

Cuerpos y deseo en el cine de mujeres

Marta Segarra¹

Resumen

Este trabajo examina los rasgos comunes de una serie de películas del cine francés, la mayoría realizadas por mujeres en los últimos años del s. XX y los primeros del s. XXI, en cuanto a la filmación del deseo y del cuerpo femenino: Agnès Varda, Marie Mandy, Virginie Despentes, Jeanne Labrune, Anne Fontaine, entre otras, para detenerse en un análisis más pormenorizado de la película *Romance* de Catherine Breillat (1999). Se plantea la consideración del género pornográfico por parte de estas cineastas, reflexionando sobre el eventual uso feminista de dicho género.

Palabras clave: cine de mujeres, Catherine Breillat, *Romance*, pornografía, cuerpo.

Abstract

This paper examines the common traits related to women's body and desire of several French films, most of them directed, at the end of the XXth century and the beginning of the XXIst, by women such as Agnès Varda, Marie Mandy, Virginie Despentes, Jeanne Labrune, and Anne Fontaine, among others. It analyzes with more detail *Romance* (1999) by Catherine Breillat. This work tries to reflect on the uses of the pornographic genre in these films, and especially on an eventual feminist use of this genre.

Keywords: women's cinema, Catherine Breillat, *Romance*, pornography, women's body.

Desde sus orígenes, el cine se ha basado principalmente en la representación del deseo a través de los cuerpos filmados, e incluso se ha convertido en una de las mejores vías para *materializar* el deseo, que por definición es siempre volátil y cambiante. Jacques Lacan y también Marguerite Duras² afirmaron que el deseo no se deja captar por la narración y que, en cambio, puede ser objeto de representación visual, tanto en el teatro como en el cine. Este, como arte basado en imágenes, favorece la mostración del cuerpo y, según Freud, el cuerpo es la imagen privilegiada entre las que hacen surgir el deseo. Además, la especificidad del cine en tanto que técnica de las imágenes

¹ Catedrática en la Universidad de Barcelona. Directora del Centro Mujeres y literatura y de la Cátedra Unesco Mujeres, desarrollo y culturas en esta misma universidad e investigadora asociada del Centre d'Études féminines et d'études de genre de la Universidad Paris 8. Contacto: martasegarra@ub.edu

² J. Lacan lo afirma en «Le désir et son interprétation», *Séminaire VI*, 12-11-1958; reproducido en: <http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireVI/1958.11.12>; y M. Duras en *Savannah Bay c'est toi* (1983), un documental de Michelle Porte sobre los ensayos de la obra homónima escrita y dirigida por M. Duras.

en movimiento lo vuelve todavía más apto para representar esa fuerza nunca estática sino siempre en movimiento, que es el deseo. Desde su época «primitiva», el cine juega con el poder de sugestión del cuerpo utilizando la carga erótica de la desnudez femenina (como en las primeras películas llamadas de «ojo de la cerradura»: la cámara *espionaba*, desde el punto de vista del *voyeur*, a una mujer mientras se desnudaba sola en su habitación). Sin embargo, fue solo tras el establecimiento de los códigos visuales del «cine clásico» cuando el deseo quedó, a su vez, codificado en una serie de imágenes que configuran, como en la literatura, ciertos estereotipos femeninos.³ En el cine clásico, el deseo sigue tradicionalmente una única dirección: va del hombre a la mujer, la cual queda así transformada en objeto de deseo y nunca es sujeto de deseo, aunque a veces lo parezca, como en el caso de la *femme fatale*, que no es sino una creación masculina según Catherine Breillat.⁴

Marie Mandy, directora belga y autora del documental *Filmar el deseo* [*Filmer le désir*] (2000), sostiene que existen diferencias según si es un hombre o una mujer quien «filma el deseo». Como afirma Agnès Varda, entrevistada en esta misma película, el primer «gesto feminista» de las mujeres que, como ella, se incorporaron en tanto que pioneras al universo tan masculino de la dirección cinematográfica consiste en «ver el mundo a través de la propia mirada». Podríamos objetar que esta es la aspiración de cualquier cineasta, hombre o mujer; no obstante, como resulta evidente que las mujeres han sido definidas por la mirada masculina, ese deseo de «mirar» y de hablar por ellas mismas implica un componente reivindicativo que no tiene por qué existir en el caso de un cineasta hombre. Además, añade Varda, incluso si no sabemos claramente lo que significa el término «mujer» y si creemos que «la Mujer (con mayúscula y en singular) no existe», «ser mujer es haber nacido en un cuerpo de mujer» —desde un punto de vista más posmoderno y *queer* podríamos corregir a Varda diciendo, en lugar de «haber nacido», «haber elegido un cuerpo de mujer».

Uno de los pocos rasgos comunes del cine contemporáneo dirigido por mujeres, las cuales se han introducido —decir aquí «masivamente» sería exagerar, pero sí en un número importante— en la industria cinematográfica francesa como directoras y a menudo como escritoras de sus propias películas, podría ser una nueva manera de filmar el cuerpo y el deseo de las mujeres. Françoise Collin (2000) observa que el cuerpo femenino, objeto por excelencia del arte de todas las épocas hecho por los hombres, no está menos presente en la creación de las mujeres, sino más bien al contrario: muchas artistas plásticas, escritoras y mujeres cineastas han hecho de este cuerpo un tema privilegiado en sus obras. Ahora bien, en general, esas creadoras ofrecen de ese cuerpo una visión *desde dentro*, donde el cuerpo deja de ser un objeto de adora-

³ Vid. Bou (2007).

⁴ Breillat (1999): 11. Este libro de C. Breillat incluye un texto introductorio de la autora titulado «De la femme et la morale au cinéma, de l'exploitation de son aspect physique, de sa place dans le cinéma: comme auteur, comme actrice ou comme sujet. *Propos à bâtons rompus ou libre propos*», p. 8-20, seguido del guion de la película.

ción o de admiración, o bien víctima de la violencia, para mostrar otros aspectos ausentes en su representación tradicional, aunque con frecuencia también incluyan la violencia.

No solo las directoras, evidentemente, sino también un elevado número de cineastas franceses varones dedican sus obras a una reflexión en torno al deseo. Se ha convertido en un tópico, sobre todo fuera de Francia, decir que el cine francés de todas las épocas se concentra en la temática amorosa, e incluso específicamente en el adulterio, el *ménage à trois* y otros tipos de situaciones amorosas al margen de las normas morales de cada momento. Pero en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, podríamos decir desde 1997, aparecieron algunas películas que tratan esta temática de una manera radicalmente nueva, sobre todo porque adoptan el punto de vista de las mujeres implicadas en esos juegos de deseo, es decir, porque adoptan la mirada de ellas sin que la dirección de la película sea asumida necesariamente por una mujer. Pensamos en películas como *Una relación privada* [*Une liaison pornographique*] (1999) de Frédéric Fonteyne o *Intimidad* [*Intimacy*] de Patrice Chéreau (2001), la cual destaca por su manera de mostrar el cuerpo, masculino y femenino, alejándose de modelos estilizados e irreales, y utilizando un nuevo código visual para mostrar escenas que representan la actividad sexual.

Ahora bien, no debemos deducir de ello que la representación del deseo y la mostración de los cuerpos que ofrecen las películas dirigidas por mujeres comporte una visión idealizada de las relaciones amorosas o sexuales entre hombres y mujeres o entre mujeres, ni que esa representación evite la violencia para preferirle una armonía tan simplona como inverosímil. La mayoría de las directoras —o, al menos, las que crean las obras más interesantes— no eluden la violencia y los juegos de poder implícitos en cualquier relación de deseo. Al contrario, muchas insisten en el lado violento del deseo, en mayor o menor medida, y algunas transmiten esa violencia acercándose a los códigos del género pornográfico. Esto ha impactado a una parte del público femenino, y sobre todo feminista: tradicionalmente —dado que ya podemos hablar de una tradición en el movimiento y pensamiento feminista—, esa parte ha considerado que la pornografía se basa en un sentimiento de desprecio, e incluso de odio, por parte de los hombres respecto al cuerpo femenino. La feminista Susan Griffin (1981) asimila, en este sentido, la «imaginación pornográfica» a la tradición ascética cristiana. No obstante, y a pesar de lo que suele creerse, pocas feministas han defendido la censura o la prohibición de la pornografía, al menos en Europa —y, en Estados Unidos, de manera minoritaria. Lo que sí es cierto, no obstante, es que las feministas clásicas de los años 70 creyeron que la liberación de la sexualidad femenina —y, con ella, también de la masculina— comportaría la extinción *natural* de ciertas prácticas como la violación, la prostitución o la pornografía. No parece que la evolución de los hábitos sexuales en Occidente (aunque, después de Foucault, ya no creamos en la «liberación» sexual) tenga que comportar esta desaparición, sino más bien lo contrario. La aparición o el éxito de la pornografía dirigida a un público lesbiano o la reivindicación del llamado *postporno* desde nuevas generaciones de mujeres feministas, por ejemplo, desmienten esta idea un tanto ingenua, ciertamente, de la *bondad* inherente a la sexualidad.

De igual manera, la oposición entre el «erotismo» y la «pornografía» que algunas teóricas como Audre Lorde (1978) enarbolaron como arma de liberación para las mujeres (según la etimología, el erotismo implicaría la idea de confianza en sí, mientras que la pornografía rebosaría de violencia sadomasoquista) apenas tiene vigencia actualmente. Algunas creadoras feministas como Jutta Brückner (1982) intentaron transformar una pornografía que creían misógina en un discurso liberador del «misterio» femenino, desarrollando una relectura que individualiza el deseo en lugar de concebirlo como un mecanismo que se activa automáticamente, como en la pornografía comercial tradicional, y que no se basa tan solo en la mostración de los cuerpos sino que introduce la palabra, tan fundamental para el deseo. Podríamos incluir en esta categoría a la francesa Ovidie, que empezó su carrera como actriz porno (después de estudiar filosofía) para pasar luego a la dirección de películas del mismo género, con títulos como *Les routières sont sympas*,⁵ en las que mezcla la pornografía con otro género considerado femenino, la comedia sentimental. «Porno sentimental para que se te empine con más fuerza», concluye Joy Sorman.⁶

Sin embargo, las propuestas de las autoras que no entran en el circuito comercial del cine pornográfico parecen más complejas, con películas que ponen en cuestión la frontera entre este y el cine «normal». Entre las que practican esta tendencia, desde finales de los 90, encontramos a varias cineastas francesas como, por ejemplo, Catherine Breillat (a la que dedicaremos, al final de este artículo, una lectura un poco más detallada), Anne Fontaine, Jeanne Labrune, Laetitia Masson y, por supuesto, Virginie Despentes, entre otras. Antes de ellas, ya encontramos ciertas directoras que rompen los tabúes en torno a la sexualidad femenina, como Agnès Varda con *Kung-fu master* (1988), película que retrata a una mujer de unos cuarenta años que tiene una relación erótico-amorosa con un chico de catorce, amigo de su hija de la misma edad. Evitando cualquier sensacionalismo, Varda traza con muchos matices los sentimientos e impulsos que llevan a esta mujer adulta a complicar su propia vida, así como la del chico —incluso si el final de la película nos lo muestra poco o nada traumatizado por la experiencia, que tiene consecuencias más graves, aunque no trágicas, para la mujer. Un rasgo de la película que le da un carácter bastante especial es que Varda escoge, para los papeles principales, a actores y actrices muy cercanos: Jane Birkin, gran amiga de la directora, interpreta el personaje de la mujer enamorada, madre de la adolescente encarnada por Charlotte Gainsbourg, su hija en la vida real, mientras que el chico «seducido» es el propio hijo de Agnès Varda, Mathieu Demy. *Kung-fu master* impacta también por tratar un tema *sensible*, poco acorde con la época —peor aún a principios del siglo XXI, dado que el sexo con menores es uno de los últimos tabúes y que los «pedófilos» constituyen perfectos chivos expiatorios. Pero no puede afirmarse que la película de Varda juegue con la pornografía, más bien al contrario, puesto que las relaciones sexuales se evocan de manera velada.

⁵ Las camioneras son simpáticas.

⁶ Sorman (2007): 32.

Otro tema prohibido en el cine comercial en tiempos pasados, pero bastante extendido hoy en día, es la representación explícita del lesbianismo o de relaciones amorosas y sexuales entre mujeres. La pionera en la exploración abierta de esta temática, en el ámbito del cine francófono, es Chantal Akerman,⁷ cuyas películas tratan a menudo de esas relaciones homoeróticas, entre otros temas recurrentes como el genocidio judío. Su primer largometraje, *Je tu il elle* (1974), provocó cierta conmoción por la naturaleza explícita y, sobre todo, poco estereotipada de la escena erótica entre dos mujeres al final de la película. Esta escena se aleja radicalmente de las fantasías masculinas o heterosexuales en general sobre el sexo entre mujeres, por la pasión e incluso por lo que podría ser calificado de violencia física mostrada en el juego sexual de los cuerpos.

En una época más contemporánea, la película de Jeanne Labrune *Si je t'aime... prends garde à toi*, título que proviene de la célebre frase de *Carmen*, ironiza sobre la figura de la *femme fatale* que esta encarna a la perfección. Su personaje principal es una mujer que adopta frente a la sexualidad una posición que se considera típicamente *masculina*: utilizar al otro para la propia satisfacción personal sin tener en cuenta los «sentimientos» de la pareja sexual. En esta película, es el hombre el que no quiere renunciar a asociar el amor con el sexo y se queja de no ser más que un objeto de placer para la mujer. Más allá de la trama, la película causó sorpresa por la crudeza —algunos la llamaron violencia— de su lenguaje, tanto verbal como visual. La directora osa transgredir uno de los tabúes más arraigados del cine comercial y que, en cambio, es un rasgo esencial del género pornográfico: mostrar el sexo masculino en erección. A petición de Marie Mandy, Jeanne Labrune reflexiona sobre la razón de esta ausencia de los órganos genitales masculinos en la pantalla *no especializada* y concluye que se debe a la consideración ambigua que los hombres suelen tener, según ella, en relación con su propio sexo, ese «pequeño dios sujeto a ciertos caprichos», retomando la expresión de una novelista argelina, considerado como un atributo de aspecto ridículo o vergonzoso y, al mismo tiempo, como una fuente de enorme poder y placer. Jeanne Labrune observa que, en el cine convencional, los hombres desnudos siempre aparecen «cortados» por debajo de la cintura y por encima de los muslos (o bien, a principios del siglo XXI, su sexo, siempre «en reposo», tan solo se entrevé). Esta ocultación permite, evidentemente, fantasear de manera más efectiva sobre ese objeto ausente; por ello, el cine, y especialmente el «de género» (policíaco, *western*, de espionaje, de acción, bélico...), ha multiplicado «desmesuradamente» según Labrune los objetos sustitutos de ese objeto escamoteado: armas de fuego, cuchillos, artilugios mecánicos, potentes vehículos, etc. Por otro lado, algunas películas comerciales de éxito como *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West, 2001) u otras consideradas «de autor» que juegan con esos géneros, como *Kill Bill 1 y 2* (Quentin Tarantino, 2003 y 2004), nos muestran que no basta con sustituir al héroe de la acción por una mujer para escapar así de esa representación falocéntrica del sujeto y del mundo (aunque hay que precisar que la ironía que

⁷ Vid. Segarra (2002).

proviene del uso de la cita y de los rasgos genéricos por parte de Tarantino transforma sus películas en textos muy diferentes de la primera, *Lara Croft*, inspirada en un videojuego).

Otra película, casi contemporánea de la de Jeanne Labrune y que combina sexo y violencia, es *Nettoyage à sec* (1997) de Anne Fontaine. Narra de manera bastante cruda los trastornos que suscita el deseo en una pareja burguesa que tiene una tintorería en una ciudad francesa de provincias, cuya rutina vital se ve interrumpida por la aparición de un joven que seduce tanto a la mujer como al marido. A diferencia de una trama más convencional, la relación entre los tres se resuelve de manera muy violenta pero sin consecuencias aparentes para la pareja, que no recibe ningún castigo, ni divino ni humano, por haber eliminado al causante de tales trastornos.

La película «pornográfica» y violenta por excelencia de esos años es, no obstante, *Fóllame* [*Baise-moi*] de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi (2000), basada en la novela homónima de Despentes. La agresividad desatada de las dos protagonistas —interpretadas por dos actrices profesionales del cine porno— obedece a la venganza por una violación. Este elemento de la trama, que debería ser del agrado de ciertas feministas o simplemente de ciertas mujeres, fue de hecho mal recibido, precisamente por la violencia extrema en la que se complace la película. Pero el mayor escándalo provocado por esta tuvo lugar cuando *Fóllame* fue calificada «X» y retirada de las salas comerciales, lo que se juzgó como el efecto de la censura más obsoleta y provocó una campaña de apoyo a la película y en favor de la libertad de expresión del cine, lanzada por Catherine Breillat y secundada por la mayoría de directoras francesas.⁸ Más allá de la calidad de la película —muy baja o nula para la mayoría de los críticos—, *Fóllame* suscitó muchas reflexiones sobre la violencia en el cine dirigido por mujeres (considerada con más severidad por el prejuicio según el cual las mujeres serían pacíficas por naturaleza). Françoise Collin afirma que *Fóllame*, así como *Romance* de Catherine Breillat, no son más que reacciones —saludables pero un poco «infantiles»— que consisten en «copiar» el modelo masculino invirtiéndolo, como una «devolución al remitente» (Collin, 2000). Respecto al tema aún más controvertido de la violencia ejercida contra las mujeres, este tipo de películas se contenta, según la filósofa, con reproducir la misma violencia del cine masculino, pero sin el «goce» que este le halla, lo cual provoca que su efecto resulte más impactante.

Terminaremos esta panorámica, nada exhaustiva (puesto que hay muchas otras películas destacables que juegan con la violencia pornográfica, como *En avoir ou pas* de Laetitia Masson, estrenada en 1995), de películas hechas por mujeres que mezclan sexo y violencia examinando más detalladamente la película ya mencionada de Catherine Breillat (*Romance*, 1999).⁹ Breillat es una de las cineastas y escritoras que transgrede prohibiciones colocando el deseo y la sexualidad en el centro de su obra, ya desde 1976

⁸ Sobre este debate, vid. Audé (2002): 113-114.

⁹ Estrenada en España bajo el título *Romance X*. La «X» se añadió al título original por motivos comerciales y, quizás, también para prevenir a los espectadores.

con su primer largometraje titulado *Une vraie jeune fille*, que no se estrenó hasta 2001. *Romance* cosechó un éxito internacional, debido en parte a que mostraba explícitamente los fantasmas sexuales más inconfesables de su heroína, una joven enamorada de un hombre que la descuida. Para provocar su deseo y como compensación de su forzada abstinencia, Marie lleva a cabo algunos de sus fantasmas con otras parejas, incorporando a sus relaciones rituales sadomasoquistas, un intercambio económico o cierta violencia física. La película contiene una escena especialmente polémica que parece reproducir una violación, en la que Marie se cruza en la escalera de su edificio con un desconocido que le propone sexo a cambio de dinero, lo cual acepta, aunque el hombre se vaya sin pagarle después de un acto rápido y brutal.

Romance es una película que desconcierta, ya que, a pesar de que su autora se declara contraria a los estereotipos vehiculados por el cine pornográfico más rutinario —el que utiliza el cuerpo de la mujer como mero objeto sexual y se complace mostrándolo en situaciones humillantes de sumisión e incluso como víctima a menudo consentida de la violencia masculina—, Breillat también parece sostener en ciertas escenas esos mismos clichés. Ella objeta que la voz en *off* del personaje principal acompaña todas las escenas sexuales —algunas de ellas mucho más explícitas que lo que el cine comercial o de autor había admitido nunca (a excepción, según la misma autora, de *El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima, 1976) y claramente inspiradas en los códigos del lenguaje pornográfico—, lo cual mostraría su control de la situación y no permitiría verla como víctima pasiva de la violencia sexual de los hombres con los que se va encontrando.

Un rasgo insólito de la película, ajeno al cine pornográfico, consiste en presentar el sexo de manera muy cruda aunque completamente alejado de la «concupiscencia», en palabras de Breillat. Tanto para su protagonista como para su directora, la sexualidad es un «ámbito de identidad», una vía de investigación para conocerse a sí mismo y también, más generalmente, para saber «cuál es la naturaleza del deseo».¹⁰ Además, tal y como sostiene Léa Pool, cineasta quebequense, la sexualidad no se sitúa solamente en el cuerpo y los órganos genitales, sino que siempre implica el cerebro y la imaginación. Y, para Léa Pool, resulta bastante complicado llegar a «mostrar lo imaginario en el cine».¹¹ El cine de las últimas décadas del siglo XX nos acostumbró a una representación visual muy codificada y estilizada de los cuerpos en el acto sexual, que debe completar las imágenes con música, sonidos y palabras para no limitarse a una mecánica gestual, a una *gimnasia* falta de cualquier interés más allá del puramente voyerista. Catherine Breillat utiliza en *Romance* la voz en *off* para marcar la distancia entre la «realidad» (donde la violencia tiene efectos peligrosos y, a veces, irreversibles) y el fantasma sexual (que puede usar la violencia como elemento coreográfico y estimulante). A esta fluidez de los límites entre la violencia real y la fantaseada se refiere una película posterior, también polémica, *La pianista* de Michael Haneke (2001).

¹⁰ Así lo afirma Catherine Breillat en *Filmar el deseo*, el documental de Marie Mandy ya citado.

¹¹ También en *Filmar el deseo*.

En *Romance*, Breillat¹² se apoya en la idea de «moral» (que ella asimila a la auto-«exigencia» del cineasta y no a un código impuesto desde el exterior) para construir la trama simbólica de su película, empezando por el nombre de su protagonista, Marie, que siempre aparece vestida de blanco y se queda embarazada casi a la manera de la Virgen bíblica, mediante un «gota a gota seminal», como ella misma dice irónicamente. La directora sostiene que preservar una «moral» resulta fundamental para poder transgredirla y afirma, asimismo, que su «lugar de cine» preferido es «la *superación del tabú*»,¹³ lo cual resulta imposible si previamente hemos destruido ese tabú, tal y como hace el cine pornográfico. Según la directora, en la vida cotidiana trascendemos fácilmente el «acto pornográfico que es el amor físico», pero es más difícil conseguirlo en el cine. Ella lo intenta —y podríamos debatir si lo consigue o no— mediante el uso de la palabra «interior»; al principio del guion publicado, ella misma apunta: «Las palabras de *Romance* son como el alma de Marie, la imagen es como su cuerpo»,¹⁴ retomando así la división tradicional en el cristianismo entre el alma y el cuerpo.

Por otro lado, Marie encarna a la mujer que ha interiorizado el discurso patriarcal sobre la inconveniencia de los «deseos prohibidos» en una mujer y transforma en una fuente de goce el sentimiento de vergüenza y culpabilidad que le causa el ceder a esos deseos. Se siente incompleta si no es el objeto de deseo físico de su compañero, el cual sufre una frigidez asociada normalmente a las mujeres y nunca a los hombres. La película juega a invertir los estereotipos de lo masculino y lo femenino: aquí, el objeto de deseo es claramente el cuerpo de Paul, el hombre, que es modelo y muy consciente de su belleza física; se dice que es «bello como una geisha» —la comparación es reveladora—, mientras que Marie es una «morena bajita [...] del montón».¹⁵ Además, Marie separa el deseo físico del amor hacia su compañero, puesto que se aleja de un amante ocasional cuando constata que está empezando a sentir algo por él, y amarlo representaría «traicionar» a Paul.

En términos lacanianos, Marie encarna a la mujer «no-toda» [*pas-toute*]: «Para Catherine Breillat, la vagina es un vacío que el pene no colma jamás [...] una abertura metafísica», afirma Françoise Audé.¹⁶ El trayecto de Marie podría interpretarse entonces como la búsqueda del falo que su compañero le niega y que ella solo conseguirá al final, con el embarazo y el parto de un hijo, al que pondrá el mismo nombre del padre. De hecho, Marie sustituye a este por su hijo, puesto que, antes de ir al hospital para dar a luz, abre la llave del gas y hace explotar el piso donde Paul está durmiendo. La última frase de la película es explícita: «Si alguien lleva el recuento de almas, allá arriba, la cuenta está equilibrada».¹⁷ La «moral» (o moraleja) de la fábula explicada por Catherine Breillat parece aquí un tanto convencional: Freud afirma en su *Introducción al*

¹² Breillat (1999): 9.

¹³ Breillat (1999): 17.

¹⁴ Breillat (1999): 23.

¹⁵ Breillat (1999): 23-24.

¹⁶ Audé (2002): 117.

¹⁷ Breillat (1999): 74.

narcisismo de 1914 que la mujer narcisista solo tiene una solución para librarse de ese exceso de autosuficiencia que le impide amar, y esa solución es ser madre. En *Roman- ce*, parece que Marie consigue su única experiencia de goce durante el parto. A esto se añade el hecho de que la película gira en torno a la *guerra de sexos*; el segundo amante de Marie exclama, por ejemplo: «la única posibilidad de amor con las mujeres pasa por la violación».¹⁸ Sin embargo, es Marie la que ejercerá esta violencia —como en *Fóllame*—, suprimiendo al Hombre para tener al Hijo y convertirse en Madre (las mayúsculas son de la autora).

Además, y aunque uno de los aspectos que la prensa más destacó en el momento del estreno de la película fue que uno de los actores es Rocco Siffredi, célebre en el ámbito del cine pornográfico por el tamaño de sus atributos viriles, *Roman- ce* se aleja muy a menudo de los rasgos esenciales de ese género. Por ejemplo, durante la secuencia de la sesión sadomasoquista de Marie y su segundo amante,¹⁹ la transgresión se lleva a cabo mediante la palabra; mientras la está atando, su amante establece con ella una conversación completamente banal y alejada de cualquier tipo de erotismo. Asimismo, el actor que interpreta a este personaje (director del colegio católico en el que Marie trabaja como maestra), François Berléand, luce un cuerpo que no corresponde al cliché del actor porno, por su edad y su aspecto más bien burgués y mucho menos «macizo» que los estándares al uso. Esta relación sadomasoquista tiene, por otra parte, un efecto totalmente beneficioso en ambos amantes, que, después de ese acto tan *perverso*, cenan juntos tranquilamente, comportándose como amigos o compañeros de trabajo. El encuadre utilizado para filmar la puesta en escena sadomasoquista (un plano general que comprende todo el cuerpo de Marie) y la inmovilidad de la cámara también son contrarios a los usos e intenciones del cine pornográfico, que fragmenta el cuerpo femenino y, así, lo reifica. La placidez del rostro de Marie, que parece estar lavando los platos o hablando con una amiga en vez de prestándose a un juego de amo y esclavo, contrasta también con el uso muy codificado de la expresión exorbitada del rostro femenino en el cine X.

La transgresión de los límites entre el cine convencional y el cine pornográfico que efectúa Catherine Breillat en *Roman- ce* puede compararse con el relato publicado, dos años después, por otra Catherine (Millet). Más allá del carácter innovador e incluso del interés teórico que tienen estos dos casos de transgresión de los tabúes por parte de dos mujeres —lo cual aumenta su impacto en el público—, no hay que olvidar que tanto la película como el libro forman parte, a su vez, de una iniciativa comercial: es sabido que el sexo «vende». No obstante, no puede negarse que Catherine Breillat se aleja radicalmente de las propuestas banales y talladas según el mismo patrón a las que se limita en la mayoría de los casos el cine comercial cuando filma los cuerpos en una situación de deseo, y también el cine pornográfico tradicional. Breillat nos ofrece, en cambio, una mirada compleja y sutil del deseo y del cuerpo, especialmente de las mu-

¹⁸ Breillat (1999): 47.

¹⁹ Que corresponde a las páginas 59-62 del guion.

jeros, una visión que no evita la violencia implícita en ese deseo, y que sufre o provoca el cuerpo, sino que, al contrario, la expone a la mirada crítica del espectador y de la espectadora.

Referencias bibliográficas

- AUDÉ, Françoise, (2002), *Cinéma d'elles. 1981-2001*. Lausana: L'Âge d'Homme.
- BOU, Núria, (2007), «Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine» en SEGARRA, Marta (ed.), (2007), *Políticas del deseo. Literatura y cine*. Barcelona: Icaria: 71-93.
- BREILLAT, Catherine, (1999), *Romance. Scénario*. París: Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma.
- BRÜCKNER, Jutta, (1982), «Pornographie: La tache de sang dans l'œil de la caméra», en *Les Cahiers du Griffon* 25: 121-136.
- COLLIN, Françoise, (2000), «La sortie de l'innocence», en DUMAS, Marie-Hélène (ed.), *Femmes et art au XX^{ème} siècle*. Evreux: Lunes: 175-189.
- FREUD, Sigmund, (1997), *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- GRIFFIN, Susan, (1981), *Pornography and Silence*. Londres: The Women's Press.
- LORDE, Audre, (1978), «Uses of the Erotic», en *Sister Outsider*. Trumansburg (Nueva York): The Crossing Press.
- MILLET, Catherine, (2001), *La vie sexuelle de Catherine M.* París: Éditions du Seuil.
- SEGARRA, Marta, (2002), «Chantal Akerman y la escritura autobiográfica», en SELVA, Marta y SOLÀ, Anna (eds.), (2002), *Retrospectivas: Chantal Akerman, Ulrike Ottinger*. Barcelona: Publicacions de la Mostra Internacional de Films de Dones: 17-30.
- SORMAN, Joy, (2007), «Ovidie, faiseuse de porno», en BANTEGNIE, Gaëlle *et alii*, (2007), *14 femmes. Pour un féminisme pragmatique*. París: Gallimard: 25-34.