

**Pasiones menores.
Representaciones de la pederastia en el cine francés de los 70s y 80s**

Bruno Grossi
Universidad Nacional del Litoral
Argentina

Ponencia presentada en el III Encuentro de Cine y Filosofía, organizado por el Proyecto de investigación CAI+D “La política del arte” de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral junto el Cine Club Santa Fe. Realizado los días 23, 24 y 25 de octubre de 2019, en la ciudad de Santa Fe, Argentina.

- Qué peludo
- ¿No te gustan los pelos?
- Sin los pelos no estaría acá
À nos amours, Maurice Pialat.

Bajo las actuales condiciones de recepción todo sucede como si una película en la que se establece una relación sexual íntima entre un adulto y un menor solo quedaran dos modos de reacción válidos: la cancelación o el elogio autonomista. Sin embargo, a pesar de las diferencias, los extremos en algún punto e involuntariamente parecen al final tocarse: si la cancelación contemporánea niega abstractamente el film por razones extracinematográficas, desentendiéndose de los problemas formales, el elogio segundo no deja tampoco de pecar de abstracto: la reducción de toda problemática del film a un tema intracinematográfico omite las determinaciones históricas-sociales específicas de las imágenes. La belleza de una adolescente desnuda se transforma sin más -bajo este prisma- en mera forma, en belleza ideal. Algo de ello ocurre en *Noce blanche* (1988) cuando Jean-Claude Brisseau filma a Vanessa Paradis durmiendo desnuda en penumbras bajo la atenta mirada de su profesor de filosofía y una luminosidad renacentista atraviesa el plano para revelárnosla en todo su esplendor. No sin cierta tosquedad, hay un esteticismo -un

preciosismo diría- deliberado en el modo de filmar dicha desnudez, como si el film quisiera conectar esta belleza particular con la historia de las grandes Venus del arte. De algún modo algo similar ocurre aún con el cine más extremo: disfrutamos las monstruosidades, brutalidades y crímenes como asistiéramos impasiblemente a un cuadro de Mondrian. La estética vence la ética. No obstante, flaco concepto de autonomía tendríamos si la asimiláramos (como hacen los sociólogos) a mero espacio cerrado y autorregulado. Desde Adorno sabemos que la autonomía es condenadamente social y que no hay nada que esté adentro que no responda a las exigencias contradictorias del afuera. La belleza de una adolescente desnuda es un hecho histórico, fascinante e inquietante, en tanto problematiza y excede nuestras relaciones con el cine.



Ahora bien, la lectura autónoma acierta al suspender la existencia de la acción rectora que ejercen los juicios morales, en tanto genera por otro lado las condiciones para que “podamos experimentar de algún modo el todo sin ataduras, sin limitaciones” (Adorno 2009:153). Un “mundo de nuevo” que, liberado de los fines inmediatos, invita a relacionarnos con los objetos a partir del modo específico en el que allí aparecen. Con las imágenes de los jóvenes de los films sucede algo similar: una película puede incitar alternativamente en torno de ellos la ternura, compasión, piedad o excitación. En este sentido, un film sobre una relación pederasta puede inclusive ser más respetuoso en su tratamiento que un film adolescente de consumo masivo que hipersexualice los cuerpos. Es la tensión formal que podemos encontrar entre *Une vraie jeune fille* (1976) de Catherine Breillat y *Bilitis* (1977) de David Hamilton. En la primera vemos a la joven Mathilde meterse alternativamente una cuchara, una lombriz, una botella en la concha, flores en el culo, pasarse tinta por los pezones, mearse, vomitarse encima, jugar con su flujo y exhibirse desnuda en público; en el segundo film lo que vemos es una comunidad de ninfas arias atléticas y las aventuras de una de ellas para encontrar el amor de su vida. En teoría la “impudicia” casi pornográfica de la primera contrasta claramente con la “inocencia” arty de la segunda, pero visto de cerca las cosas se vuelven más ambiguas. Porque Breillat filma cruda e incómodamente el aburrimiento de una adolescente de pueblo formada en una sexualidad represiva y limitada, pero en esa ausencia de refinamiento se expresa la verdad del deseo de la jovencita, la pobreza de un contexto que no está a la altura de la explosión libidinal que ella experimenta. Mientras que en el film de Hamilton la puesta en escena, a pesar de las buenas intenciones con las que intenta desmontar la violencia masculina interiorizada en las relaciones amorosas, hace de los cuerpos núbiles un objeto de inmediato consumo masculino. La idealización y estetización de las ninfas (sintetizada en el brillo saturado de la fotografía que genera un patina imposible de ensoñación y pureza) construye para la eternidad el modelo del pornosoft. Es, por lo tanto, en este sentido que podemos interpretar la oscura sentencia de Adorno cuando sostiene que el arte enseña

formas de comportamiento (1970:24): son las propias imágenes las que nos indican formas de relacionarnos con la objetividad.



No obstante, aun cuando la puesta en escena nos revele el contenido de verdad del film, resulta innegable la fascinación culposa, asocial, que dicha clase de films generan. Desconocer los efectos que la transgresión (lo indecente, lo inmoral, lo ilegal) genera en un cuerpo equivale a negar la historia misma del arte moderno. De hecho, son aquellas obras incómodas, incorrectas, imperfectas, las que suscitan en nosotros quizás el único sentimiento que vale la pena del arte: *la vergüenza de afirmar en el terreno de lo sensible aquello que quizás repudiamos en el de lo inteligible*. Ahora bien, afirmar la transgresión como valor implica asumir, en cierto punto, el mundo extracinematográfico tal cual es. De allí proviene todo su encanto: solo porque podemos reconocer las condiciones realmente existentes es que podemos disfrutar al verlas vulneradas. En algún punto un transgresor nato como Alain

Robbe-Grillet, a pesar de las muchas vejaciones eróticas a las que somete a la jovencita de *Glissements progressifs du plaisir* (1973), al desfigurar la trama lineal, al multiplicar los planos enunciativos, al segmentar la desnudez y enrarecer toda experiencia bajo acordes atonales, se nos vuelve abstracto, distante, frío. En cambio, un film realista, aunque no condescienda a tales grados de explicitud, deja un efecto más nítido en la conciencia. Es lo que ocurre en el final de *Les valseuses* (1974) de Bertrand Blier cuando el raid delictivo-orgiástico del grupo se cruza con una jovencísima Isabelle Huppert que, harta de su familia, prefiere irse con aquellos mismos que acaban de robarlos. El desfloramiento final de la joven por parte del grupo, aunque recatado en términos visuales, da cuenta de la propia ética del film: “Sería criminal llevarte a donde vamos”, le dice en un momento Miou-Miou, explicitando así la negación de la ley que el film configuró gozosamente desde el inicio.

Ahora bien, la transgresión -tal como lo sostiene Bataille- existe en una relación dialéctica con la ley y la moral que busca subvertir. Si en la transgresión el sujeto vive una intensidad análoga al desgarramiento, es justamente porque lo ético, lo normativo, el principio de realidad tiene todavía lugar innegable en la conciencia: la transgresión es siempre afirmación y negación de algo. Momento de suspensión en el que habitamos el límite (47). En este punto se vuelve interesante repensar el lugar de la ley moral en los films. ¿La hermenéutica transgresiva no corre el riesgo de fetichizar lo prohibido, en lugar de resignificar aquello mismo a lo que dice oponerse? ¿Y si de pronto comenzáramos a pensar que aquello inmoral que disfrutamos solo es posible porque -como sugiere Rene Scherer (1974)- ha sido objeto de una moralización previa? De hecho, la proliferación en el cine francés de los setenta y ochenta de películas que examinan la sexualidad adolescente y las relaciones prohibidas de estos con adultos dan cuenta de un fenómeno que parece exceder la mera lógica del shock modernista. De pronto los films parecen querer transformar las condiciones mismas de legibilidad de las relaciones entre adultos y jóvenes. Pero este tema, quizás el último tabú de occidente, fue en su momento un asunto público

en la Francia de la época. Recordemos la solicitada de 1977 de numerosos intelectuales franceses (Foucault, Derrida, Althusser, Barthes, Deleuze, Robbe-Grillet, Dolto, etc) en contra de la encarcelación de tres individuos que habían tenido relaciones sexuales no violentas y consentidas con menores de entre 12 y 15 años. Visto bajo este prisma podemos dimensionar de otro modo la extraña recurrencia temática, pero a su vez el comienzo de la cristalización de una moral. Esto se vuelve evidente en un film como *Garde à vue* (1981) de Claude Miller, en el que un sospechoso prefiere, acosado por la policía, inventar un asesinato que no cometió para encubrir la relación de amor que mantiene con una menor. Las representaciones sociales circulantes, las condenas morales que exceden las penales parecen encarnarse en dicho film. En este punto es imprescindible recuperar el debate radical que Foucault, Hocquenghen y Danet mantuvieron en 1978 sobre las consecuencias de la nueva reforma penal que tales casos suscitaron. Allí los tres adhieren a que esta nueva “defensa de la decencia y el pudor” no tiene otro sentido que la construcción de un nuevo tipo de criminal, un monstruo legal allí donde no lo había, y codificar una idea de sexualidad amenazante y amenazada, constantemente en peligro (63).

De ahora más, parece decir Foucault, toda mirada y aproximación de un adulto a un joven será leída bajo el efecto del fantasma de la sospecha. El discurso moralista, teñido de un afán de cientificidad bajo la retórica de la psiquiatría y las variantes más conservadoras del psicoanálisis, no sólo hará del adulto un criminal, sino que mantendrá al infante en la posición estructural de víctima. Dice Foucault:

Ahora bien, en cuanto a los niños, se les supone una sexualidad que jamás puede inclinarse hacia un adulto; primer punto. Segundo, se supone que no son capaces de hablar de sí mismos, de tener la lucidez suficiente acerca de sí mismos (...) Suponer que, dado que es un niño, no puede explicar lo que pasa, dado que es un niño no puede consentir, es cometer dos abusos intolerables, inaceptables (67)

De allí que podríamos afirmar que algunos films de los ochenta tuvieron como intención principal afirmar la inmanencia radical del deseo adolescente. En lugar de

representarlos como objetos de consumo adulto, meros entes pasivos, dóciles y manipulables, pareciera que aquí el fin fuera convertirlos ahora sí en sujetos deseantes, autónomos, autoconscientes. Películas como *Beau-père* (1981) de Bertrand Blier, *À nos amours* (1983) de Maurice Pialat y *Noce blanche* (1989) de Jean-Claude Brisseau exhiben tres adolescentes mujeres cuya directa voluntad, ya no consentimiento, configura las relaciones con el adulto. De hecho, las tres parecen invertir los roles estereotípicamente configurados: son ellas las que seducen, mientras el adulto se resiste. Ellos argumentan negativamente desde el principio de realidad, ellas afirmativamente desde el principio del placer. Ya sea que se impongan fálicamente (“No tengas miedo” le dice Vanessa Paradis a su profesor de secundaria cuarenta años mayor, en el momento mismo en el que comienza a desvestirlo) o vía una ética del cuidado (“Remi es absolutamente necesario que tú seas mi primer hombre. Primero: porque estoy enamorada de ti. Segundo: porque tengo ganas de hacerlo adecuadamente con alguien que sepa muy bien cómo hacerlo”, le dice Ariel Basse a Patrick Dewaere), las jóvenes le imprimen su singularidad a la relación. Ahora bien, la recurrencia en la relativa pasividad de los hombres puede volverse ideológica, en tanto los films parecieran querer invertir el mito de la violencia, el cinismo y la manipulación adulta socialmente convenida. Lo mismo con ellas: en algún punto la catorceañera Marion de *Beau-père* se nos presenta demasiado racional y adulta; no porque no podría serlo, sino porque pareciera que su deseo fuera ya demasiado espiritualizado. Más realista, quizá, pareciera ser Eric Rohmer en *Pauline à la plage* (1983).

Si el problema, nos señalaba Foucault, es que no existen las condiciones para que el deseo adolescente pueda ser dicho, escuchado y valorado en sí mismo, una escena de aquella película puede ser reveladora. Una noche Pauline, su prima y los dos pretendientes de esta última se quedan en una casa charlando sobre sus vidas. Los adultos, por turnos, describen con lujo de detalles sus experiencias sexoafectivas y enuncian platónicamente sus pseudo teorías amorosas. Cuando finalmente le toca el turno a Pauline, que ha venido siguiendo la conversación en silencio y hasta quizá con un poco de aburrimiento

moviéndose de un lado a otro, a regañadientes cuenta alguna experiencia efímera y elabora un punto. Lo interesante es que si el hecho mismo de darle la palabra y escucharla como una más redime la escena, la insistencia un poco coercitiva de los adultos vuelve el momento relativamente incómodo. Como si de pronto Pauline tuviera que lidiar con algo que madurativamente la excede.



Si la inadecuación entre nuestra consciencia y nuestro deseo, entre el concepto y la experiencia sensible, constituye el misterio mismo de la vida, en la adolescencia eso se ve exacerbado por el proceso de formación mismo en el que el sujeto se halla. Frente a ciertas lecturas contemporáneas que quieren hacer del deseo algo transparente y constantemente comunicable, un film como *36 fillete* (1988) de Catherine Breillat puede resultar esclarecedor, ya que expone como ninguno las ambivalencias del deseo. Allí una catorceañera, Delphine Zentout, se enreda en el transcurso de una noche con un hombre mayor. El film puede ser visto como un tratado sobre lo problemático del consentimiento, en tanto el deseo de la joven entra en tensión con la reticencia que el adulto mismo le genera. En algún punto lo único que la salva por momentos de la posible violación es su

madurez emocional -su información- con respecto al sexo. Aunque se sienta fascinada por la situación, por un mundo nuevo y desconocido, entiende rápidamente la desproporción de fuerza entre ambos. Pero hay algo destructivo en su deseo que -lejos de aferrarla en una posición pasiva, de víctima- la obliga, a pesar de todo, a no abandonar, a quedarse con aquel que la quiere engatusar. Algo de la estructura de aquel film pervive en nosotros: la fascinación ante lo que nos arruina, nos envilece, no se desentiende de las variables que pueden llegar hacer posible la violencia y el dominio, sino que, por el contrario, asumiéndolas, atravesándolas, podemos conjurar otras formas del deseo.

© Bruno Grossi

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Akal, Impreso. 2011 [1970]
---. *Estética (1958-59)*. Las cuarenta, Impreso. 2013 [2009]

Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets. Impreso. 2009 [1957]

Foucault, Michel. *Sexualidad y política*. Cuenco del Plata. Impreso. 2016 [1994]

Scherer, René. *La pedagogía pervertida*. 1983 [1974]