

laFuga

Sobre el cine de Catherine Breillat

Por Brian Price

Tags | Cine de ficción | Género, mujeres | Monografía | Lenguaje cinematográfico | Francia

Brian Price. Assistant Professor de Film Studies, Co-editor de www.worldpicturejournal.com.

La preocupación central del trabajo de Catherine Breillat es la sexualidad de la mujer, esto no conlleva en sí mismo mayor mérito, ¿Cuántos directores de sexo masculino, por contraste están de alguna forma preocupados por el tema de lo femenino? Por supuesto la preocupación acerca de la sexualidad de la mujer en la mayoría de las producciones cinematográficas están marcadas más por el exhibicionismo que por la introspección, reafirmando más que inquietando. Incluso en un Film como el de Brian de Palma *Femme fatale* (2002), cualquier esfuerzo por analizar la imagen de la figura de la mujer a través de una lectura feminista se ve atenuada al exponer el cuerpo femenino prolongadamente. En este caso, “La Femme Fatale” más que ser la causa de la ruina del héroe “noir” es la fuente de placer visual, aunque la filmografía de Breillat pisa la fina línea entre el exhibicionismo y la introspección, ella admite que tratan, después de todo, el tema sexual, aunque lo hacen bajo la guía de una radical diferencia en la concepción. En palabras de Breillat “yo tomo la sexualidad como sujeto y no como objeto”

Pero por supuesto, esta aseveración es sólo mitad cierta, sus películas, como he señalado, tienen como inquietud principal “la comprensión de la mujer de su propia sexualidad”. La representación de esta opinión sobre la sexualidad abarca un amplio rango de temas que incluye la obsesión adolescente con la pérdida de la virginidad, en películas como *Une vraie jeune fille* (1975); y *36 Fillete* (1988) y la posible relación masoquista de una mujer con el sexo en “**Romance** (1999) y el aparente insalvable abismo sexual y emocional entre una mujer madura y un hombre joven, en *Parfait amour!* (1996) y *Breve traversee* (2001). Sin embargo sus películas también tienen sexo explícito, contrariamente a la declaración de Breillat el sexo es tanto objeto como sujeto en sus películas. Por otra parte, los actos sexuales desarrollados en sus filmes no sólo son explícitos, sino a menudo no son simulados, característica que ha contribuido a una desfavorecedora (desde mi punto de vista) reputación internacional como autora de porno. Para Breillat la exposición visual del sexo es inseparable de la representación de la conciencia de sus personajes femeninos. La representación del sexo es también central al desarrollo de su estilo visual, un nivel de innovación que ha sido extremadamente desestimado en la cultura fílmica contemporánea, y es aquí donde yacen ambos, el desafío y la controversia de su trabajo.

La preocupación de Catherine Breillat con la representación de la sexualidad femenina comienza tempranamente en su carrera artística, comienza como escritora publicando su primera novela *L’Homme Facile*, cuando tenía sólo 17 años. Irónicamente el libro fue prohibido para lectores menores de 18 años en Francia por su explícito y trasgresor contenido sexual, poniendo de este modo en marcha una vida de controversias para Breillat que rápidamente ganaría una reputación como la mujer De Sade, la nueva Bataille, una proveedora de transgresiva sexualidad. Breillat siguió publicando 7 novelas y una obra de teatro, muchas de las cuales ella misma adaptaría a la pantalla.

La transición de Breillat al cine fue en 1975, con la adaptación de su cuarta novela “Le Soupirel” retitulada *Une Vraie Jeune Fille*, en este período de transición de novelista a directora tuvo un breve, pero sin lugar a dudas influyente, período como actriz. En 1972, Breillat apareció en *El último tango en París* de Bertolucci, con un personaje llamado Mouchette, Bertolucci no pudo haber elegido ese nombre más apropiadamente, tomado del epónimo protagonista **Mouchette** de Roberto Bresson (1966). La Mouchette de Bresson, una mujer completamente vetada de derechos, que es sexualmente

precoz, abusada y suicida sirvió como modelo para muchas de las adolescentes torturadas propias de la cinematografía de Breillat. Este film de Bertolucci, el cual se centra en la angustia emocional de un hombre americano en París que comienza un anónimo y transgresivo affair en un vacío y desvencijado departamento, fue sin dudas una influencia en la representación de Breillat sobre el tema de la sexualidad. De este modo, en *36 Fillette* Breillat trabajó con Jean Pierre Leaud, actor que tuvo una leve aparición en *El último tango en París*. Y de seguro que los problemas que Bertolucci enfrentó con esta película por su representación de sodomía, entre otros temas, fue uno de los que Breillat tuvo que familiarizarse.

El primer film de Breillat no vio luz hasta 25 años después, cuando fue estrenada en Francia el 2000 *Une vraie jeune fille* fue pospuesta por sus auspiciadores (una vez más) por su mirada transgresiva al despertar sexual de un adolescente, y no es tan difícil ver el por qué, pues es un film tosco, acá podemos apreciar a Breillat en su versión más Bataillesque, a través de una mezcla libre de imágenes de la genitalidad femenina, lodo y roedores que en forma realista revisa el despertar sexual de una joven. Linda Williams en su sumario de la defensa sobre la variedad de la literatura pornográfica realizado por Susan Sontag, ofrece una descripción acertada del enfoque de Breillat en *Une vraie jeune fille*, donde un elitista, vanguardista intelectual y filosófica pornografía de la imaginación de lo mundano en contra de la cultura de masas”. No hay otra forma, en otras palabras de integrar a esta película en la comodidad de un sistema convencional de distribución, no ofrece placer visual, no al menos sin compromiso intelectual y más importante sin una rigurosa autoinspección, de ahí la aseveración de Breillat que el sexo es el sujeto y no el objeto de su trabajo.

La disyuntiva del trabajo de Breillat, que en su férreo rechazo a realizar imágenes eróticas convencionales o películas que no lidien con el sexo la ha conducido a una miríada de problemas con la censura. Su segunda película *Tapage nocturne* (1979) el cual también detalla el deseo sexual de una joven mujer, fue adaptada de su propia novela del mismo nombre, obviamente, también tuvo problemas de censura, a pesar de que el filme fue estrenado, el acceso a este fue restringido para menores de 18 años. Pero fue con el estreno de *Romance* en 1999 con la que enfrentaría la censura a nivel internacional ya que el filme fue prohibido en algunos países o fue catalogada como película X. En esta situación fue que Breillat declaró su postura al decir que “la censura era una preocupación masculina y que la certificación X estaba unida al cromosoma X”. Esta afirmación se ve reflejada en el póster francés del film, en el cual se revela a una mujer desnuda con sus manos entre las piernas, una gran X es impresa sobre la imagen revelando la base del problema; una mujer en contacto con su propio sentido de placer sexual.

Romance y el mundial discurso sobre la pornografía que surgió al ser estrenada es el mejor representante del desafío y lo interesante de su trabajo. La película es sobre Marie una mujer cuya pareja se rehúsa a tener sexo con ella, su frustración la conduce a una serie de affaires en un esfuerzo no sólo de encontrar placer, sino, aparentemente, de llegar a alguna comprensión de su propio deseo. El filme es sexualmente explícito, y muestra como en la mayoría de las películas de Breillat, actos sexuales verídicos, de ahí que la autora haya sido elevada al nivel de pornógrafa. Más aún, Breillat coquetea con tales acusaciones al asignar un papel a Rocco Sifredi, un pornstar italiano, como uno de los amantes de Marie. Por otra parte los encuentros sexuales de ella están marcados por un sentido sadomasoquista. En efecto tras haber tenido su bebé ella termina con un hombre que es el director de la escuela donde ella enseña, habiendo hecho explotar el departamento de ella y su pareja (quien es presumiblemente el padre del niño), camino del hospital.

Romance fue vetada en Australia, justo antes de su estreno en Enero del 2000. A partir del reporte de OFLC (Office of Film and Literature's) Adrian Martin explica las razones de la prohibición, toca precisamente las razones que hacen de las películas de Breillat tan difíciles y a la vez interesantes. Martin reconoce la objeción de la censura a la escena donde Marie es abordada por un hombre en el hall de su edificio, en esta escena el hombre ofrece a Marie 20 dólares para realizar un cunilingus en ella, ella acepta sin decir palabra. Luego, ella al voltearse y ser penetrada por detrás parece sollozar, cuando el tipo termina ella grita que no se siente avergonzada. Martin apunta que al describir la escena, el escritor de la OFLC señala que “él ordena a Marie voltearse, ella trata de escabullirse durante la escena al ser forzada a esto”, el punto es que para él el lenguaje del escritor revela su propia respuesta moral frente a una imagen, lo cual es completamente opuesto a lo que es mostrado realmente en la imagen.: “una de las cosas más interesantes sobre “Romance” es la forma con la cual ésta deja una impronta al señalar ambiguamente la obscenidad”. En otras palabras, ni Breillat ni

Caroline Ducey (Marie) nos brindan ningún signo concreto de lo que a ella le está sucediendo, nosotros no podemos alejarnos con seguridad de la atrocidad de Marie, sólo de la nuestra propia. De hecho, la escena comienza con una voz en off donde Marie proclama que es de hecho su fantasía ser tomada de esa manera, aún el acto en sí mismo está inscrito en el espacio realista del guión, de este modo hace menos claro la línea entre fantasía y realidad que es simbolizado por esa voz en off en particular.

Cuando observamos esta escena en la pantalla, entre muchas otras, quedamos sólo con nuestros pensamientos y lo que vemos, por otro lado proyectamos nuestros propios valores, como Martin detenidamente nota al citar el dicho resumen del film que describe la escena entre Siffredi y Marie como “un affair humillante”. Por supuesto, a mis ojos no hay signos de humillación en esa escena, es sólo una franca y física representación de un encuentro sexual. Siffredi pregunta a Marie si él puede tener sexo anal con ella, acto que se eleva como la posible fuente de dicha humillación. Sin embargo, esta posibilidad se ve complejizada por el hecho de que ella consiente de forma muy calma, de tal manera que el continúa haciendo el amor con ella. Aún más, la escena comienza con Marie diciéndole a Siffredi mientras sostiene un condón usado, que los hombres gustan de mantener cosas ocultas y como ellos rápidamente pasan a la ira. El único signo de culpa en la secuencia es cuando ella admite a Siffredi, en medio de la relación sexual, que ella sólo duerme cuando los hombres no la quieren. Si hay culpa acá, ésta proviene de los mismos espectadores y este es el punto, Breillat nos expone a encuentros sexuales, a menudo del tipo volátil, pero no nos señalan que pensar sobre ellos. Ella, creo yo, no juzga a sus personajes o sus deseos, pero eso no significa que las imágenes y personajes sean amorales. Prefiere la opacidad en sus protagonistas, la materialista denotación de la obscenidad, utilizando una frase de Martin “hacer del film algo más significativo”. Por ejemplo en *À ma soeur* (2001) Breillat cuenta la historia de la rivalidad y el despertar sexual de dos hermanas adolescentes, una de ellas Elena, quinceañera, delgada y atractiva; y la hermana más joven, Anais de 12, obesa y sujeta a la hostilidad de Elena. *À ma soeur* termina con una escena en la cual Elena, Anais y su madre conducen por el autopista, de la nada un hombre salta sobre el parabrisas matando a Elena y su madre. Esta es una brutal y sorpresiva conclusión a una película que por lo demás tenía un ritmo muy lento, similar a la de De Sica *Humberto D.* (1952) tanto que termina por asemejarse al genero de horror. Tras asesinar a Elena y su madre el asesino lleva junto a Anais al bosque y la viola, la escena es cruda y lo es más aún por parte del espectador, por la aparente falta de resistencia o incluso de aflicción por parte de Anais. Breillat y su brillante actriz Anais Reboux, que resiste los signos de terror que típicamente acompañan tales escenas. Más tarde Anais al ser escoltada fuera del bosque por la policía podemos oírles decir que ella anuncia que ninguna violación fue llevada a cabo en el lugar, y esto es fundamental que podamos oír a Anais decir esto. Ella rechaza mostrar signos de angustia, Breillat, me parece al menos, nos inculca a tratar de ver de esta perspectiva la violación, que en el fondo es la negación de ver esto como violación, sino más bien como experiencia sexual, especialmente a su atractiva hermana mayor quien previamente permanecía en el camino de sus propios deseos sexuales. Pero esto no es excusa para la violación, Breillat prefiere cortejar la ambigüedad presentando una complicada y muy controversial retrato de la psicología de una joven, podemos juzgar la escena de la manera que elijamos, probablemente empujados al escándalo y la tristeza. Incluso podemos condenar a Breillat como creador, sin embargo, este sentimiento nos haría perder el punto, no hay cuestionamiento de lo que vemos, es violación, la pregunta es por qué esta joven querría ver esto de otra forma, la respuesta a esto no será encontrada en facilistas sentencias moralizantes.

Esta resistencia a lo simple y por consiguiente restrictiva comprensión de los personajes, son la clave de las películas de Breillat, que permanece esforzándose en representar la conciencia de sus personajes femeninos en extremadamente complejos términos. Ella no nos ofrece un acceso expedito a la mente de la mujer como lo encontraríamos en una película del mainstream donde esto siempre se hace de forma evidente. Breillat es muy clara en esto: “No hay psicología masculina en mi cine, solo hay resentimientos y deseos de mujeres, un hombre no debería tratar de reconocerse a si mismo en mis personajes masculinos. Por otro lado, el podrá encontrar una mejor comprensión de las mujeres. Un conocimiento de lo otro es la meta más alta”.

Aquí yace una de las principales virtudes del trabajo de Breillat y el rasgo característico que lo hace tan importante para hombre como para mujeres. Se rehúsa a representar la psicología masculina de cualquier forma significativa o a reafirmar patrones convencionales de identificación, a su vez cuestiona que los hombres puedan aprender algo sobre las mujeres, o al menos al espectador masculino se le niegan signos facilistas de la psicología de los personajes. Sin embargo, las

innovaciones de Breillat no están limitadas a preguntas sobre identificación y la psicología de los personajes a pesar de que estas permanezcan como eje central.

Una de las desafortunadas consecuencias de la reputación de Breillat como autora porno es que esto a oscurecido el interesante hecho de su compromiso con la historia de la filmografía contemporánea, ella es una figura central en la cultura fílmica europea. En adición, a su participación a la película de Bertolucci, Breillat a escrito guiones para directores como Maurice Pialat (*Police*, 1985), Federico Fellini (*And the Ship Sails On*, 1983), Liliana Cavani (*The Skin*, 1981) entre otros. Así mismo sus propias películas han mostrado un interés en la expansión del género, una característica primordial del realizador europeo moderno, como en su renovación de *El policía* en *Sale comme un ange* (1991). Por otra parte, Breillat es vocera de los cineastas que han formado su concepción de cine, constantemente elogiando el trabajo de figuras tales como Warhol, Pasolini, Oshima, Dreyer y Bresson. Todos quienes pueden de alguna manera ser sentidos en las películas de Breillat, de muchas e interesantes maneras o formas.

Quizás la mayor influencia sobre el trabajo de Breillat es encontrado en el neorrealismo italiano, o al menos, en la idea del neorrealismo. Las películas de Breillat a menudo tienen un compás lento, ella prefiere largas tomas con pocos planos, está interesada en documentar lo cotidiano, como por ejemplo, observar una joven mujer caminando por la calle a que ese mismo personaje resuelva su conflicto rápidamente en un esfuerzo de mantener la narrativa en movimiento. En este sentido Breillat se encuentra mucho más cercana a la idea de Zavattini sobre el neorrealismo: "La principal innovación de lo que es llamado neorrealismo me parece haber dado cuenta que la necesidad de la "historia" era solo una forma inconsciente de disfrazar la derrota humana y el tipo de imaginación envuelta era una simple superimposición de técnicas de formulas muertas que yacen sobre hechos sociales".

En el caso de Breillat esta tendencia realista está siempre puesta al servicio de lo vivo como hecho social, de este modo, la sexualidad desplegada en sus películas estaría perfectamente descritas por esta misma idea. Por ejemplo en *À ma soeur* hay una escena donde Elena invita a su nueva pareja italiana a comer al dormitorio en la noche, Elena por supuesto comparte la habitación con Anais, la escena implica a Fernando rogar y a menudo compeler a Elena a dormir con él, se produce entonces la estimulación previa al coito, torpemente y en frente de Anais quien solo pretende estar durmiendo. La escena dura sobre diez minutos y está filmada largamente en tomas medias, por otra parte, esta escena de iniciación sexual es por supuesto una de los mayores intereses de las películas actuales hollywoodenses (*American Pie*, 1999), sin embargo, el intercambio sexual documentado por Breillat es lento, torpe y muy confuso, no como en el intento de mainstream de representar el sexo, incluso el sexo adolescente como algo "innaturalmente fluido", lleno de gracia o divertido. Breillat reemplaza esa concepción de sexo con una muy realista representación de una desconocida y confusa experiencia sexual adolescente. La fórmula de la muerte de Zavattini está ausente, de tal manera que Breillat maneja un nivel de realismo largamente olvidado en los filmes neorrealistas. Las películas de Breillat también se caracterizan por un alto nivel de reflexión, de este modo, señala su deuda con el modernismo europeo. Esta tendencia reflexiva de su trabajo, a menudo confronta al realismo de su producción cinematográfica de forma bastante interesante. Por ejemplo, *Parfait amour!* comienza con secuencias documentales caracterizando al protagonista masculino quien al final matará a su antigua compañera, esto sucede mientras reconstruye su crimen a la policía. La película entonces, narra la historia de la relación de un modo realista, así cuando el asesino aparece al final de la obra el neorrealismo es tratado por la intrusión del ethos de las películas de horror, el cual el sexo adolescente siempre encuentra la muerte. Y su más reciente película, *Sex is Comedy* (2002) donde Breillat ofrece una reflexión sobre la realización de la pornografía, ésta puede ser bastante frustrante, yo prefiero, por ejemplo, *36 Fillete*, donde la reflexividad está ausente, y nosotros somos invitados, sin interrupciones a predecir una historia sobre una muchacha tratando de llevar a término su propia sexualidad. Es así, como la película, que alguien como Zavattini habría esperado, realiza importantes conexiones entre la conciencia y la sexualidad sin dejar atrás la sustancia del mundo donde estas preocupaciones son dejadas de lado. Sin embargo, la tendencia de Breillat a trastocar su propia narrativa realista es, yo podría discutir, parte de una larga preocupación por analizar no sólo las convenciones de los realizadores de los que ella reniega, sino también de los que ella se vale. En otras palabras, ella no se fía del realismo como estrategia, pero a pesar de esto ella prefiere este modo de representación.

A lo largo de algunas líneas, Breillat es también una de las más importantes coloristas de los filmes hoy. Esto significa que ella a menudo usa el color no sólo de forma natural, sino, como forma de significar. Por ejemplo, en *36 Filletete*, la muchacha finalmente accede a ir a la pieza de hotel de su mayor y rico pretendiente. Este personaje, que por supuesto se asemeja al personaje de Marlon Brando en *The Last Tango in Paris*. Lo que ocurre en esa pieza de hotel, sin embargo, es una inversión de la angustia sexual, en vez de ver a un hombre torturado por lo que logró por su perseverancia, podemos ver en el film de Breillat una larga escena de una joven chica tratando de resolver, a veces cambiando de opinión, lo que quiere del su pareja. Breillat hace un uso maravilloso del color, el hotel está situado en frente de una playa, y la habitación es filmada en tonos celestes y trigueños, inserto en una decoración naranja. Esto es por su puesto, los colores de la playa, el mundo de afuera de la costa en sí misma, agua azul y arena morena, es replicado en el interior. De este modo un nivel de tensión y análisis es sumado a la imagen, recordándonos que la relación y la pérdida de la virginidad se da en un contexto de vacaciones de verano. La fantasía y la seriedad están inextricablemente unidas; el sexo, una vez más, es tratado como sujeto más que como objeto, y el color de la escena remarca esta idea. Breillat realiza más referencias a *The Last Tango in Paris*, con el uso del color del famoso cinematógrafo Vittorio Storaro, un esquema que él tomó prestado de las pinturas de Sir Francis Bacon.

El trabajo de Breillat es obviamente el producto de gran autoría, su rechazo a la etiqueta de autor porno es fuerte, por un lado este la excluye del elogio de sus contrapartes masculinos pudieran prodigarle y de quienes ella comparte similitudes. Pero fundamentalmente a negar la importancia de su trabajo, a relegarla a un papel de outsider del arte. Donde ellos meramente confirman las vías convencionales de pensamiento en vez de desafiarlas. Y esta es, imagino, lo que Breillat tenía en mente cuando ella dijo en una entrevista: "Realmente, yo no pienso mucho en mi audiencia". El punto, en otras palabras no es satisfacer expectativas, sino desbaratarlas. Así de este modo nuevas ideas, y nuevas formas de ver pueden emerger.

Como citar: Price, B. (2009). Sobre el cine de Catherine Breillat, *laFuga*, 9. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/sobre-el-cine-de-catherine-breillat/285>