

**EL SEXO COMO NARRACIÓN. LA CONEXIÓN ENTRE *9 SONGS* Y
*PLATAFORMA***

**SEX AS A TOOL FOR STORYTELLING. *9 SONGS* AND *PLATEFORME*
CONNECTION**

Jacinto García Bobo

Universidad de Sevilla, España

jacintobobo@gmail.com

Resumen:

El objetivo de este artículo consiste en analizar la novela *Plataforma* de Michel Houellebecq comparándola con la libre adaptación que Michael Winterbottom realizó en la película *9 songs*. Examinando las convergencias y divergencias de estos dos textos, enmarcaremos este análisis en su contexto socio-cultural para investigar cómo reflejan la problemática de las relaciones humanas, y más concretamente el sexo, en el cambio de milenio de una sociedad globalizada, en el eterno debate de la cultura contra la naturaleza; si son dos obras que tratan sobre la misma tesis, o si finalmente llegan a diferentes conclusiones. Para ello incidiremos en cómo se pone en escena audiovisualmente la propuesta de Houellebecq, y los cambios significativos que ello aporta a la experiencia del espectador. La hipótesis a demostrar es que, pese a esos posibles cambios, hay una idea común que se basa en entender el sexo, en pleno siglo XXI, como una mercancía o valor de cambio asumido de forma natural en una economía globalizada, basándonos en las teorías de Bauman.

Abstract:

The aim of this article is to analyse Michael Winterbottom's film adaptation, *9 songs*, from Michel Houellebecq's novel *Platform*, comparing differences and similarities of both works. Framed within a social-cultural context, this article is going to look into the controversy of human relationships, and more specifically sex, in the change of millenium of a society marked by globalization. Having a look at the eternal debate of culture against nature, this work will also analyse whether these works are about the same thesis. Finally, we will focus on Winterbottom's way of turning Houellebecq's novel into a film. The hypothesis to confirm is that of, despite those changes, there is a common understanding of the idea of sex as a trade in the current economic paradigm, based on Bauman's theories.

Palabras clave: cine; literatura; adaptación; sexo; amor líquido.

Keywords: Cinema; Literature; Adaptation; Sex; Liquid Love.

Cómo citar: García Bobo, J. (2017). “El sexo como narración. La conexión entre *9 songs* y *Plataforma*”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n^o 15, pp. 139-154. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>

1. Introducción

Cuando Michael Winterbottom se propuso llevar a la pantalla la novela *Plataforma* (Plateforme, 2001) de Michel Houellebecq, no sabía que este ya estaba preparando su propia adaptación audiovisual, con la intención de dirigirla él mismo. No podemos adivinar si se trató de un órdago más del *enfant terrible* francés, celoso de su creación, o si las condiciones socio-económicas hicieron inviable el proyecto; lo cierto es que a día de hoy la película de Houellebecq no se ha producido.

No se puede decir que Winterbottom siga una agenda estilística o temática a la hora de elegir sus proyectos, por lo que se ha ganado a pulso la etiqueta de ecléctico. Por ello, nos resultan relevantes los motivos que lo llevaron a elegir este texto en particular para trasladarlo a la pantalla. Según el realizador inglés, lo primero que llamó su atención fue por qué no se podía traducir el placer erótico obtenido al leer una novela como *Plataforma* al lenguaje audiovisual: «A great book, full of explicit sex and again I was thinking, how come books can do this but film, which is greater disposed to show it, can't?» (Independent.co.uk, 2004)

El reto ya estaba planteado: ¿se puede trasladar el espíritu de un texto? ¿Existe tal cosa? ¿Es *9 songs* (Winterbottom, 2004) eso con respecto a *Plataforma*?

El film se presentó en Cannes y San Sebastián con polémica por parte de los profesionales que lo vieron. ¿Era el film de Winterbottom simplemente una película porno? Si nos atenemos al estudio sobre la imagen pornográfica que estableció Roman Gubern, el principio básico sobre el que debería

construirse cualquier producción de este género es el de la visibilidad óptima:

Los actores hacen el amor, en efecto, para la cámara, es decir, para la mirada ulterior del espectador, bajo el imperativo de la visibilidad óptima; imperativo que, por otra parte y con otros criterios distintos, es propio de todo film: el principio de la visibilidad óptima se aplica también a la pelea del western o a la escena del atraco en un film policiaco (Gubern, 2005, p. 19).

Creemos que este principio es suficiente para descartar dicha polémica, ya que el sexo en la película está rodado de una forma cercana al video documental, pero con una iluminación cuidada, y en ella escasean los planos de genitales. Es cierto que, en algunos géneros, prescindir de este principio de visibilidad óptima crea una frustración en el espectador, que puede llegar a sentir que no se está siendo honesto con él, pero en este análisis debemos limitarnos exclusivamente a la representación sexual como propuesta narrativa para una historia de amor. Obviamente, *9 songs* no es la primera película fuera del mercado estrictamente pornográfico (ni será la última) en utilizar imágenes de sexo explícito; de hecho, Winterbottom cita *El imperio de los sentidos* (Ai no korída, Nagisa Oshima, 1976) como uno de sus referentes a la hora de afrontar este proyecto. Pero es remarcable que, a comienzos del siglo XXI, el debate sobre qué debe o no mostrarse en la ficción a nivel sexual sigue estando vigente.

Una vez que la adaptación literal no era posible, parece que lo único que realmente interesaba al cineasta de Blackburn era poder contar una historia de amor cinematográfica a través de lo que se omite en cualquiera de estas historias: los momentos de intimidad sexual, sometidos a elipsis o a metáforas visuales más o menos afortunadas. Ado Kyrou casi profetizó este deseo:

Si en los westerns las cabalgadas estuviesen prohibidas, los westerns clandestinos estarían hechos únicamente de cabalgadas. Los films eróticos son westerns de los que se ha eliminado todo contexto para no conservar más que las cabalgadas (Gubern, 2005, p. 23).

2. La adaptación

En *Plataforma*, Houellebecq nos presenta a Michel, un nuevo alter ego (homónimo, además), que se encuentra en Tailandia de vacaciones en un viaje organizado en el que conoce a Valérie, una joven a la que desea y con la que acabará manteniendo una relación sexual que se convertirá también en amorosa. A lo largo de la novela, el autor provoca al lector con su defensa del turismo sexual como única solución para el hombre y la mujer occidentales, pues estos han construido una ridícula atalaya cultural que los ha llenado de complejos y neuras que les hacen imposible disfrutar del sexo de forma natural y orgánica. Esta provocación intencionada por parte del autor nos lleva a pensar que la plataforma del título se pueda referir a ese sitio desde el que hemos atormentado a nuestro ser más puramente físico y sexual.

En lo que se refiere a la fábula hay poco en común en ambos relatos, ya que en *9 songs* Matt es un glaciólogo inglés que se enamora de Lisa, una estudiante americana que estará en Londres un año. A Winterbottom le interesa contar una historia de amor a través de los momentos de intimidad sexual. Esa intimidad es real, está ocurriendo porque los actores están haciendo el amor de verdad, y la cámara lo documenta. (F1) Paralelamente a esta secuencia de actos sexuales, los dos protagonistas asisten a distintos conciertos que estructuran y aportan sentido a la historia; son las nueve canciones que dan título a la película.



F1. Matt y Lisa. *9 songs*, Winterbottom, 2004.

En ambos relatos la narración sigue un punto de vista masculino. Son conocidas las críticas a Houellebecq por misógino y no parecen preocuparle; en el caso de *Winterbottom* defiende la elección porque cree que Matt está verdaderamente enamorado de Lisa, y no puede afirmar que ella lo esté de él, resultándole más interesante la manifestación conjunta de la intimidad física y emocional para contar la historia. De hecho, toda la película es un enorme flashback enmarcado por la voz en off de Matt: «Cuando me acuerdo de Lisa no pienso en su ropa, ni en su trabajo, ni de dónde era. Ni siquiera en lo que decía. Pienso en su olor, en su sabor, su piel tocando la mía». Desde el comienzo, *Winterbottom* plantea el código fragmentario e impresionista que impregnará todo el relato, y no nos referimos a la fragmentación usada en el cine porno, que trocea los cuerpos en una sucesión de planos detalle: los recuerdos sensoriales son los que dejan una huella más intensa, y los que más tardan en borrarse. Matt comienza a recordar su historia con Lisa mientras sobrevuela la Antártida en una avioneta roja. Y es aquí, en el marco del glaciar, donde creemos que se encuentra el quid de la conexión con el texto de Houellebecq. Volveremos más adelante sobre este punto.

En cuanto a la dimensión espacio-temporal, las dos propuestas se desarrollan, aproximadamente, en un año, estableciéndose la película en un entorno intimista (en contraste con la multitud que aparece en los conciertos) que la conecta aún más con *El imperio de los sentidos*, aislando la narración de cualquier aspecto sociopolítico que la enmarque:

Oshima aísla a los amantes en espacios cerrados de fornicación, tan claustrofóbicos como los propios de las películas pornográficas *hard* de serie, manifestando así su total desinterés hacia el contexto sociopolítico de la época... (Gubern, 2005, p. 313).

En el caso de *Plataforma*, la historia se divide en dos partes claramente delimitadas; y una tercera que, a efectos prácticos, supone un epílogo: la primera parte, titulada *Tropico tailandés*, narra las vacaciones de Navidad de los protagonistas en Tailandia, donde empiezan a conocerse sexualmente; la segunda, *Ventaja Competitiva*, el desarrollo de su historia amorosa en París, ya integrada en la vida real y cotidiana de ambos. Aquí sí se integran en la

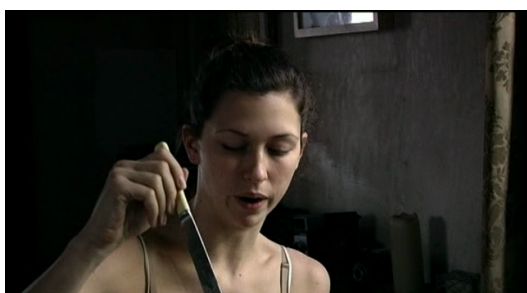
narración sus trabajos, sus familias, y las problemáticas derivadas del contexto de una persona que vive en sociedad. En cambio, en *9 songs* las pocas referencias a que existe un mundo externo a ellos dos, obviando los conciertos, llegan a través del teléfono móvil de Lisa, o ya cerca del final, durante la secuencia en la que salen a comprar souvenirs para que ella regale a sus parientes y amigos porque vuelve a Estados Unidos.

Lisa disfruta de una verdadera ventaja competitiva, ya que ella se encuentra viviendo un paréntesis, unas vacaciones de su vida real, en Londres; mientras que Matt ha incluido en su vida real un elemento que podría convertirse en definitivo. En la película asistimos al conflicto entre un amor romántico y el amor líquido de Zygmunt Bauman, definido por la velocidad de nuestro tiempo. En este sentido, Bauman acude a George Steiner cuando afirma que todo está diseñado para generar «un impacto máximo y una obsolescencia instantánea» (Bauman, 2016, p. 9).

En ambos relatos, tanto Matt como Michel se ven obligados a superar la pérdida de la mujer que aman. En el caso de Michel en un contexto más espectacular, ya que Valérie fallece como consecuencia de un atentado islamista radical, provocado por la introducción de programas de turismo sexual de forma abierta en un país musulmán. Estos programas han sido ofertados por la operadora turística que Valérie co-dirige y son una idea original de Michel, aportando a la narración aspectos más conflictivos como la culpa o una oposición violenta entre la cultura y la naturaleza. En el caso de Matt, Lisa simplemente vuelve a casa porque su experiencia en Londres termina. Pero el duelo por la pérdida se produce igual.

Si nos atenemos a la distinción entre cultura y naturaleza que se impuso en la segunda mitad del siglo XVIII, en la que «la “cultura” significaba lo que los humanos podían hacer, mientras que la “naturaleza” designaba lo que los humanos debían obedecer» (Bauman, 2016, p. 14), en *Plataforma* nos encontramos con que el sexo forma parte de la cultura mientras que la naturaleza viene definida por la ley de Dios, o Alá en este caso. En *9 songs* no se sigue la misma distribución, aunque en la oposición entre hacer y obedecer, en la relación de Matt y Lisa y, gracias a esa ventaja competitiva de

ésta, Matt asume una función completamente pasiva, mientras que ella se comporta de forma activa en la mayoría de los casos. A este respecto, hay una escena en la que ella habla con una amiga por teléfono alabando al chico con el que la otra chica se había marchado la noche anterior, mientras se sienta a la mesa a desayunar con Matt. Lisa sostiene un cuchillo como evidente símbolo de castración (F2), mientras Matt sonríe escuchando una historia sobre una anterior pareja sexual de ella (F3).



F2: Lisa sostiene el cuchillo. F3: Matt la escucha. *9 songs*, Winterbottom, 2004.

Y es que se podría argumentar que Lisa se encuentra también de turismo sexual y que, de algún modo, la forma de entender las relaciones sexuales en la época del amor líquido podrían catalogarse como un “turismo sexual de interior”, sin las connotaciones de desigualdad socio-económica que habitualmente conlleva el término. Houellebecq lo apunta en la novela: «En ese momento, al ver a todos aquellos anglosajones jóvenes irreprochables y llenos de futuro, comprendí hasta qué punto el turismo sexual era el futuro del mundo» (Houellebecq, 2015, p. 100).

Y es que Matt es para ella una experiencia más que sumar a su pasaporte sexual, y no es que Lisa sea un personaje femenino bajo los códigos de la *femme fatale*, pero representa la tendencia a considerar las parejas sexuales y, por tanto el sexo, bienes de consumo, sometidos a las reglas de mercado y a la desechabilidad como valor primordial, por encima incluso del goce. Desde el punto de vista de Michel:

Cuando uno considera las fastidiosas conversaciones que hay que soportar para llevarse a una tía a la cama, que en la mayoría de los casos resultará ser una amante decepcionante, que te joderá con sus problemas, que te hablará de los tíos con los que ha follado antes (dándote, de paso, la impresión de

que tú no acabas de estar a la altura), y encima habrá que pasar con ella por cojones el resto de la noche, se entiende que los hombres quieran ahorrarse problemas a cambio de una pequeña suma (Houellebecq, 2015, p. 133).

En *9 songs* oímos a Lisa decir a Matt: «Me lo hice con uno de Colombia, uno de Brasil, uno de Argentina, uno de... Alemania, cuando estaba en el instituto. Y ahora tengo un novio inglés», lo que concuerda con esa visión del sexo como colección de experiencias y fuente de humillaciones y problemas que Michel experimentó antes de conocer a Valérie. Pero el motivo principal que Houellebecq presenta como esa inevitabilidad del turismo sexual como norma en el siglo XXI es que:

Lo que los occidentales ya no saben hacer es precisamente eso: ofrecer su cuerpo como objeto agradable, dar placer de manera gratuita. Han perdido por completo el sentido de la entrega. Por mucho que se esfuercen, no consiguen que el sexo sea algo *natural*. No sólo se avergüenzan de su propio cuerpo, que no está a la altura de las exigencias del porno, sino que, por los mismos motivos, no sienten la menor atracción hacia el cuerpo de los demás. Es imposible hacer el amor sin un cierto abandono, sin la aceptación, al menos temporal, de un cierto estado de dependencia y debilidad. La exaltación sentimental y la obsesión sexual tienen el mismo origen, las dos proceden del olvido parcial de uno mismo; no es un terreno en el que podamos realizarnos sin perdernos. Nos hemos vuelto fríos, racionales, extremadamente conscientes de nuestra existencia individual y de nuestros derechos; ante todo, queremos evitar la alienación y la dependencia; para colmo estamos obsesionados con la salud y con la higiene: ésas no son las condiciones ideales para hacer el amor (Houellebecq, 2015, p. 216).

En una de las escenas que nos presentan a Matt y a Lisa en la cama, antes de que suene el tema *Fallen Angels* de Elbow, se despiertan y él le pregunta si pueden hacerlo sin condón, se ha hecho pruebas y está sano. Acto seguido ella le dice que va a bañarse y él le dice que apesta. Todo un párrafo solucionado en un par de líneas de guion.

La mayoría de los actos sexuales que aparecen en la película se muestran como un juego, Matt y Lisa se divierten, lo pasan bien y se dan placer mutuamente, incluyendo una escena con una felación y otra con un

cunnilingus, por lo que, aparentemente al menos, la entrega de ambos amantes va pareja. Si bien es cierto que en la escena en que Matt practica el cunnilingus a Lisa, atada y con los ojos tapados con un pañuelo, ella está imaginando una situación externa en una playa mientras una pareja la mira, siguiendo un relato que Matt le cuenta hasta que ella asume la narración y pide a Matt que la folle, en una situación ambigua que nos hace dudar sobre si su placer tiene origen en la playa o en la cama.

Michel afirma que con Valérie se siente dentro de un juego, «un juego tierno y excitante, el único juego que les queda a los adultos; un universo de deseos leves y de momentos de placer ilimitado» (Houellebecq, 2002, p. 186). En la escena de la felación, Lisa se comporta como si estuviera ofreciendo un regalo de despedida. Matt la mira a ella, durante este juego adulto, en el que oímos, a través de la ventana tras el cabecero de la cama, cómo juegan también los niños en la calle, hasta que Matt eyacula sobre su propio vientre. Es el único *money shot*, o “plano del dinero” como se conoce en el argot pornográfico al encuadre de la eyaculación masculina, que se ve en la película. Tras él, la actuación de Franz Ferdinand interpretando *Jacqueline*, cuyo estribillo reafirma: «It’s always better on holiday, so much better on holiday...»

Y es que los conciertos, además de la función estructural que hemos comentado con anterioridad, ofrecen un comentario a través de las letras de las canciones sobre lo que sienten y piensan los personajes, como ocurre en un musical. Matt y Lisa se encuentran inmersos en la cultura pop, y su principal actividad cultural es ir a ver las bandas que actúan en Londres. La cultura que aparece en *Plataforma* es, por el contrario, decadente. Michel trabaja para el Ministerio de Cultura, lo que le sirve para despotricar contra el arte contemporáneo; aún así, defiende, aunque de una forma pesimista, la importancia de la cultura, entendida como conjunto de bienes culturales:

Cada vez que me había parado a pensarlo, la cultura me parecía una compensación necesaria ligada a la infelicidad de nuestras vidas. Tal vez se podría imaginar una cultura de otro tipo, vinculada a la celebración y al

lirismo, que se desarrollaría en un estado de felicidad (Houellebecq, 2002, p. 280).

En el caso de *9 songs*, esta cultura pop sí va asociada a ese estado de celebración que acompaña a nuestros protagonistas la mayor parte del tiempo. De hecho, en el momento en que Lisa comunica a Matt que se marcha de Londres y vuelve a Estados Unidos, los personajes se encuentran rodeados de multitud de elementos de lo que podría denominarse “alta cultura”. Han ido a pasar el cumpleaños de Matt a un hotel, han estado en la cama, rodeados de muebles barrocos, esculturas y libros. Asisten al único evento cultural que se aparta del rock independiente, un concierto de Michael Nyman al piano, tras el que Lisa da la noticia a Matt. Pasan la noche en el hotel y no vemos sexo, pero ellos continúan allí a la mañana siguiente; él está decepcionado y ella le dice que sólo será un año y que debe tener fe en la gente. Tras eso, sí llega el último acto sexual, el más explícito. La despedida.

Lisa va hacia el aeropuerto en taxi. Matt camina de vuelta a su hogar. La última canción que suena en la película está interpretada por Black Rebel Motorcycle Club, que también interpretó el primer tema de la cinta, cerrando así el círculo.

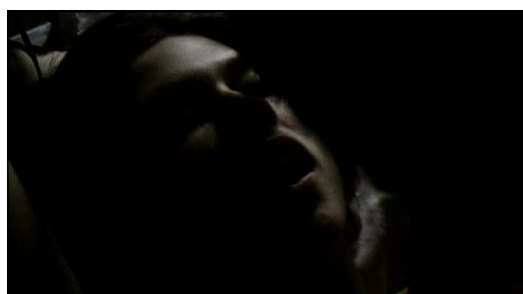
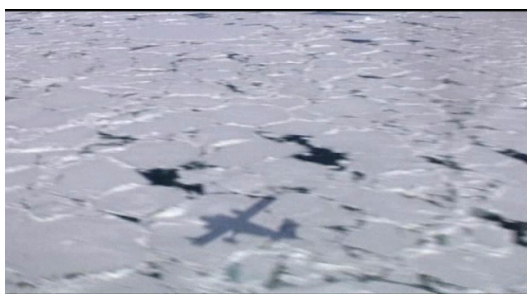
3. El hielo

La importancia del palimpsesto y el hipervínculo en los textos contemporáneos, ya sea dentro de la política del cine de autor o el *mainstream* más comercial, queda fuera de toda discusión. En el caso de *9 songs*, la referencia más evidente al texto inspirador se da en una escena en la que Lisa lee a Matt en voz alta un fragmento de *Plataforma* que transcurre en una playa de Tailandia; es la lectura que da pie a la ya comentada escena del cunnilingus. Esta cita del texto cinematográfico a su fantasma literario nos lleva a un juego de cajas chinas, porque en *Plataforma* también se cita un texto anterior que ofrece a *Winterbottom* el sentido último de su adaptación.

Michel se encuentra en su bungalow, leyendo un fragmento de una novela de la serie protagonizada por el Inspector Poirot que Valérie le ha prestado tras preguntarle por qué se siente tan viejo. Se trata de *Sangre en la piscina* (*The Hollow*, Agatha Christie, 1946), y en ella, la escritora define la desesperación como:

Algo glacial, un frío y una soledad infinitos. Hasta entonces, nunca había entendido que la desesperación era fría; siempre la había imaginado ardiente, vehemente, violenta. Pero no. La desesperación era eso: un abismo sin fondo de oscuridad helada, de intolerable soledad. Y el pecado de desesperación del que hablaban los sacerdotes era un pecado frío, que consistía en aislarse de cualquier contacto humano, cálido y vivo (Houellebecq, 2002, p. 93).

Desde ahí asume la narración Matt. Es ahí donde lo vemos por primera vez, dentro de una avioneta roja que planea la Antártida. Sobrevolando las placas de hielo divididas en fractales. Con gafas de sol, y ropa de abrigo de color negro, atravesando el luto. Recordando a Lisa. Las imágenes del hielo (F4) se mezclan con el rostro de ella sintiendo placer (F5). Él está arriba, en esa avioneta, sólo una sombra fállica, pero sombra al fin y al cabo, que cruza frágilmente esa *plataforma* quebrada de hielo. Esa estructura se repite en el plano yuxtapuesto: él encima, sólo una sombra, y ella debajo, *quebrada* por el placer.



F4: La sombra sobre la Antártida.

F5: El placer de Lisa. *9 songs*, Winterbottom, 2004.

Es la razón por la cuál Matt es glaciólogo, un científico analizando el hielo, en medio del Antártico. «13.800.000 km² de hielo. Un continente de hielo. Un lugar que el hombre no pisó hasta el siglo XX» comenta en off sobre las

imágenes del glaciar. La desesperación. La misma a la que se enfrenta Michel, por distintos motivos:

Cuando la vida amorosa se acaba, toda la vida se vuelve un poco convencional y forzada. Se mantienen la forma humana, el comportamiento habitual, una especie de estructura; pero, como suele decirse, uno ya no hace nada de corazón (Houellebecq, 2015, p. 314).

El trauma por la pérdida de Valérie no es comparable al que Matt sufre, pero la imagen creada tiene la fuerza suficiente para sostener toda la película y darle unidad. Winterbottom declara en una entrevista a la BBC que hacía tiempo que sentía un deseo por hacer una película sobre la Antártida y que cuando empezaron a filmar las escenas de cama de *9 songs* sintió la necesidad de algo que creara un contraste con una intimidad tan intensa. Pero las imágenes de Matt en el hielo también transmiten intimidad, ya sea a través de primeros planos muy cerrados o tremendamente abiertos, en el que lo vemos pequeño en medio del vasto vacío salvaje.

Un lugar que el hombre no pisó hasta el siglo XX: la desesperación. Son muchos los horrores a los que el ser humano se ha visto sometido a lo largo del anterior siglo, pero el glaciar como imagen parece definir a la perfección «Un miedo y un resentimiento por la experiencia del “desarraigo”, de la “descarga”, del flotar a la deriva, de la falta de anclaje, de la fragilidad y de la vulnerabilidad de las identidades existentes» (Bauman, 2002, p. 69).

Matt habla del hielo como la memoria del planeta, una memoria de cuando no había gente. Como un espacio en el que puedes sentir claustrofobia y agorafobia a la vez, como dos personas en una cama. El hielo, como elemento frágil pero sólido, cargado de ambigüedad, como metáfora última del amor, como frontera entre el amor sólido que Matt anhela y el amor líquido que Lisa entiende. Esa ambigüedad reflejada en las imágenes que abren la película, el montaje alterno entre la frialdad del glaciar (F4) y el goce de la mujer (F5), retratada como diosa del hielo.

En la escena del cumpleaños, Lisa lee un fragmento de un libro sobre el Círculo Polar Antártico que ha regalado a Matt: «El iceberg es un microcosmos del Antártico. Un fragmento desgajado del continente, a la vez

sustancia y símbolo. Dentro de él quedan registradas las distintas capas de hielo. Al separarse de la masa de hielo se va desintegrando. La mayoría dura menos de dos meses en mar abierto».

Sin duda las condiciones de la vida líquida hacen muy difícil la supervivencia de una historia de amor que, en efecto, se va desgastando a la deriva. Y es que «El ser humano autónomo no puede ser más que frágil, no puede haber autonomía sin fragilidad» (Bauman, 2016, p. 24).

4. «Es hermoso»

En *Plataforma* Michel y Valérie descubren una conexión sexual durante unas vacaciones organizadas en Tailandia, que se convierten con el tiempo y el desarrollo de una vida en común en una verdadera historia de amor, adulta y madura; pero todo se ve truncado por un acto de barbarie religiosa que causa la muerte de ella. En *9 songs* Matt y Lisa juegan, en una relación casi adolescente, con reglas desiguales y una fecha de caducidad que sólo controla Lisa, pero que Matt tampoco pelea.

Ambos personajes han asumido que las relaciones funcionan así. Para Lisa es una experiencia más que sumar a su pasaporte amoroso, a Matt no le merece la pena la lucha y el esfuerzo que supone desarrollar una relación sólida, o no sabe cómo hacerlo.

Los protagonistas de *Plataforma* desarrollan una actividad económica basada en la movilidad de las personas como es el turismo, acabando por asumir y “legalizar” el turismo sexual como una opción viable, con un resultado trágico. En el caso de Matt y Lisa resulta paradójico que, en el momento en que las distancias y las fronteras significan menos en la vida del ser humano, no encuentren la forma de salvar su relación. «Paul Virilio habla sobre el fin de la geografía: las distancias ya no cuentan como antes, al tiempo que la idea de fronteras geofísicas es cada vez más difícil de sostener en el “mundo real”» (Bauman, 2016, p. 38).

Pero este “fin de la geografía” está al servicio del consumo, no de la producción. «La facilidad para olvidar y el precio barato de la comunicación

(así como la alta velocidad) no son más que dos aspectos de una misma condición y apenas se pueden concebir por separado» (Bauman, 2016, p. 42).

Ambos textos asumen el sexo como un bien de consumo. En el caso de *Plataforma* Michel da el paso coherente a convertirlo de una vez por todas en una mercancía, con un valor monetario pactado entre proveedor y cliente; con consecuencias desastrosas para Valérie. En la propuesta de Winterbottom, no hay pacto entre Matt y Lisa. Él, aunque de una forma infantil, declara su amor por Lisa, bañándose desnudo en el mar en invierno, mientras le grita que la quiere. Por el contrario, más adelante, lo vemos mirándola a ella, que se masturba con su vibrador (F6). Si entendemos los actos sexuales mostrados en la película como metáfora de toda una relación amorosa, ella no lo necesita.



F6: El placer autónomo de Lisa. *9 songs*, Winterbottom, 2004.

Al terminar de recordar su historia con Lisa, Matt vuelve a la avioneta. Ya ha pisado el glaciar, lo ha conquistado, ha empezado a superar la pérdida, y desde la avioneta roja, visualiza el viaje que ha hecho en su proceso de curación: «El mar, el iceberg, el hielo marino, la plataforma de hielo, el glaciar. Cada año el hielo se va desgajando del corazón del continente hacia el mar, donde acaba por derretirse». Estamos condenados a sufrir eso, una y

otra vez. Matt sonríe y pronuncia las últimas palabras de la película: «¡Es hermoso!»

Tras esto, la última canción y los títulos de crédito, donde podemos oír cómo se pisan las latas de cerveza vacías en el suelo de la sala de conciertos, que quedan como único resto de lo que ha ocurrido allí. Los deshechos de la cultura a la basura, y vuelta a empezar. O como diría Michel: «Así es la cultura, me decía yo, jode un poco, y eso está bien; devuelve a cada uno a su propia nada» (Houellebecq, 2015, p. 77).

Frente a la visión pesimista del texto de Houellebecq, la cinta de *Winterbottom* se cierra con un canto a la iteración de experiencias dolorosas que nos hagan sentir vivos, como exponente máximo de ese amor líquido, obsolecente y que provoca un máximo impacto, una sombra frágil que atraviesa una y otra vez la fría plataforma del glaciar (F7).



F7: Matt frente al glaciar. *9 songs*, Winterbottom, 2004.

«El *hombre*: un camino escarpado sometido a un viento creciente.»

Heidegger (2015, p. 40)

5. Referencias bibliográficas

- Bauman, Z. (2015). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2016). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Bennett, B. (2014). *The cinema of Michael Winterbottom. Borders, Intimacy, Terror*. Columbia: Wallflower Press.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Heidegger, M. (2015). *Cuadernos negros. 1931-1938*. Madrid: Trotta.
- Houellebecq, M. (2015). *Plataforma*. Barcelona: Anagrama.
- http://www.bbc.co.uk/films/2005/03/03/michael_winterbottom_9_songs_interview.shtml, 03 March 2005, “Michael Winterbottom 9 Songs Interview” (consultado el 2 de mayo de 2017).
- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/lights-camera-explicit-action-563135.html>, 12 May 2004, “Lights, Camera, Explicit Action (consultado el 8 de mayo de 2017).
- http://www.nytimes.com/2005/07/03/magazine/michael-winterbottom-gets-naked.html?_r=2, 03 July 2005, “Michael Winterbottom Gets Naked” (consultado el 26 de abril de 2017).
- http://cultura.elpais.com/cultura/2004/09/19/actualidad/1095544801_850215.html, 19 septiembre 2004, “La crítica, dividida entre «9 songs» de Winterbottom y «Roma» de Aristarain” (consultado el 20 de abril de 2017).