

ESCRITURA CINEMATOGRAFICA EN LA NOVELA POLICIACA FEMENINA: FÓLLAME, DE VIRGINIE DESPENTES*

Christina Horvath
Université de Montréal

Novela a escándalo cuya adaptación a la gran pantalla¹ ha suscitado las más vivas controversias, *Fóllame* de Virginie Despentes es un texto escrito a imagen y semejanza de su época. No se limita a mezclar géneros literarios tales como la novela policíaca, la novela negra o la de ficción llamada «literaria», sino que realiza una verdadera mezcla intermediática que alcanza todos los ámbitos de la cultura popular actual, y abarca del cine al cómic y de la fotografía a los video-juegos, pasando por la música (rock, punk, techno, etc.) y por las emisiones televisivas. La novela se nutre de un imaginario muy actual e intensamente marcado por los medios visuales; multiplica las referencias explícitas al cine que trasciende no sólo la intriga o las réplicas, sino también la misma escritura.

Si el texto de Despentes se sitúa en la frontera de la literatura «noble» de la novela policíaca, género durante mucho tiempo considerado como género menor que no ha alcanzado el estatus de legitimación hasta hace muy poco tiempo, también suscita la cuestión de la emancipación de algunos géneros cinematográficos que siguen estigmatizados, como las películas X o el *thriller gore*. ¿Por qué molesta tanto este texto? ¿Es porque transgrede los límites de las buenas costumbres o del buen gusto? ¿O más bien porque pone el dedo en un problema social tan espinoso como el de las mujeres maltratadas, agredidas o violadas? Más que proponer una lectura feminista puede que algo simplista de *Fóllame*, esta comunicación invita a una reflexión sobre el mestizaje intertextual e intermediático que se desprende de la escritura de Virginie Despentes y que parece permitir a la autora, al menos es la hipótesis que formulo aquí, abordar la cuestión del lugar de la mujer en la sociedad contemporánea mediante las representaciones que la cultura popular hace de ella.

Si mi análisis se centra en primer lugar en la escritura cinematográfica de Despentes de su novela *Fóllame*, no puede eludir una confrontación con la película epónima cuyas

¹ *Baise-moi* (1999): thriller francés en color de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi con Raffaëla Anderson y Karen Bach.

*Texto traducido por Pilar Civera. Departamento de Traducción. Universitat Jaume I. Castellón

desviaciones con respecto al texto me parecen tanto más significativas cuanto que se trata de una adaptación co-realizada por la novelista. No hay nada más sencillo como demostrar la importancia de los medios visuales como sistema de referencias en la escritura de Virginie Despentes. Así, *Fóllame* empieza con una escena en la que una de las dos heroínas mira una película porno:

Sentada con las piernas cruzadas frente a la pantalla, Nadine pulsa el botón de «Avance rápido» para pasar los créditos iniciales. Tiene un modelo de vídeo anticuado, sin mando a distancia. En pantalla, una rubia gorda está atada a una rueda, con la cabeza abajo. Enfoque sobre su cara congestionada, que suda sin parar bajo el maquillaje. Un tipo con gafas la bambolea con el mango de su látigo. La trata de perra gorda y lúbrica, ella se ríe ahogadamente².

Este tipo de situación de escucha no es raro en la novela cuyos capítulos están puntualizados por las apariciones de la pequeña pantalla: la televisión sirve de trasfondo a los retozos de Nadine con su viejo cliente, difunde clips durante las noches que pasan en las habitaciones de hotel, constituye un tema de conversación que divierte a los personajes en casa de Fátima y Tarek y permite ver películas X en casa del arquitecto. Cuando la pantalla no es de televisión queda asociada a los juegos electrónicos que se encuentran en bares o en salas de juego. Las películas que ven los personajes se cuentan en modo casi escenarístico, al menos en lo que se refiere al empleo de un vocabulario especializado, sembrado de expresiones como «escena», «decorado», «voz en off», «enfoque» «banda sonora», etc. Si el imaginario del autor está muy marcado por una cultura popular esencialmente basada en la imagen, ocurre lo mismo con el de las heroínas. Manu es una adepta a los video clips y a las películas de acción, mientras que Nadine prefiere las emisiones televisivas y las fotonovelas pornográficas. Sin embargo encuentran un ámbito de consenso, el de las películas X, a las que ambas tienen mucha afición. En cuanto a Manu, incluso tiene cierta experiencia como actriz de porno duro:

² Nota de la traductora: si bien traducimos el texto, seguimos recogiendo las referencias de la novela francesa *Baise-moi* de Virginie Despentes, Éditions Florent-Massot, [1994], Éditions J'ai lu, p. 5. La autora del artículo retoma las citas con las iniciales de la novela BM y el número de páginas.

- Estaba segura de haberte visto antes. En una película, con unos perros. [...] Lo recuerdo perfectamente por una escena con el campesino. Berreas que la tiene floja y que siempre ocurre lo mismo con esta banda de gilipollas y no cortaron ese pasaje.
- Te he preguntado dónde habías visto eso. ¿Tu amiguito es un entendido en el tema?
- No tengo amiguito y yo misma soy una entendida en el tema.
- Un punto para ti.
- Estás genial en esa película; a pesar de este trozo digno de una antología, me pareciste muy fresca, en conjunto.
- Debería haber sido una estrella del porno duro. Eres la primera persona que me cruzo que es consciente de ello. Otro punto para ti (BM 88-89).

Además de estas alusiones filmicas, el texto está sembrado de reflexiones de los personajes que en cávala, se proyecta fácilmente en situaciones típicas de las películas de géneros tales como el «gun-fight espectacular» (BM 122) o las carreras-persecuciones en coche (BM 136) Asocian la moqueta color frambuesa del hotel a los dibujos animados (BM 114) mientras que algunas de las ropas interiores les hacen pensar en los westerns. No pierden ninguna ocasión para comparar los asesinatos que cometen a las escenas de masacres que han visto en el cine en el que se inspiran de manera abundante. Para juzgar una carnicería como acertada, debe producir un efecto espectacular, no hacer pensar en un «mal trucaje», con «sangre en abundancia» (BM 120). Se reivindica el cine como modelo, tanto para la acción cómo para las réplicas. Por ello, Manu quiere «mogollón de atracos», «que la sangre fluya a borbotones», «espectáculo a lo grande», «atracos a tiendas, en pequeñas ciudades» (BM 112) y además «réplicas mortales»: «Desde luego no soy más que una mendiga. En las películas, los tipos siempre tienen réplicas definitivas en el momento de pegar un tiro. ¿Ves el estilo? (BM 103). Mierda, entramos de lleno en lo más importante, los diálogos deberían estar a la altura» (BM121). Otra fuente de inspiración para el imaginario de los personajes son los video-juegos:

Decididamente Manu no se tranquiliza. Se retuerce en su asiento y habla sin parar:

- Has visto, pasa como en los video-juegos, cuando estás en el cuadro mortal duro. Te invaden por todas partes y te los cargan a todos. Eres demasiado buena, vamos (BM 161).

Sin embargo, lejos de limitarse desde el punto de vista temático o referencial, el cine marca también la escritura de Despentés que abunda en flash-backs y proyecciones internas. Así los personajes se deleitan grabando las imágenes de las matanzas para «disfrutarlas

después tranquilamente» (BM 160) cuando las ven proyectadas como una película o un video clip. Resulta particularmente interesante ver cómo este proceso, inicialmente inspirado por el cine, halla su equivalente en la novela que multiplica los flash-back comentados por voces en «off». Por ejemplo, el asesinato de la primera víctima, en un principio descrito de manera sucinta, se va completando con nuevos detalles conforme van acudiendo a la memoria de Nadine. Esta proyección mental se relata gracias a una terminología tomada del cine:

Ha grabado todos los detalles. Le vienen a la mente conforme van andando. El cañón negro y brillante se acerca a la línea clara de la barbilla [...]. La increíble detonación. Cambio de escena. Los ojos intactos quedan suspendidos sobre una cara destrozada, la sangre fluye en abundancia [...] La mujer entera ha quedado hecha puré [...] es como cuando has visto una buena película, después cuando te la imaginas te quedas noqueado (BM 118).

El análisis en paralelo del texto y de la película co-realizada por Despentès muestra que el método utilizado para esta escena es esencialmente el mismo en la novela y en la pantalla: tras una primera escena que muestra a la víctima con un arma contra la garganta, las imágenes de carnicerías en forma de flash-back siguen irrumpiendo, mientras se oye la voz en «off» de los dos personajes que cambian impresiones y comentarios sobre la escena, en tono divertido. Otro recurso fílmico que se encuentra fácilmente en ambas versiones es la utilización frecuente del ralentí para narrar o mostrar los homicidios: «Por la mañana, el ruido es francamente terrorífico, en contradicción con el agradable movimiento suave y lento de los billetes que se van desparramando sobre la acera» (BM135). Se puede observar el mismo paralelismo entre la novela y la película en el uso que se hace del sonido, y más exactamente de la música como trama sonora. La novela se caracteriza por un uso sistemático de los estilos y de los géneros musicales que tiene algo fundamentalmente cinematográfico. Se trata de una práctica intertextual bastante innovadora pero que no resulta extraña en una época en la que, gracias a la popularidad de los aparatos que permiten escuchar música incluso al aire libre o estando de viaje, ésta se encuentra ya de forma omnipresente en el espacio público (en la calle, en los bares, en los transportes públicos, etc.). Si bajo la influencia creciente del cine, se hace cada vez más usual la integración en los relatos contemporáneos de fragmentos clásicos o populares que recuerdan las bandas originales de las películas, *Fóllame* se distingue por la reivindicación explícita del término «banda sonora»:

Como de costumbre, el ruido en el walkman de la música adecuada, va andando a orillas de una carretera nacional, se encuentra en su camino inmensos paneles publicitarios dónde las mujeres exhiben sus pechos. [...] Amanece, ya hace calor. Va andando de cara al sol naciente. Entra en la ciudad (BM 247).

La práctica de *Despentes* que consiste en pegar un fragmento cantado sobre una situación para hacerle eco muestra un extraño parentesco con un método extendido en el cine americano que el teórico de audiovisuales, Michel Chion denomina «*music on the air*». Característico de una época en la que, mediante el auto radio o el walkman³, ya no resulta raro oír música al aire libre o desplazándose, esta técnica refleja un mundo que es como una superposición aleatoria de ritmos y de sonidos, dónde la música puede surgir de todas partes, llenar los lugares públicos y seguir a la gente en sus desplazamientos. Si la novela desarrolla ampliamente las posibilidades que ofrecen el auto radio y el walkman, lo hace ante todo con el fin de crear una banda sonora que acompañe y caracterice el personaje. Al realizar una superposición entre las imágenes de la movilidad y una música que sustituye los ruidos del entorno, el walkman es el origen de la creación de nuevos cánones cinematográficos que Chion describe en su obra, *Musique et cinéma*:

La situación del walkman en particular (que repopulariza de nuevo una situación de escucha personal de los principios de la radio, a saber la escucha de una música por uno mismo, con el secreto de un auricular) permite al cine un nuevo juego con el espectador sobre la cuestión de la audición mental de una canción o de una música por parte de un personaje: para empezar, se podría dar a entender que la música sólo la oímos nosotros y el personaje que lleva los auriculares, y después revelar que también existe en otras partes, y llegando de hecho a la situación que se ha bautizado como «on the air» (Chion, 1995: 172).

En *Fóllame*, Virginie Despentes saca partido de mil maneras diferentes, a la música que Nadine escucha en su walkman. Dirige situaciones y condiciones de escucha al citar de forma simultánea las palabras de una música personal muy solidaria con el carácter del personaje. Accesorio indispensable de una revuelta interiorizada, el walkman acompaña a Nadine a todas partes durante su fuga:

³ Se puede observar un uso similar de la música escuchada a través del walkman en la película *Thelma y Louise*.

I'm screaming inside, but there's no one to hear me. Este puto casco hace cada vez más falsos contactos. Menos mal que esta noche tiene previsto un ingreso de dinero, y podrá comprarse uno nuevo antes de que este deje totalmente de funcionar. Intenta imaginarse algo más frustrante que estar en una ciudad sin walkman. Cortar la música de los oídos, aterrador (BM 33).

Las evocaciones de la presencia del walkman (Nadine se quita y se pone el casco, dobla el hilo en todos los sentidos para tener sonido en los dos oídos, compra un nuevo casco, atraca una tienda de aparatos audiovisuales para obtener el mejor walkman que después regala a un adolescente que no conoce, se duerme con su walkman, cambia la carátula del cassette, etc.) o del uso del auto radio (Nadine pone una cassette en el auto radio a la vez que conduce, sube o baja un poco el volumen, etc.) justifican la integración de una banda sonora. Esta resuena en la novela de punta a punta. A la vez que pertenecen a una música anónima que pertenece probablemente al género del *underground*, del *techno* o del *rock duro* anglo-sajón, estos textos se corresponden por lo general con la situación y estado de ánimo de las dos heroínas:

Nadine pone una cassette: When I wake up in the morning, no one tell me what to do, y sube el volumen. Abre la ventana y habla fuerte para cubrir el ruido: Vaya tela, es super flipante: no red light, no speed limit (BM 136).

Al salir de forma permanente del auto radio o del walkman, las canciones constituyen un fondo sonoro continuo, pero también una expresión privilegiada de la revuelta que se manifiesta no sólo desde los textos sino también en el plano de las situaciones de escucha. Estas se corresponden casi siempre con un repliegue sobre sí mismo, un deseo de aislarse del resto del mundo. Si las palabras, al romper los tabúes, evocan libremente el sexo, la violencia y el rechazo de algunas normas y valores convencionales, el carácter salvaje de la música se traduce de igual manera por medio del volumen que pone en peligro a los tímpanos:

Ante la estación se encuentra una chica recostada contra la pared y mirando fijamente al suelo. Desde la cera de enfrente, Manu oye la música que sale de su walkman. Puede que su novio acabe de dejarla y no sabe dónde ir a dormir. O quería visitar los alrededores de la ciudad por la noche. En cualquier caso, no teme por sus oídos. [...] Pasa un tiempo

hasta que se da cuenta de que alguien quiere hablar con ella (BM 84).

También aquí resulta interesante comparar la novela y la película en la que el espectador puede realmente oír la música. Para componer la banda original, que se comercializa también en forma de CD audio, Virginie Despentes recurre a dos DJ de Lyon, DJ Pee y DJ Stani quienes contratan a dos músicos, Psychostick, batería de formación rock y N'Zeng, trompetista de influencia del jazz, «con el propósito de arropar sus instrumentistas» (Davet, 2005: 30). Mezcla de *groove*, de *rock* y de *jazz*, la trama musical desarrolla un papel esencial en la película. A menudo la música se desencadena literalmente para resaltar las escenas de sexo o de violencia pero también sirve para unir ciertas escenas entre ellas. Como en el texto, la incertidumbre acerca de la procedencia del sonido se mantiene a lo largo de la película, en la que las canciones, que salen posiblemente del auto radio, siguen a veces incluso después de haber bajado del coche, engañando así al espectador. Alternando los fragmentos de canto con los instrumentales, cuyo volumen aumenta a veces hasta límites insoportables, la banda sonora contribuye a crear un efecto de violencia sonora que refuerza la violencia visual que ejercen las escenas sobre carnicerías.

Inspirándose del séptimo arte cómo sistema de referencia a la vez que como modelo para los procesos narrativos, Despentes hace de él a su vez un método de estructuración de *Fóllame*. La trama narrativa del relato, sobretudo, parece calcada sobre la intriga de diversos tipos de películas de género de las cuales tan sólo mencionaré aquí las más importantes: el *road movie*, el porno o el thriller. Historia de dos chicas en fuga, sembrada de canciones que surgen de un auto radio, *Fóllame* hace pensar casi de forma inevitable a los *road movie* y más concretamente a un clásico del género: *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott, que tiene como protagonistas a Geena Davis y a Susan Sarandon. Realizada en 1991, o sea apenas 3 años antes que la primera publicación de la novela, la película (al igual que la novela) escenifica a dos personajes femeninos, de carácter muy diferente que toda una serie de casualidades adversas convierte en asesinas. Durante esta fuga desesperada que no puede acabar más que de forma trágica, se van emancipando, a la vez que desarrollan una bonita complicidad femenina. Se podría objetar que una buena parte de esas semejanzas (como el decorado compuesto

por los paisajes por los que pasan, por hoteles y establecimientos de comida rápida) se deben sin duda a las reglas implícitas del *road movie*, basado en uno de los mitos que fundamentan la cultura americana: la conquista del espacio. También es verdad que algunos de estos parecidos son sólo superficiales: como *Thelma y Louise*, las heroínas de *Fóllame* recorren el país en coche, perseguidas por la policía; deciden acabar con sus vidas lanzándose al vacío desde lo alto de un acantilado; prometen aguantar hasta el final, sin entregarse y se cogen de la mano al cruzar la barrera policial; dicen no arrepentirse de nada y haber recuperado toda una vida en unos cuantos días. Y un último guiño: la tienda a orillas de la carretera, dónde finalmente matan a Manu, se encuentra en un lugar que recuerda, por su desolación, el paisaje del oeste americano: «A la altura de Tour, se paran en una tienda aislada a orillas de la carretera. Una tienda que tiene gasolinera y venta de alcohol y de comida. Parece Texas, en formato reducido y rodeada de verde» (BM 234). Se puede hallar sin embargo, similitudes más estructurales que una comparación con la adaptación a la pantalla deja entrever. Así, del mismo modo que *Thelma & Louise*, *Fóllame* empieza con un montaje paralelo que alterna las imágenes de las dos heroínas hasta que los hilos de la intriga se reunifican. En ambos casos, tal procedimiento asume la presentación de los personajes anclándoles en su respectivo medio social y repertoriando sus rasgos en caracteres esenciales. Dulce, frágil, infantil y caprichosa, Thelma Dickinson vive la vida monótona de las mujeres en su hogar, en una zona residencial de tipo *middle class*, al lado de un marido violento, condescendiente y ridículo. Más emancipada que su amiga, Louise Sawyer trabaja como camarera en un restaurante, padece innumerables baches con un noviete que no quiere comprometerse y arrastra el pesado secreto de una violación de la que fue víctima años atrás. El elemento detonador para su huida es una tentativa de violación que degenera en crimen: provocada por el agresor de Thelma, Louise pierde su sangre fría y aprieta el gatillo:

- Nos reíamos un poco. Ya está.
- Tienes una forma particularmente idiota de reírte. En el futuro, cuando una mujer grita así, es que ella, ya ves, no se está riendo.
- ¡Putá! Debería habérsela clavado.
- ¿Qué has dicho?
- He dicho: chúpamela, puta.

En *Despentes*, como en *Thelma & Louise*, se trata de dos personajes femeninos sometidos. Pegada por su amiguito Lakim y víctima de una violación colectiva, Manu se mueve en un barrio difícil marcado por la droga, la delincuencia y la violencia. Al mismo tiempo, *Despentes* procura sumergirla en un medio social repleto de siluetas de mujeres acostumbradas a recibir, por parte de los hombres, golpes, agresión verbal y abuso sexual:

Le sorprende ser tan vulnerable, todavía capaz de sufrir. Al principio, crees morir a cada herida. Te empeñas en sufrir a lo bestia. Y después te acostumbras a encajar cualquier cosa y a sobrevivir a cualquier precio. Te crees dura, totalmente mancillada. El alma de acero (BM 37).

Si Nadine, que se prostituye de vez en cuando, parece proceder de un medio social menos desfavorecido (se expresa mejor, «escucha la opinión ajena» y guarda «un tono educado y las buenas maneras» (BM 188), no es por ello, menos inestable en el plano psicológico. Solitaria y angustiada, se siente «de entrada despreciada, desubicada» (BM 157), como «alguien que hubiera soportado mal la humillación, siendo todavía muy dulce en la superficie» (BM 188):

Vaya, tampoco es tan fácil acostarse sin una mueca [...] luego eso te queda, no basta con una ducha y estampar la puerta al salir. Deseo loco de destrozar algo, algo sagrado. Le gustaba ese trabajo [...] no se avergüenza de ello. También surge un cierto orgullo en rebajarse tanto, un heroísmo en la decadencia. Desprecia a los demás, aquellos que la miran por encima del hombro cuando pasa porque se imaginan que ellos tienen más dignidad. (BM 62).

Igual que para *Thelma & Louise*, *Fóllame* es ante todo una historia de liberación. ¿Sería de hecho una característica del género? Si creemos al escritor Sam North, es posible: «El *road movie* refleja una psicosis nacional según la cual no sólo mañana es otro día, sino que la carretera es el pasaje por donde tal nuevo comienzo es posible, liberado de los yugos del pasado» (Mattelheim, 2004).

Tras la trasgresión inicial que supone ser el asesinato del violador, la vida de Thelma y Louise se transforma: deciden huir hacia Méjico y, aligeradas de sus ahorros por un autostopista encontrado en la carretera, no ven más salida que la de atracar un ultramarino, y

luego desarmar y amordazar a un policía que las detiene para realizar un control rutinario de identidad. Envueltas en un engranaje fatídico, se excluyen progresivamente de una sociedad fundada en la dominación masculina, al mismo tiempo que se liberan de su encadenamiento inicial. Poco a poco, van sintiéndose más seguras, aprenden a asumir sus deseos y se atreven a corregir a los hombres que las insultan y humillan. La corrección administrada al conductor de camión, quien en cada encuentro, les dirige signos de concupiscencia de mal gusto, es ejemplar, en la medida que perpetua y conforma su primer gesto, aún inconsciente, de venganza.

La estructura de *Fóllame* también está fundada en la división de la intriga entre un antes y un después de los primeros homicidios (Nadine estrangula su coinquilina Severine mientras que Manu dispara sobre un matón de barrio y un inspector de policía para vengar a sus dos amigos). Tal paridad viene reforzada por la tripartición de la intriga en la cual, la primera termina por los primeros asesinatos y el encuentro entre Manu y Nadine, la segunda cuenta el tiempo que han pasado juntas hasta la muerte de Manu, mientras que la tercera, muy breve, constituye una especie de epílogo. El paso dado con el primer homicidio también está seguido de una serie de transgresiones que contribuyen a la emancipación de los personajes, quienes, convertidas en tráfugas se aplican en hacerle pagar al mundo entero sus frustraciones.

Si es instructivo localizar las similitudes entre ambas historias, sus diferencias no son menos significativas. La película *Thelma & Louise* extrae su fuerza, principalmente, del hecho que el espectador tiende a disculpar a las heroínas en el plano moral, incluso si son culpables ante la ley. La defensa de su cuerpo y de su dignidad parece ser un motivo perfectamente válido para el crimen inicial mientras que los delitos restantes se dejan explicar por una serie de circunstancias desfavorables. El inspector, interpretado por Harvey Keitel parece tomar parte por las dos mujeres cuando se enfada con el autostopista, interpretado por Brad Pitt, quien se escapó con sus ahorros:

¿De verdad piensas que Thelma Dickinson habrían cometido un atraco si no les hubieras robado? [...] ambas tenían todavía una oportunidad. Tenían su oportunidad. Y tú, se la has saboteado. Tienen graves problemas. Escucha, te hago responsable de una parte de lo que les va a caer encima (*Thelma & Louise*, 1991).

Si el espectador cree primero que el destino de *Thelma y Louise* viene determinado por

una multitud de elementos diversos (el marido, el amante ocasional, el violador, los policías, los representantes de la ley, etc.) se debe rápidamente dar cuenta que finalmente sólo hay dos fuerzas que se oponen. Al poner bajo escucha la casa de los Dickinson, los policías aconsejan al marido de Thelma: «haga como si la echara en falta las mujeres adoran estas gilipilloces». Las risas que estallan establecen una cierta connivencia entre los personajes masculinos quienes, a pesar de sus evidentes diferencias parecen unirse cuando se trata de defender el orden patriarcal establecido. Si Thelma y Louise monopolizan la simpatía del espectador es porque son chicas muy normalitas y respetuosas de las normas pero a las cuales un desliz momentáneo ha bastado para precipitarlas irrevocablemente al abismo. Contrariamente a Thelma y Louisa, las heroínas de *Fóllame* aparecen de buenas a primeras como anormales, los crímenes cometidos no hacen sino resaltar la diferencia respecto a las normas desde el principio. Tal forma de escapar a la norma se manifiesta en dos terrenos: el de la violencia y el de la sexualidad.

En el terreno de la violencia, *Fóllame*, parece seguir los esquemas establecidos por otra película del género, el *thriller*. La película se distingue de *Thelma y Louise* por la extrema brutalidad de las masacres y la violencia a menudo gratuita que las caracteriza. Thelma y Louise no matan por placer, Nadine y Manu, sí. Si antes han sido objeto de violencia, hasta llegar a pasar como ellas misma afirman «del buen lado del gun» (BM 176), la serie de masacres de las cuales serán autoras no parece hallar justificación alguna ante el espectador. Aunque jueguen a las vengadoras y justiciadoras, no restablecen el orden social porque a menudo atentan contra el inocente, eligiendo de forma aleatoria a sus víctimas. ¿Pero, se trata de una elección realmente aleatoria? Ciertamente no. Las heroínas tratan de tomar su revancha sobre aquellos que parecen manifestar desprecio o cierta condescendencia de cara a ellas. Siguiendo tal lógica, la inquilina totalmente de acuerdo con las normas establecidas para jóvenes mujeres modernas o la burguesa trajeteada con un elegante conjunto, merece tanto una corrección como el señor con un traje a medida conduciendo un Land-Rover, el tío bueno contento consigo mismo, el vendedor de armas altivo e imbuido de su persona, los vigilas «racistas, gruñones, agresivos y peligrosos» (BM 143) o el arquitecto cuyo desparpajo será vivido por las heroínas como una verdadera ofensa:

Un hombre así, no se la pega. Eso está escrito en grande sobre su piel: respeto a mi cuerpo, como sano desde mi más tierna infancia, follo bien, de preferencia mujeres de calidad que a

menudo hago gritar durante la faena. Tengo un trabajo que me interesa, la vida me va bien. Soy guapo. [...] Ella se avergonzará de su propio cuerpo contra ese cuerpo. Bajo las caricias dispensadas por un amante de este calibre, su piel se convertirá en grasa y llena de granos como cucarachas, rugosas y rojas. Asquerosa (BM 223).

Manu y Nadine tienen los dientes muy estropeados, las uñas comidas y cubiertas de pintura resquebrajado, comen y hablan mal, se angustian por el retraso del alquiler, no poseen tarjetas de crédito. No tienen «la violencia controlada» y no esperan el momento «políticamente adecuado para desahogarse» (BM 15). Sienten sin embargo un deseo descomunal de dejar huella, de destruir y demoler aquello que no pueden poseer, desde el salón de té elegante hasta la casa del arquitecto. Sienten un placer evidente a transgredir, tanto si se trata de agujerear con el cigarrillo las sábanas, manchar la alfombra del hotel con su menstruación, vaciar tres botellas de whisky antes del desayuno, inflarse a dulces sin parar, disfrazarse de «puta vulgar» o jugar el papel de una «elefante degenerada en una casita de muñecas». Si tienen, a veces, veleidades para hacer el bien (ofrecer un walkman a un chiquillo encontrado en la calle, enviar dinero a viejos amigos, liberar a una desconocida arrestada por la policía) su lema de justiciera es principalmente el siguiente: «a ti, te vamos a enseñar lo que significa perder» (BM 224). La meta última de sus masacres no es más que la inversión de las relaciones de fuerzas establecidas, la transformación de las muecas de desdén en «caras descompuestas por el miedo» con los ojos desorbitados y la carne pronto reducida a pulpa:

En este decorado y con esta gente, se siente despreciada de entrada, desplazada. Se ve en sus ojos y se apiada de sí misma [...] Nadine se da cuenta que adora esto, la sensación de sentirlos palpar (BM 214).

La otra diferencia fundamental entre *Thelma* y *Louise* y *Fóllame* reside en la relación que las heroínas mantienen con el sexo. Si *Thelma*, casada desde los dieciséis con su primer compañero sexual, descubre el placer tirándose en los brazos de un joven desconocido interpretado por Brad Pitt, no puede sin embargo, ni su amiga *Louise*, ser tachada de libertina. No es ciertamente el caso de las heroínas de *Fóllame*, cuya adaptación a la pantalla se ve, a su salida a finales de junio de 2000, tachada con una clasificación X. Se retira la película y el Consejo de Estado anula el visado de explotación de la película arguyendo que:

«Fóllame está compuesta básicamente de una sucesión de escenas de gran violencia y de escenas de sexo no simulado, sin que las otras secuencias traduzcan la intención, exhibida por las realizadoras de denunciar la violencia hecha a las mujeres por la sociedad; que constituye así un mensaje pornográfico y de incitación a la violencia susceptible de ser visto o percibido por menores y que podría relevar de las disposiciones del artículo 227-24 del código penal» (Schmitt, 2000: 28).

La prensa que recoge el evento refleja opiniones bastante divergentes en cuanto al carácter pornográfico de la obra: mientras para algunos, la película al incluir actos sexuales filmados en primeros planos anatómicamente detallados es incontestablemente pornográfica, otros la defienden, al juzgar que tales gestos explícitos del amor físico tienen un lugar legítimo en el relato. Evidentemente, importa menos saber si *Fóllame* es una película pornográfica que enseñar la influencia innegable que las películas porno ejercen sobre la obra, escritural y fílmica de Despentès. El esfuerzo de las realizadoras empeñadas en empujar la obra hacia una frontera mal definida entre el cine «normal» y las películas X se observa a diferentes niveles. La intriga de la novela ya está explícitamente ligada a la pornografía: como he evocado más arriba, una de las dos heroínas, Nadine consume cantidad de cintas y de magazines porno, mientras que la otra, Manu, debe su reputación a los papeles que tenía en las películas X consideras particularmente fuertes. Además de evocar el sexo en sus conversaciones, las dos heroínas lo practican también bajo todas sus formas: se masturban, se prostituyen y hacen el amor con *partenaires* ocasionales. Sin embargo, el sexo no es un fin en sí en la intriga: tiene un rol decisivo en tanto que instrumento de humillaciones de las heroínas y se convierte igualmente en un medio privilegiado de su venganza sobre los actores dominantes de una sociedad masculina. Esta similitud entre el acto sexual y la violencia determina la estética de la novela y, de algún modo, justifica la puesta en escena explícita de las prácticas sexuales.

Además, el relato relata también una serie de masacres que no parecen ofuscar a nadie, uno puede entonces preguntarse ¿Por qué la representación del desenfreno choca la crítica más que la violencia gratuita? Con la adaptación a la pantalla, la intriga sufre algunas modificaciones que expresan, por una parte, una voluntad de condensación: algunas escenas son eliminadas, otras contraídas. Por otra parte, el carácter sexual de los crímenes se pone de relieve en la película; para citar sólo el ejemplo más llamativo, una escena de carnada que

la novela situaba en un salón de té, se ve transpuesta a un club de intercambios. Se trata de una escena, que, en la novela, levantaba un problema moral ligado al asesinato gratuito de un niño. En la película, tal problemática se difumina por el hecho que la acción se desarrolla en un lugar connotado como inmoral. Contrariamente a la novela, la película no insiste sobre esta etapa importante de la evolución psicológica de las asesinas que eligen cometer ese crimen abyecto para excluirse definitivamente de la sociedad:

«Nadine piensa en los periódicos del hotel, y en los asesinatos de niños. Piensa en los titulares y en los comentarios de bar cuando un niño es asesinado. El efecto que hace a la gente. Incluso a ella, le costaría hacer eso. Excluirse del mundo. Ser lo peor. Poner un abismo entre ella y el resto del mundo. Marcar el golpe. [...] El cañón prolonga su brazo, brilla en primer plano, en medio de la cara del niño. La vieja grita justo antes de la detonación, como un tambor anunciando su solo» (BM : 158-159).

La crítica ha reprochado sobretudo a las realizadoras el hecho de haber confiado los papeles principales de la película a actrices venidas del X, Raffaëla Anderson y Karen Bach. En efecto, en vez de recurrir a los artificios como los primeros planos y los doblajes, la película ha permitido enseñar a las actrices practicando felaciones, penetraciones, masturbaciones, de verdad. Este procedimiento, que tiene la ventaja de evitar toda ruptura entre el comportamiento cotidiano y las prácticas sexuales de las heroínas, obliga a la puesta en escena «a recurrir al montaje corto y al uso de primeros planos muy aumentados para suplir a veces la ausencia de experiencia en materia de arte dramático» (Rauger, 2000: 32).

Observemos que, si las dos actrices demuestran un talento incontestable, su juego, de calidad desigual, conlleva una diferencia de más con relación al texto. El talento revelado por Karen Bach encarnando a Nadine dota a este personaje de una determinación que no tiene en la novela: más bien seguidora en el texto, se convierte en protagonista en la pantalla, relegando a la sombra a la otra heroína, Manu.

Para concluir, se puede constatar que la obra, escritura y fílmica, de Virginie Despentes está hecha de transgresiones. En primer lugar, en la medida en la que pone en escena mujeres quienes, hartas de dejarse consumir por los hombres, se convierten en consumidoras a su vez en el plano sexual. En segundo lugar, porque ella viola las reglas establecidas de la novela policíaca cuyas convenciones tradicionales reservan a la mujer el papel de la víctima y, poco a poco, puede conquistar el lugar de la detective, mientras que aquel del asesino en

serie bestial, sediento de sangre le parece cerrado a priori.

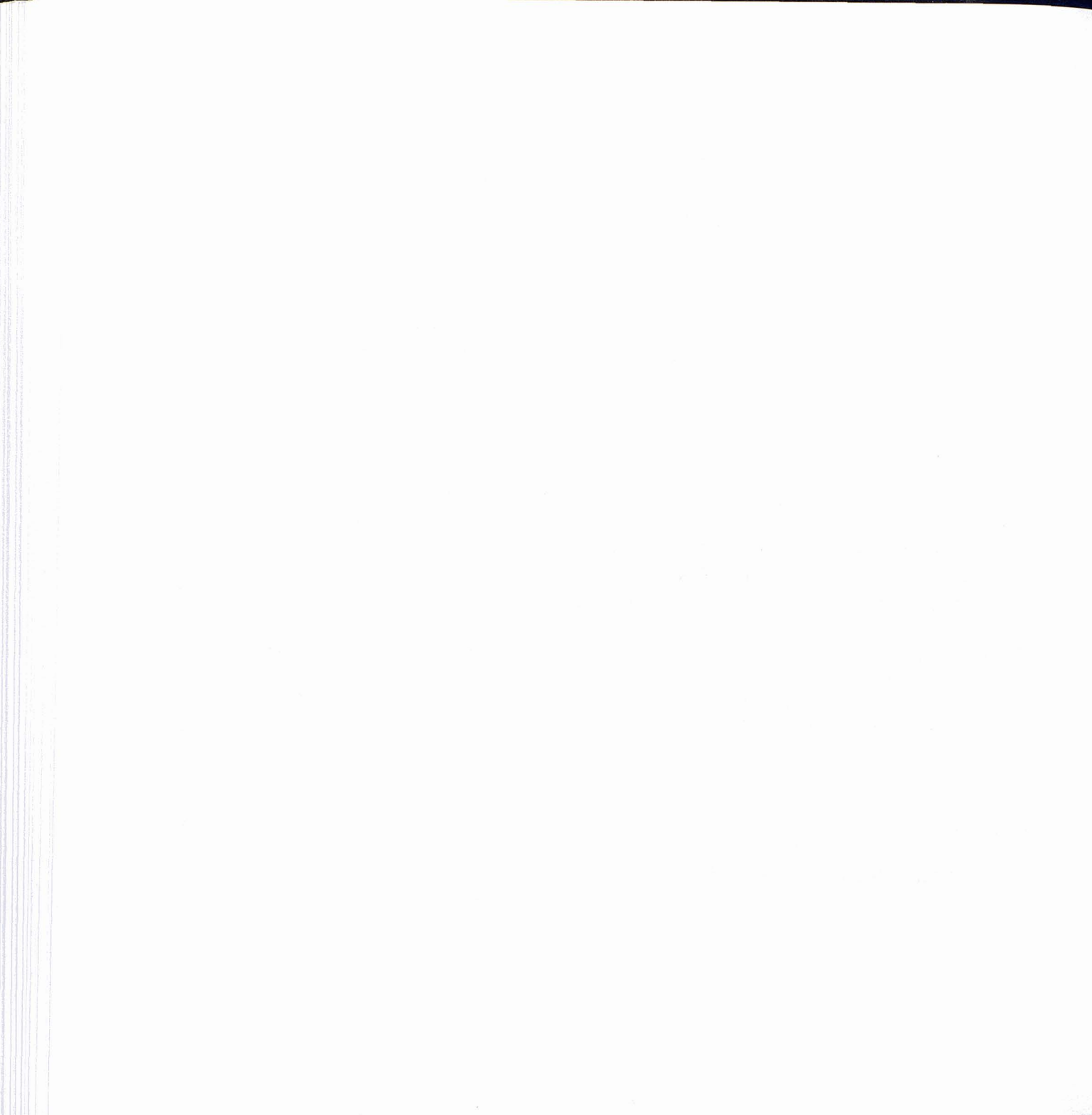
Finalmente, *Fóllame* dinamita igualmente las fronteras de los géneros, véase incluso de los diferentes medias, por una parte al iniciar la novela con influencias de la cultura popular, de las artes visuales y sobre todo de las películas del género. Por otra parte, al contribuir a la emancipación del thriller o del porno y al atacar la estanqueidad de las fronteras de la película de autor. ¿Se puede por ello decir que la obra contribuye también a la emancipación de la mujer? Es lo que el optimismo de las entrevistas dadas por las dos actrices ex -heavies- tras la salida de la película. ¿Adónde hemos llegado desde entonces? El suicidio de Karen Bach en enero de 2005 parece ponernos en guardia ante las conclusiones apresuradas.

Bibliografía

- CHION, Michel: *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.
- DAVET, Stéphane: «Les bêtes de scène du Peuple de l'herbe dynamisent les soirées groove», *Le Monde*, vendredi 4 février 2005, p. 30.
- DESPENTES, Virginie: *Baise-moi*, Paris: Éditions Florent-Massot, 1994, Éditions J'ai lu, 1999.
- HAUT, Woody: *Pulp Culture. Hardboiled Fiction and the Cold War*, London/New York, Serpent's Tail, 1995.
- IRONS, Glenwood: *Feminism in Women's Detective Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.
- LEMONDE, Anne: *Les femmes et le roman policier: anatomie d'un paradoxe*, Montréal, Québec/ Amérique, 1984.
- REDDY, Maureen T.: *Sisters in Crime. Feminism and the Crime Novel*, New York, Continuum, 1988.

Película

- SCOTT, Riddley: *Thelma & Louise*, 1991.



Pongamos por caso a Eva, expulsada y vilipendiada injustificadamente durante milenios por decidirse a descubrir qué contenían los frutos.

Dijo la sincera serpiente a Eva: «El día en que comeréis del Árbol de la Sabiduría, se os abrirán los ojos y seréis como diosas, conocedoras del bien y del mal».

Como sabemos lo pagó bastante caro, ya que los dioses prefieren que sus fieles se mantengan ciegos, ignorantes y sumisos. Pero gracias a su curiosidad, base necesaria para adquirir cualquier conocimiento, Eva, la mítica y primera mujer mortal, realizó el paso inicial hacia la investigación.

Carmen Olària