray Antonio de Guevara, quien en su obra **Menosprecio de corte y alabanza de aldea** pretende revalorizar el encanto de la vida campestre frente a la vida urbana, aunque en el fondo le mueva más la pura comodidad que el acendrado convencimiento de lo que dice⁸.

Sex va a explotar estas tradiciones y las va a subvertir de tal modo que se va a situar con pleno derecho como bisagra que articula un cambio en la percepción de la historia de la cultura. Los tres tópicos mencionados (aunque el primero y el último puedan llegar a solaparse), el "beatius ille", el "locus amoenus" y el "menosprecio de corte" se van a usar en **Sex** y en **Sex 2** para, mostrar la radical soledad y el brutal individualismo imperantes en la sociedad actual.

6

El planteamiento inicial: un muchacho (infeliz) en mitad de la naturaleza, solo, con una muchacha a la que ama y que le ama. Sin

embargo, este "beatius" no es tan feliz como quisieran los antiguos, sino que lo carcome el deseo de trascender la desértica realidad que le rodea. Y huye, por entre polvorientas carreteras, a ese espejismo de ciudad con parpadeantes luces y altos rascacielos donde se aprende a conocer el lujo y también a odiarlo. Hay, pues, un viaje iniciático en el que va a recibir un saber que sin haber emprendido tal trayecto jamás hubiera recibido. El alegre habitante antiguo de los prados es ahora un taciturno personaje, ansioso y que en lugar alguno encontrará lo que busca, porque en el fondo no sabe lo que busca o no busca nada, sólo la búsqueda de la búsqueda.

El paraje: ni ríos, ni montañas, ni vergeles inmunes al hombre y que hacían de los parajes clásicos verdaderos paraísos para sus moradores. En **Sex**, el paraje mostrado es un todo armónico con los dos personajes que lo habitan⁹: soledad por donde se mire, una solitaria carretera como medio de comunicación con un exterior que existe pero que se ignora, un yermo que marca y subraya la amargura de los personajes, a pesar de su salvajismo, a pesar del amor que se profesan y por el que van a elegir la destrucción antes que la monotonía.

El "menosprecio de corte": **Sex** es absolutamente simétrica en su forma. Desierto-viaje-ciudad-viaje-desierto son las referencias que marcan el recorrido del protagonista. Hay una huida buscando algo que no se ha de encontrar, y hay un regreso al paraje donde se había gozado, pero que se abandonó. Y, de hecho, con cierto regusto melancólico acaba **Sex**, con esas nostálgicas palabras que pronuncia el narrador: "*Piensa en mí de vez en cuando, le dijo, y ahora... ya no piensa en otra cosa*". La lectura que se podría hacer no iría muy lejos de la que nos ofrecía Guevara en el siglo XVI: frente a la delirante vida de la ciudad, nada como la tranquilidad de la vida en la aldea, sin embargo, una vez conocida **Sex 2**, vemos que la lectura ha de ser mucho más profunda y dramática, pues no proviene la segunda soledad de un amor perdido e imposible de recuperar, sino de la renuncia querida y premeditada. El viaje a la ciudad fue una verdadera iniciación, después de la cual nadie es la misma persona que antes, por lo

que el retorno no es un retorno a un estado, sino tan sólo a un lugar: la misma gasolinera, el mismo desierto, pero la persona se ha transformado, para mal. De hecho, la concepción maniquea de la obra de Guevara también aparece claramente mostrada en **Sex**, pues se oponen la naturaleza y la ciudad de modo absoluto. Tomemos como ejemplo las dos primeras escenas de sexo, para ver la manera en que se estructura el código de valores del film.

Como hemos dicho más arriba, la primera relación sexual tiene como escenario un automóvil (un descapotable), en medio de la naturaleza salvaje (un desierto no transitado por nadie), entre dos personas (un hombre y una mujer) que se aman¹⁰, en pleno día y sin ningún temor por mostrar los cuerpos. Sin embargo, la segunda relación aunque tiene lugar también en un coche (el taxi que conduce Pyke), se produce en el asiento trasero, entre dos personas que apenas se conocen, cuyo interés es puramente mercantil (la cazatalentos que goza de un joven modelo que quiere la fama) y que se realiza durante la noche, ocultando la desnudez de los cuerpos dentro de lo posible y siempre pendientes de la mirada entrometida de Pyke a través del espejo retrovisor.

Ni en **Sex** ni en **Sex 2** volverá a mantener-

se una relación sexual como la primera que mantuvieron Pyke y su novia, pues todo transcurrirá en el hermético paisaje de la ciudad llena de rascacielos o en las alucinaciones tecnológicas de Pyke. El abismo ha sido rebasado, el paraíso, perdido por una tentación.

7

Concluamos. Decíamos en el principio que **Sex** (y con ella **Sex 2**) marca un hito en la historia del cine pornográfico, tanto por el modo de representación en el que se inscribe como por la relectura, amoldada a nuestra época, que realiza de una de las grandes tradiciones literarias de Europa. Con todo, lo que la constituye como "cine porno", la mostración del acto sexual, no va mucho más allá de lo esperable y de lo realizable. Y aquí reside, principalmente, su particular fascinación: en la envoltura que proporciona al sexo, en la dicotomía que establece entre lo sentimental y lo interesado, pero en entender, en suma, que todo es sexo, que el hombre es un ser solitario y vacío y que lo único que diferencia un acto sexual de otro es el rodaje con el que lo adornamos, antes de conocer su pura verdad, como dijo Mishima., de carne y sangre.

Josep Carles Laínez

1. Ocurre lo mismo en **Sex 2** (1995) continuación y clausura de la primera película, y que forma con ella una díloga absoluta, que impide cualquier interpretación sin considerarlas como unidad.

2. GUBERN, Roman. **La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas**. Madrid, Akal, 1989, p.7.

3. Anteriormente había hecho lo mismo con **Black Orchid** (1993), película que sorprende por su elaborada puesta en escena, su argumento y sus cuidadísimos y poéticos diálogos.

4. De hecho, la única escena de sexo donde está presente un tono sentimental es al comienzo de la película, cuando los dos protagonistas hacen el amor en un descapotable en pleno desierto. Sin embargo, la letra de la música que escuchamos anuncia la pronta interrupción de esa historia de amor y también lo ambiguo de toda relación amorosa: "*Sex, don't you run away!*".

5. ALSINA, José. **Literatura griega**. Madrid, Ariel, 1983, p.175.

6. CURTIUS, Erns Robert. **Literatura europea y Edad Media latina**. Ciudad de México, FCE, 1955, pp.273 y ss.

7. No en vano el mismo Curtius, en su obra citada, señala lo siguiente y que, para la película que aquí analizamos, no puede ser más pertinente: "*Son 'lugares amenos' los que sólo sirven para el placer, los que no están destinados a fines utilitarios*" (p.276).

8. ALBORG, Juan Luis. **Historia de la literatura española**. Vol 1. **Edad Media y Renacimiento**. Madrid, Gredos, 1970, p.729.

9. No hemos de ignorar tampoco las cocomitancias que podríamos hallar en un principio entre los dos protagonistas de **Sex** y los Adán y Eva bíblicos.

10. Se rompe así uno de los puntos de los veinticinco del código propuesto por Robert H. Rimmer de convenciones del cine pornográfico heterosexual que Roman Gubern, en su libro citado, define del siguiente modo: "*6) Raramente los actores o actrices dicen 'te quiero' el uno al otro (...)*" (p.20). En **Sex**, es explícita esta frase por parte de la muchacha hacia Pyke, justo antes de mantener la primera relación sexual, como verdadero desencadenante.