laFuga

El acto sexual en el cine

Por Linda Williams

Tags | **Cine de ficción | Porno | Cultura visual- visualidad | Estudio cultural | Estados Unidos**

Linda Williams es PhD de la Universidad de Colorado y Profesora en el Departmento de Film Studies and Rhetoric de la Universidad de Berkeley. Algunos de sus libros y publicaciones recientes son: Screening Sex (Duke University Press), Porn Studies (Duke University Press, 2004, Re-inventing Film Studies, Co-editado con Christine Gledhill (London: Edward Arnold; New York: Oxford University Press, 2000), Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible (University of California Press, 1989).

Con la llegada a Norteamérica de la pornografía *hard-core* a comienzos y mediados de los setenta, la representación explícita del acto sexual -en oposición a su simulación- en las pantallas de cine oficiales, disfrutó de un extraño prestigio.

Durante este breve momento de "porno chic", un reducido grupo de periodistas liberales, directores de cine porno y estrellas empezaron a hablar con entusiasmo sobre un futuro utópico donde los filmes porno se volverían películas "de verdad" y las películas "de verdad" tendrían pornografía (sexo verdadero).

En este futuro imaginado, los actos sexuales explícitos serían integrados de modo natural dentro de los filmes narrativos, no para entregar dosis regulares de placer y los usuales "money shots" [1] requeridos por el género porno, si no para expandir el poder representativo del medio hacia el reino de la *performance* del sexo. En este futuro imaginado la pornografía como tal desaparecería, las estrellas porno cruzarían hacia el manistream y actores respetados considerarían el acto sexual como parte del desafío de su oficio.

Todos sabemos cómo se vino abajo este sueño. Salvo un grupo pequeño de destellos, [2] incluso en el "cine arte", la mayoría de los actores masculinos se mantuvieron con sus ropas puestas, mientras un número justo de actrices no tan conocidas se las quitó. Películas como *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972) marcaron la tendencia. Como sea, el gran sueño de desplegar actos sexuales hard-core en el cine mainstream se esfumó. En el caso de estrellas porno que se integraron al cine oficial, Marilyn Chambers fue la única en lograrlo llegando a participar solo en *Rabid* (1977) de David Cronenberg -apenas una muesca en la escalera de la respetabilidad fílmica. De todos los films "artísticos" realizados en los setentas, solo el film de Nagisa Oshima *El imperio de los sentidos* (1976) y la adaptación de Sade *Saló o los 120 días de Sodoma* de Pier Paolo Pasolini (1975) se aventuraron en un territorio arriesgado. Sorprendentemente, Oshima mostró actos sexuales explícitos en el contexto de una narrativa seria, en la cual el acto de penetración heterosexual era a la vez erótico y significativo más allá del requerimiento pornográfico de los excitados espectadores. Problemáticamente, Pasolini exhibió los excesos sádicos de fascistas Italianos despojando a sus víctimas con dolorosas torturas. Nunca un film llegó tan lejos.

Dentro del universo alternativo de la pornografía, de todos modos, hay raras pero no pocas películas -entre ellas: *Roommates* (1982) de Chuck Vincent, *Three A.M.* (1975) de Robert McCallum, *The punishment of Anne* (1979) de Radley Metzger, *Resurrection of Eve* (1973) de Mitchel Bros, *Sleepyhead* (1973) de Joe Sarno- que se aventuraron más allá de las demandas mínimas del género ofreciendo sexo con complejidad emocional, interpretadas por un grupo pequeño de actores porno -Verónica Hart, Richard Pacheco, Georgina Spelvin, Jaime Gillis-, capaces de mostrar actuaciones eróticas emocionalmente complejas.

Pero la mayor parte del *porno chic* recayó en el llamado *porno gonzo* y la barrera entre porno y mainstream, en vez de derrumbarse, se volvió más impenetrable. El ocasional NC-17 [3] ocasionalmente dió performances sexuales poderosas, pero nunca llegó a la crudeza y fascinación de las mejores escenas hard-core en la pornografía. A pesar del hecho que un nuevo tipo de *porno chic* cayó en el cine mainstream, [4] el devaluado y encerrado cine porno industrial raramente hizo películas reales con elementos emocionales complejos. Y el cine popular mainstream todavía huye o mira elípticamente los detalles físicos y emocionales del sexo.

Sin embargo, en los últimos años un nuevo grupo de películas europeas -una dentro el movimiento Dogma en Dinamarca y el resto desde Francia- ha reavivado el sueño del *cross-over*. Los actos sexuales explícitos aparecen una vez más en filmes con ambición estética, representando relaciones sexuales explícitas y complejas que, ni son el punto central del film (como en la pornografía), ni excusas gratuitas (como en el soft core *explotaiton*). Lo que sea que hagan estos filmes (y a veces hacen cosas muy diferentes) lo claro es que desafían la belleza erótica de enfoque "suave" que ha marcado la escena sexual del cine mainstream de Hollywood.

Consideremos, por ejemplo, la película -certificada Dogma- *Los idiotas* (Lars von Trier, 1998), que usa el sexo para reforzar los efectos de shock en su narrativa antiburguesa.

Una comunidad de disidentes empiezan a actuar como si fuesen idiotas espásticos en espacios públicos irrumpiendo en la bien engrasada máquina del decoro social y la falsa corrección moral de la sociedad Danesa. Sus actos se les van de las manos y llevan, inevitablemente, a una orgía grupal. En esta escena los involuntarios espasmos de sexo actúan como un correlato del comportamiento del grupo. Subiendo la apuesta de la riesgosa auto-exposición -la cual es frecuentemente el verdadero interés de las propuestas actorales de los filmes Dogma- el líder del grupo propone una orgía pero que no sea un ataque a la mujer del grupo si no un tanteo grupal, agitado y consensuado. Debido a que la única versión en EE.UU. en video posee largos rectángulos negros obscureciendo los genitales masculinos y femeninos, flotando ridículamente en la mitad del cuerpo de todos los actores, es difícil decir que es lo que realmente ocurre en la escena. Pero entre medio de los rectángulos se ve algo vergonzoso, incómodo y verdadero. Un crudo primitivismo surge en contraste de la belleza romántica.

El sexo explícito de la orgía lleva a algo más que a descubrir el "idiota interior" y la sexualidad primitiva. Después de que todos los falsos idiotas llevan a cabo su orgía, dos idiotas "genuinos", que pertenecen al grupo, se juntan. En la escena anterior, los idiotas eran falsos y el sexo real. En esta escena los idiotas son reales y el sexo simulado. De esta forma von Trier profundiza el contraste temático entre el dolor de aquellos seres realmente turbados y aquellos que fingen la idiotez con fines políticos. Jeppe, cuyo estado nunca se relaja de un torpe deseo, y Josephine, quien podría estar sufriendo de una esquizofrenia real, abandonan la orgía y hacen el amor solos. A pesar de la escasa acción sexual explícita, y de que algunos rectángulos negros persisten flotando en la escena, existe en esta escena un realismo emocional que depende de la explícitez de la escena anterior y que funciona por contraste emocional. En vez de un tanteo frenético y espástico, vemos a dos personas haciendo el amor con una torpeza auténtica como si nunca hubieran visto una película que les dijera como hacerlo.

Cuando se besan, abren sus bocas muy grandes, encontrándose con sus narices en vez de sus labios. Este beso, socialmente extemporáneo e inconsciente, es eléctrico. Nos lleva a ser testigos de una genuina y escalofriante conexión sexual dejando la escena anterior en vergüenza, reforzando el contraste temático entre idiotas pretendidos e individuos verdaderamente aproblemados. Repentinamente, hay penetración y una escena sexual que era visualmente discreta, sin exposición de órganos, nos lleva a escuchar profundos y terribles sonidos. La intimidad retratada en esta escena es a la vez escalofriante y tierna, dolorosa y consoladora. Pero sobre todo es *verosímil*.

De todos modos, sería un error sacar como lección de esta escena que la discreción hace posible un matiz que la brutalidad explícita no permite. Es, justamente, la descontrolada y espástica orgía *hard-core* la que provee el contexto emocional y el contraste para la desesperada conexión de Josephine y Jeppe.

Mientras los filmes daneses de Dogma filman sus golpes bajos emocionales mostrando más sexo explícito de lo que usualmente las películas contienen, es el cine Francés el que ha sido más

vanguardista en el uso cinematográfico de los actos explícitos. Esto, tal vez, no es sorprendente dada la reputación francesa del encuentro entre sofisticación erótica y discurso filosófico. [5] Lo que sí parece sorpresivamente "poco francés" en todos estos filmes es la ausencia del luminoso coqueteo erótico y el análisis sicológico en la línea de Eric Rohmer y, por el contrario, la presencia en algunos de estos filmes de una brutalidad lúmpen *barriobajera*. En el film de Gaspar Noé *Solo contra todos* (1998), por ejemplo, exploramos la vida sórdida de un desempleado, envejeciendo como carnicero, disgustado con su degradada existencia y la de quienes lo rodean que están, como él, cayendo en la pobreza y una furiosa desigualdad. La filosofía del tocador de este "héroe del lúmpen" es hablada en un ultrajado y suspirado monólogo interior que llega a la honestidad emocional en un cine porno donde "penes" y "orificios" muestran el único "significado de las especies", desenlazándose todo esto luego en un final incestuoso y explosivo.

Casi como si fuese una respuesta a la misoginia del carnicero de Gaspar Noé, Virginie Despentes y Goralie Trinh Thi adaptaron la novela *Baise-Moi* [6] (2000) de la propia Despentes, una respuesta misandria en forma de una road movie de mujeres violadoras. Mal actuada por estrellas porno no preparadas para el paso cinematográfico, el film falla en su objetivo pero demuestra, sin embargo, que las mujeres también pueden jugar este juego.

Igual de explícito, pero mucho más efectivo, es el film de Patrice Chéreau, *Intimidad* (2000), una producción francesa pero filmada en Londres, adaptada de una novela de Hanif Kureishi. Casi como si revisase el film de Bertolucci *El ultimo tango en París* la cinta tiene por premisa el encuentro regular de un hombre y una mujer que se abandonan al sexo pasional sin intercambiar mucho más que sus nombres. La cinta abre con una urgente, apurada y explícita penetración sexual entre ambos extraños. La escena los muestra luchando con desesperación para alcanzar una posición cada vez más apretada el uno hacia el otro. La dificultad para alcanzar esto es parte de la energía de la escena y crea una especie de incisivo dolor en los dos cuerpos ante la dificultad de permanecer conectados. La mujer (Kerry Fox), tiene un par de pechos grandes, un vientre delgado vientre y un aire general de necesitada melancolía. El hombre (Mark Rylance) tiene un retroceso de cabello, a su vez una mirada hambrienta y triste. Sus cuerpos no son para nada glamorosos, pero quizás, por parecer tan necesitados y verdaderos, uno llega a creer en el deseo desesperado que exudan. En su silencioso encuentro siguiente se compenetran el uno hacia el otro mientras aún están vestidos, paran abruptamente y lentamente se quitan la ropa. Desnudos, de rodillas uno ante otro, se besan. La mujer masturba al hombre con la palma de su mano mientras él se recuesta. Ella comienza en la base, moviendo hacia arriba y abajo, y empujándolo hacia su abdomen.

Como no creo que este gesto sea poco común en el repertorio del sexo heterosexual, me encontré shockeada al ver un gesto algo tan familiar e íntimo en el film. Su hambre, urgencia y deseo no tienen precedente en ningún repertorio conocido del cine. No están presentes ni el tipo de adoración reverencial del pene tan común en la pornografía (que se organiza alrededor de la demostración de la extensión y la exposición fálica), ni parece estar organizada para obtener el visible climax del *Money shot*; al contrario, es un gesto que nos hace ver la vulnerabilidad carnal del órgano a la misma vez que su dureza palpitante. Y lo que es más importante: nos lo hace ver desde el deseo femenino.

En la siguiente posición la pareja se encuentra entrelazada en la relación sexual. Aunque no se hace ningún esfuerzo para proveer evidencia sexual de la penetración es una puesta en escena diseñada para privilegiar la vista de inserción y extracción. La toma anterior de frotación (como en la orgía de Von Trier) da para la imaginación lo que no necesitamos ver, pero a la vez sabemos que desea urgentemente la mujer. Así, *Intimidad* ofrece una honestidad emocional y física sin precedentes en contraposición a la penetración hipervisible y la eyaculación desparramada.

Ni sabrosamente erótico, ni insistentemente hard-core, el film de Chéreau está tan bien actuado que es impactante darse cuenta del empobrecido repertorio de gestos y emociones de las *performances* sexuales cinematográficas y lo mas actuado de estas. Pero quizás "actuar" no sea la palabra correcta acá. Actuar implica artificio, ser precisamente lo que no se es, proyectar algo en perspectiva de crear una apariencia que sea creíble. Para la "actuación" de una escena en que la acción es el sexo explícito más bien se trataría de "captar" el sexo. El lugar de la intimidad sexual en el acto sexual aparece si "realmente" uno siente deseo o si uno "realmente" se va, termina. Esta es una de las ocasiones en que la palabra *performance* es la más apropiada. Si el arte de la *performance* es el arte de abrir el cuerpo del artista hacia un desafío físico y emocional, entonces el film de Chéreau nos lleva no hacia el

artificio del actuar si no al compromiso corporal de la *performance*.

La cuestión aparece, entonces: ¿cómo se compromete el cuerpo de los que observan con los actos sexuales de esta escena? Si los filmes no son "solamente" pornográficos, lo que significa que no están solamente para excitarnos, entonces ¿cual es el rol de nuestro compromiso corporal, con nuestra excitación deseosa, pero no satisfecha pornográficamente de los cuerpos en pantalla? En los E.E.U.U hemos crecido tan habituados a la separación del arte y la pornografía que tendemos a asumir -a veces hipócritamente- que cualquier excitación es algo opuesto al arte, y que cualquier complejidad emocional es contradictoria a la excitación.

Consideremos la reacción del crítico de Los Angeles Times, Kenneth Turan, frente a otro film francés con sexo explícito, el film de Catherine Breillat **Romance** (1999). Este es un film sobre una joven profesora de enseñanza primaria, Marie (Carolina Ducey), cuyo hermoso pero frío amante pierde interés sexual en ella. Sexualmente despreciada empieza una extensa búsqueda de su satisfacción sexual con una serie de otros hombres.

El crítico Turan argumenta que: "aquellos espectadores lo suficientemente engañados como para ir a ver *Romance* por sus poco acomplejadas escenas de masturbación, sexo oral, penetración y *bondage* se van a ver aún más enojados y decepcionados por la apática interpretación que exudan. El sexo distante, no importa cuan explícito y falso en sus posiciones, se transforma en una combinación cinematográfica muerta". En otras palabras, argumenta Turan, el sexo explícito hace ver todo otro tipo de contenidos que se le adhieran como una "falsa postura".

Lo que Turan discute -en una reseña muy representativa de las expectativas de la crítica americana- es la presencia de la voz en off de Marie, tratando -al igual que la voz del film de Noé- de hacer una reflexión filosófica, política y emocional de su humillación sexual y la subsecuente búsqueda por satisfacción carnal. Esto es como si para Turan, la tradición filosófica francesa "dentro del dormitorio" arruinara el placer del sexo. Pero esta es, precisamente, la separación entre filosofía, política y emoción por un lado y pornografía a secas por el otro, que este nuevo cine europeo está rompiendo forjando nuevas formas de presentar y visualizar la experiencia cinematográfica del acto sexual. La inspirada utilización del porno star italiano Rocco Siffredi, por parte de Breillat en uno de los encuentros sexuales de Marie, prueba, de hecho, que el sueño del *cross-over* finalmente ha empezado a ocurrir.

Para contrastar el poder de seducción de Siffredi, a la pasión anémica del amante que rechaza a Marie, Breillat desarrolla un breve *affaire*. Una humillada Marie deja la cama donde se siente rechazada, para merodear en un bar tratando de atraer un hombre, cuando se encuentra con Siffredi, mientras él la asimila a través de todos sus sentidos, incluyendo el olfato. La forma de abordar a Marie, que lo espera sentada en una mesa, es uno de los gestos más elocuentes de emparejamiento vistos alguna vez en cine. Mientras ellos se dirigen a su encuentro sexual reflexionan sobre sus propias motivaciones (él, que su mujer ha muerto y no ha tenido sexo por 4 meses; ella, que es casada, entonces será tomada por adultera). La película registra simultáneamente el aumento de excitación de ambos, y luego cuando "agarran" en el auto a un costado del bar, Breillat introduce el típico comentario filosófico que Turan objeta.

La voz de Marie nos informa cuán hambrienta está por el "el milagro de hacerle el amor a un extraño", por el hecho que le provocaun "deseo infantil". El tema central del film, sin embargo, no es sólo mostrar placer, sino cuán efímero y fugaz es el deseo en estado puro, y cuanto trabajo debe ser invertido para alcanzarlo. La reflexiva voz en off de Marie nos garantiza que la película no es sobre Eros, aunque sea más explícita en este ámbito que otros filmes. Por ejemplo, casi inmediatamente después de que Marie disfruta la culminación del acto sexual, el amante italiano, Paolo, le pide una mamada. En una película menos sofisticada, tal tipo de demanda sería usada para remarcar "lo bajo" del affaire, o la falta de consideración hacia la mujer por parte del amante. Pero Breillat está interesada en los detalles de la negociación sexual, más que en el acto mismo. Marie, que ha anhelado hacer la mamada al hombre que ama, le dice a Paolo que ella estaría feliz de hacérsela, pero no en el auto. A cambio le ofrece un encuentro mucho más completo.

Escenas más tarde, cuando están finalmente en la cama, negociando una nueva posición sexual, es Marie quien demanda a Paolo a utilizar un condón, y que no se vean las caras durante el encuentro.

De esta manera, Breillat es capaz de resumir el affaire - discutiendo sobre como utilizar el condón en el primer encuentro- y continuar con su "filosofía en la cama". A través de la escena, Marie, desnuda y cerebral, recuerda con fidelidad a su amante, frío y ausente, mientras busca satisfacción física en su cálido semental italiano. Ella rehúye cualquier muestra de ternura, mostrando su fidelidad emocional hacia Paul. Lo que sigue es consistente con el deseo de Marie, expresado en la voz en off, de volverse un "agujero obsceno" llenado por un miembro anónimo: "c'est metaphysique". Pero por supuesto esto no es sólo metafísico, la obscura y bien dotada carnalidad de Paolo contrasta crudamente con ella, delgada, enjuta, mientras él la embiste por detrás de forma impersonal pero apasionada; ella responde placenteramente pero con la típica ambivalencia de Breillat: tratando de no entregarse por completo.

Como en *Intimidad* de Chéreau, el sexo es explícito pero sin la obsesión pornográfica de los primeros planos genitales; hay desnudos frontales completos, pero no insiste o evita mostrar los cuerpos entrelazados en actos sexuales. Al contrario de lo que pasa en *Intimidad*, la pareja conversa. La película de Breillat insiste, a pesar de lo que dice Kenneth Turan, que el sexo hard-core explícito puede coexistir con la filosofía, la política sexual, y los sentimientos contradictorios.

Para Turan mostrar el sexo pareciera ser pura pretensión y una salida rápida. Pero ¿a qué tipo de arte condenamos al cine, si el sexo debe aparecer siempre *categorizado*, *clasificado*, *compartimentado*? Yo discutiría, más aún, que lo pretencioso sería tener la idea de que el sexo es algo sin pensamiento. Si para Turan mezclar emociones ambivalentes y pensamientos filosóficos con sexo es algo pretencioso, es también simplista asumir que el sexo es algo mecánico y sin sentido.

Para Catherine Breillat el camino al placer nunca es pura y únicamente una experiencia carnal; el acto sexual es ambivalente; la sustancia sexual es sublime y grotesca, como cuando vemos los tardíos experimentos de Marie con el sadomasoquismo. Esto se hace patente en otro filme más reciente de Breillat (a mi juicio mejor logrado), **Fat Girl** (2001). Aquí, una vez más, Breillat ha realizado un film cuyo tema central trata sobre las negociaciones sexuales, en este caso sobre la iniciación sexual. En vez de una profesora de filosofía nos encontramos con dos virginales hermanas, una de 12 y la otra de 15, ambas cargando el peso de sus inocencias. A través de los reacios ojos de Anais, la más joven y robusta de las dos, observamos la seducción y pérdida de virginidad de su esbelta y bella hermana mayor, Elena. Sin embargo, esta no es una historia común basada en la pérdida de inocencia mostrada tan a menudo (especialmente en Francia), más bien va por la línea que marcó Todd Solondz en *Welcome to the Doll House* y *Happiness*, donde el acto sexual se mezcla con la humillación. Los actos sexuales representados son humillantes y, aún peor, están mezclados con deseo, incluso, un tipo de deseo de violación que asegure pasar rápidamente por el acto.

Desde la primera toma, las dos hermanas conversan sobre el sexo y los chicos, como si tuvieran gran experiencia. Anais le dice a Elena que, a pesar de su belleza, ella espanta a los jóvenes. Elena le apuesta a que puede "tomar" a cualquier chico del siguiente Café insistiendo, incluso, en que reteniendo su virginidad ella estará exenta de las cargas morales de su hermana. Anais discute su táctica de virginidad, señalando que a ella le gustaría ser despojada de ésta antes que Elena encuentre al hombre adecuado. A Anais la vemos repetidamente cantar una canción sobre el tedio, donde anhela a alguien, a cualquiera, un hombre, una mujer, un hombre lobo que la libere de su hastío. La película cumplirá su sueño. Durante ésta conversación inicial ellas caminan desde el fondo del plano hasta el primer plano, donde apreciamos cuan jóvenes son. Una vez en el café y para probar su punto de que no espanta a los chicos, Elena se acerca a un joven estudiante italiano de leyes y flirtea con él mientras Anais come un banana split. Su pecado es la comida, mientras que para su hermana lo es el sexo.

Atrapadas en una relación amor-odio, las hermanas alternan confesiones afectuosas con crueldad adolescente. Anais responde callada, renuentemente conformista cuando Elena invita a su nuevo novio a compartir furtivamente la habitación vacacional de ambas, mientras consuela a una celosa e infeliz Anais con comida. Anais resiente y envidia la iniciación sexual de su hermana. Jugando sola en la piscina, representa actuando la dialéctica entre inocencia y experiencia: en un borde de la piscina besa un pilar de la plataforma como si fuera su amante y diciendo que ella se está rescatando a sí misma por él; pataleando luego a lo perrito hacia el otro borde, y saliendo graciosa de cuerpo por la escalera, actúa recitando mundanamente que cada amante trae algo nuevo.

En la noche, Anais observará esta misma dialéctica representada en "carne y hueso", en la prolongada negociación sexual de su hermana con Fernando, el novio italiano, desgarrada entre una pretensión de mundanería y el deseo de amar sólo una vez. Como en *Romance*, el principio de la carnalidad masculina es italiano.

Las dos escenas en el dormitorio entre Elena y Fernando constituyen el centro dramático del filme, y representan la ambivalencia sexual y la filosofía del tocador de Breillat. Elena quiere y teme la perdida de su virginidad. Su deseo es tentativo, dubitativo; el de él, alterna entre el engatusamiento y el acoso. Hemos escuchado todos los clichés antes; ella, por un lado, quiere amarlo, no quiere convertirse en una provocadora, pero le preocupa perder el respeto de Fernando. Él, por otro lado, exclama que la respeta y ama, pero necesita la prueba de ello, o si no regresará con un señora más vieja que él no ama. Lo que es nuevo, si embargo, es la notable combinación entre duración y lo explícito. De esta combinación una banal escena de seducción toma proporciones épicas, hasta convertirse en una prolongada batalla de voluntades que dura casi toda la noche.

Es en esta batalla que el pene erecto tiene una importante presencia dramática. Todas las acciones de Fernando y las reacciones de Elena son gobernados por esta amenazante visualidad. Él señala que ella debe confiar en que no acabará. Ella se siente físicamente disconforme con sus demandas, especialmente cuando él la presiona. Al mismo tiempo, ella lamentablemente acepta las mentiras practicadas por el jurado "amor eterno" y la promesa de matrimonio, acentuado por el extraño y poco auténtico acento italiano. Sabemos que es repertorio aprendido, y también sabemos por qué ella quiere creerle y se aferra a él con una necesidad desesperada, puesto que quiere creer que a quien le dará su virginidad será el hombre de su vida. De este modo, cada vez que ella lo rechaza y él se va, Elena vuelve a abrir la puerta. Eventualmente, un infeliz compromiso se ha sellado, dejando a Elena culpable aunque con la determinación de que su amor es un amor verdadero.

Los dos momentos en que la cámara capta a Anais observando lo que ocurre son especialmente potentes. En ambos casos la mirada distante desde el otro lado de la pieza ocurre precisamente en los momentos que más hieren a su hermana. En el primero, cuando Fernando le cuenta como, cuando ha tenido sexo con otras mujeres, ha disfrutado humillándolas y que sin embargo no haría eso jamás con ella, Elena, a quien respeta. El corte a Anais remarca su desconfianza hacia él, la hermana gorda ve en el seductor algo que su hermana no alcanza a percibir. Ella sabe que su hermana está siendo violada. El segundo momento es en la penetración anal, ahí vemos el rostro de Anais mientras escuchamos los gritos callados de su hermana, y el ruidoso orgasmo de Fernando. Así, el clímax sexual no lo vemos directamente, sino que a través de los ojos de la hermana gorda, quien registra el horror y la violación.

La segunda vez que se acuestan, Elena se entrega con mayor libertad a Fernando, mientras Anais, por su parte, es nuevamente el juez silencioso y testigo de mala fe de la pérdida de la virginidad de su hermana. Podemos ver como Fernando se coloca un condón y monta a Elena. Ella le inquiere gentileza, pero él insiste que investirla de golpe es lo mejor. Cuando lo hace, nuevamente vemos a Anais pero esta vez se voltea para no ver a la pareja, enfrenta la pared, sollozando. Detrás de ella, vemos movimientos de piernas, entrelazamientos, y el grito orgásmico de Fernando. De esta manera la primera hermana se libera de su virginidad. Y la segunda hermana, más sensible hacia lo que se ha perdido, llora.

Hay incontables escenas de perdida de virginidad en el cine, pero el factor de que Breillat ofrezca una escena sexual más explícita y de una duración fuera de lo común permite que la pérdida de la virginidad llegue a ser sicológica y emocionalmente más terrible. Vía Elena, con un efecto inmediato y poderoso, pero a la vez con distancia de una empática, celosa y dolida Anais. La escena es verosímil, triste, divertida y devastadora, todo al mismo tiempo.

Lo que sucede después es completamente violento y sorprendente, manteniendo el tema central de la brutalidad de la iniciación sexual y los conflictivos deseos de las adolescentes. Una vez que la seducción de Elena es descubierta por su madre, la pareja es separada y las vacaciones familiares tienen un abrupto final. De que forma esto sucede no es importante para Breillat, cuyos filmes tienen elipsis de guión donde otros tienen elipsis de sexo. Casi inmediatamente las furiosas e incomunicadas hermanas son llevadas por su madre de vuelta a casa. El camino se torna siniestro, lo que hace pensar que un accidente está por pasar y que el filme terminará sin sentido, en un accidente fatal de

autopista. No es así, el final es mucho más esquemático, calculado y terrorífico que eso.

Lo que pasa en vez de eso es que Anais obtiene al seductor de sus sueños. No como en la experiencia de su hermana, no es el hombre que debe convencer para ser amada y a quien darle el corazón, sino la versión del hombre que ella conjuró en su canción sobre el tedio, el "anónimo cualquiera", el hombre lobo que la libere de la carga de ella misma, de su hastío. Específicamente es un monstruo con una palanca que espera ser llevado en la mitad del camino. Él rompe el parabrisas, mata a Elena con un golpe en la cabeza y estrangula a la madre. Anais, que ha estado masticando un caramelo en el asiento de atrás, continúa haciéndolo como espectadora de su destino. Se orina en sus piernas. Se baja lentamente del auto pero no huye, camina hacia atrás, mirando fijamente y repitiendo como si fuese una orden: "no me vas a hacer daño". En vez de eso ella saldrá de la rápida y forzada violación- en un agudo contraste con la prolongada violación sicológica de su hermana padeciera- menos herida, más intacta.

Es como si la virgen infeliz de 12, cuya carne inmaculada ha sido algo que la ha mantenido encadenada hacia su hermana mayor, hubiese encontrado su destino mediante una liberación perversa de la familia, la inocencia, la red de mentiras a las que una mujer debe entrar para perder su virginidad, desde una prisión autoimpuesta. El monstruo arremete en el bosque y la viola. Pero incluso con su cuerpo en el suelo, moviéndose debajo -sin comentarios sobre el sexo explícito en la escena con una actriz de 12 años- sin resistir pero manteniendo su mirada bajo un peculiar control. Cuando él termina ella lo único que hace es usar su bufanda como mordaza para ahogar su grito. La escena final muestra la policía reuniendo evidencia, envolviendo a Elena en una bolsa plástica, mientras una confundida pero aún viva Anais es llevada fuera del bosque. Ella le dice a un policía que no ha sido violada: "no me crea si no quiere hacerlo" y el cuadro se congela en su rostro.

Terminando con terrorífica simetría, *Fat Girl* tiende a ser un estudio comparativo de las formas de iniciación sexual, y el daño que estas pueden hacer sobre jóvenes que no tienen real poder sobre su vida sexual. Mientras el filme es profundamente feminista, en su protesta contra la falta de poder, su polémico punto es decir claramente que la hermana que fue realmente violada es aquella que literalmente no lo fue, la que se obligó a sí misma a amar a su seductor. Esto pone a Breillat en la provocativa posición de discutir que una violación rápida es realmente preferible a una larga seducción y que la hermana violada ejercita más poder sobre su destino que la seducida. Por supuesto, este argumento no es del gusto de algunas feminista americanas. Como en *Romance*, ella tiene la voluntad de mostrar, a veces explícitamente, las degradaciones sexuales de la mujer cuando está en una búsqueda de placer e intimidad. Por otro lado, ningún director, hombre o mujer ha mostrado, efectivamente, la compleja circunstancia de la negociación del placer sexual. De tal manera los filmes de Breillat son infinitamente más feministas que los de Coralie Trinh Thi y Virginia Desprentes, que son claramente odiseas en busca de venganzas por medio de la violación. Ciertamente aquí se logra el más inquietante de los nuevos filmes que hacen uso de los actos sexuales.

Si la actual tendencia hacia un sexo más explicito será la ultima característica de las películas contemporáneas, ciertamente las dificultades planteadas al actor son enormes. Es difícil de imaginar a una estrella del mainstream americano exponiéndose con su pene erecto en beneficio de un filme artístico, corriendo el riesgo de ser desfavorablemente comparados con el amante de Marie en *Romance* (Rocco Sifredi). Breillat bordeó el desastre con la actriz que hizo el rol de Elena, la cual tenía apenas la edad suficiente en la vida real para realizar legalmente los actos descritos en la película.

En una era en la cual incluso el público puritano de Norteamérica ha aceptado que la discusión sobre el sexo explícito es inevitable -independiente de si esta discusión es llevada a cabo por un querellante puritano o por un lascivo defensor interno- no puedo evitar pensar que la omisión de la cualidad y la naturaleza de aquellos actos sexuales que determinan en gran parte nuestra vida pública y privada, parecerán cada vez más raros en nuestras películas.

Traducción: Iván Pinto, Jorge Pavez

Notas

1

"Tomas-dinero", se refiere a tomas explícitas de sexo que son la justificación de los filmes porno soft o hardcore.

2

Como los de Alan Bates y Oliver Reed muñequeando homoeróticamente desnudos en la película **Women in Love** (1970) de Ken Russell.

3

Censura para mayores de 17 años en Estados Unidos.

4

Como Howard Hampton apunta en un artículo reciente de *Film Comment*.

5

Fue Sade, después de todo, quien primero mezcló filosofía, sexo y política en su *Filosofía del tocador*.

6

N.T. En Chile se exhibió bajo el nombre de *Fóllame*, aún disponible en videoclubes.

Como citar: Williams, L. (2009). El acto sexual en el cine, *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2026-11-23] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-acto-sexual-en-el-cine/266