

EDUCACIÓN SEXUAL

Cuadernos Monográficos



Denise Richards.

EDUCACIÓN SEXUAL

Carlos Gurpegui Vidal

Colección
Cuadernos Monográficos



Volumen 4

 **GOBIERNO
DE ARAGON**

Educación sexual

Volumen 4 - Colección de Cuadernos Monográficos *Cine y Salud*

Programa *Cine y Salud*

Diseñado por el Servicio Aragonés de Salud del Gobierno de Aragón

Con la colaboración de la Dirección General de Renovación Pedagógica

Coordinadores educación para la salud

Javier Gallego

Cristina Granizo

Coordinador cine y educación

Carlos Gurpegui

1ª edición, septiembre de 2001

Se permite la reproducción total o parcial del contenido de esta publicación sin expreso consentimiento del titular del copyright, siempre que dicha reproducción se realice con fines educativos y no comerciales.

Archivo fotografías, copyright sus productoras.

© Carlos Gurpegui Vidal 2001

© de todas las ediciones

Servicio Aragonés de Salud - Gobierno de Aragón

Cesáreo Alierta 9-11 - 50008 Zaragoza

Tel. 976 715 267 - Fax 976 715 281

E-mail: cuadernos@ceneysalud.com

<http://www.cineysalud.com>

ISBN: 84-7753-888-3

Depósito legal: Z-2832-2001

Impreso en Gráficas DOBLE COLOR, S.L., Tiermas 2 - 50002 Zaragoza

Impreso en España - *Printed in Spain*

*'La última vez que he estado dentro de una mujer
fue cuando visité la Estatua de la Libertad'*

Woody Allen en *Delitos y faltas*

*'Pero, ¡silencio!,
qué resplandor se abre paso
a través de aquella ventana?
Es el Oriente, y Julieta el sol'*

Will Shakespeare en *Romeo y Julieta*

'Ningún tipo de sexo es malo si hay amor'

Marilyn Monroe

Para Mauricio A. y para Ana M., que seguro me hubieran ayudado
con sus ingeniosos comentarios sobre Fellini y Almodóvar





Federico Fellini con Donald Sutherland en *Casanova*.

PRÓLOGO

EL CINE COMO EXPERIENCIA VITAL

Hace cien años, la inmensa mayoría de los humanos tenían un entorno más bien reducido. Las posibilidades de comunicar se reducían a menos de un centenar de personas, más en las ciudades y menos en los pueblos. Sus experiencias vitales estaban limitadas a su entorno; el servicio militar ampliaba algo ese entorno, pero sólo a los varones, pues las mujeres estaban en casa y con la pierna quebrada. En esas condiciones, la educación sexual se iniciaba entre los compañeros de la escuela o la calle y se solía continuar, en muchos casos, en el burdel. La etapa final era el matrimonio y algunas escapadas, con tanto riesgo como placer. Esto hacía que el ámbito del sexo tenía unas tonalidades cutres. La vida sentimental deducida de esas experiencias era escasa y sólo se ampliaba con las lecturas de novelas, pero dado la escasez de lectores, hay que reconocer que alcanzaba a una minoría, por lo general del sexo femenino.

La llegada del cine representa una ampliación enorme de la información sobre el mundo. Se ven otros mundos, otras ciudades, otras culturas, otros seres humanos. Y en esa información están incluidas la información sexual y las experiencias sentimentales. Ver una película "de amor", incluso la más cursi, da una lección de relación social-sexual importante. Es una educación sentimental por la que pagan, la entrada, los que la reciben. Se va al cine a divertirse y se sale "educado", sabiendo algo diferente. No hay que olvidar que la pantalla iluminada, la oscuridad de la sala, hacen que se focalice sobre la imagen no sólo la vista. El impacto es superior, físicamente hablando, al de un relato. Una película es vida, enlatada, pero vida sentida como experiencia propia. Esa es la pretensión del director de la película cuando éste es medianamente bueno. Una producción cinematográfica tiene tanto más éxito cuanto más ha influido en el público, es decir, cuanto más ha pulsado y calado en los sentimientos de éste.

La formación sexual de los ciudadanos se ha mejorado gracias al cine. No hay "film" que no tenga un toque sexual, por tenue que sea. De hecho, el cine favorece la integración del sexo en la vida cotidiana. Lo vuelve a hacer "natural", social, lo desculpabiliza, y hay que reconocer que una vida sexual sin culpa hace el vivir mucho más feliz.

Junto a la función liberadora, acaso ese carácter liberador venga de eso, lo que hace es que ayuda a sublimar las pasiones y los impulsos, y no sólo sexuales. Contra lo que piensan muchos, la violencia, expresión de la agresividad, no es un producto social, algo que se aprende o se imita: es una componente del animal humano. Decir que la violencia en el mundo real es el fruto de lo que se ve en cine y tele y que sin esos dos elementos seríamos unos ángeles del Señor, es fruto de la ignorancia de lo que somos realmente. La Iglesia misma lo reconoce al decir que se dejó de ser ángeles, o casi, con lo del pecado original. Por el contrario, el ejercer la violencia de un modo vicario, en la imaginación, o jugando, atenúa la tendencia a ejercerla en la realidad. Los pacíficos verdaderos, que no son los que ignoran la agresividad por no haberla aprendido, sino los que saben controlarla. Y eso sí se aprende. De todas formas, es más fácil prohibir que enseñar.

La función educadora del cine no se reconoce. Educa sin proponérselo, y eso es lo bueno y lo importante. Los cineastas hacen cine por arte, por dinero o por lo que sea, pero sin querer, educan. Ayudan a saber del mundo simplemente mostrando imágenes de otros países y otras sociedades, de otros modos de vivir. Por eso en los países con regímenes autoritarios se censura el cine. Dicen que para salvar nuestras almas, las mortales y las inmortales. En realidad, para proteger su dominio. El hecho de que exista la censura demuestra el carácter liberador del cine en sí.

En el ámbito sexual el cine ha jugado y juega un gran papel. No sólo ha favorecido el que se reconozca que el sexo es algo natural, y que puede ser civilizado, sino que también con amor no hay "sexo pecaminoso". Las experiencias sexuales que proporciona el cine son básicas para la formación del individuo normal. Las películas llamadas eróticas son, contra lo que imaginan algunos, un elemento social importante, ya que "virtualiza" pulsiones eróticas y, en muchos casos, ayudan a diversificar nuestras actividades amorosas. Al sexo añaden el sentimiento, pues incluso en las pelis más porno hay elementos de sensibilidad importantes.

Cualquier película educa sexualmente. Nos enseñan, ya que lo muestran, que uno de los elementos importantes de la vida es el sexo, que es algo que está ahí y que nos impulsa. La tensión sexual expresada o sublimada es uno de los factores que hacen la civilización. Y esto nos lo dicen las películas, repetimos, muchas veces sin querer.

El cine nos proporciona elementos de ternura, de sentimiento, de amor y sexo, que nos hacen más civilizados. Reconocer que el otro, la otra, tiene a más de sexualidad, sentimientos, y que ambas cosas están ligadas, es un descubrimiento que conformará nuestra vida en todos sus aspectos. Y esto lo logra en un alto grado el cine. Es que éste juega hoy, en gran escala y con gran intensidad, el papel social de los cuentos, que como ha demostrado alguien, están cosidos con ideas sexuales.

Antonio López Campillo

*Filósofo y periodista
Doctor en Ciencias Físicas por la Sorbona de París
Investigador en el Centre National de la Recherche Scientifique de Francia*



Jeremy Irons.



Bettie Page.

ÍNDICE

- 11 1.- Introducción general.
El sexo, en todos los géneros
Objetivos en educación sexual
- 19 2.- Su protagonismo en el cine.
Temas estrella de cine y sexo
- 25 3.- Sus centros de interés.
Valores centrales
Actitudes positivas en la educación sexual
- 33 4.- Presencias en el cine del siglo XXI.
Diez temas de cine y sexo
- 43 5.- Orientaciones y propuestas didácticas.
Objetivos didácticos
Tres dicotomías del pacto sexual
Cuestionamiento de mitos sexuales
- 49 6.- Apéndices.
- 59 7.- Bibliografía, videografía y webs.



Veronica Lake, imagen seductora de la serie negra y de la comedia romántica, la bella Maria Grazia Cucinotta revive a las 'maggiorate' italianas, y una instantánea de la reciente *Besos para todos*, de Jaime Chávarri.

Tres estudiantes son enviados por sus familias a Cádiz en 1965, en su última oportunidad para aprobar un curso en la Facultad de Medicina y llegar a ser *lo que se espera de ellos* (primer craso error). Ramón, Alfonso y Nicolás comparten un chalet alquilado. Estos dos últimos rompen la disciplina cuando aparecen con Vicky y con Marian, dos bailarinas que no tardan en acomodarse en la casa para huir de su mísera pensión. Con ellas llega una rara sensación de libertad y de fiesta. Ramón, aturdido por la presencia femenina, busca refugio en el padre Esparza, que le presenta a una chica de buena familia con la que intenta una relación formal. Pero Ramón sólo consigue que en su cabeza gane terreno la obsesión por Vicky, que también se siente atraída por él y encuentra el momento oportuno para seducirle. Ellos pierden el curso y ellas, su trabajo. Pero juntos aprenden a decidir su futuro. Con una estructura más propia de la novela de caballerías que del folletín costumbrista, este es el argumento de *Besos para todos* de Jaime Chávarri, una cinta actual de un cine que hace balance y memoria, sobre todo de sus estados de ánimo, una mirada rica en temáticas, en especial la sexual, que apuesta por el ejercicio de libertad, por crecer, vivir y aprender en libertad. Como dice Chávarri mirando por encima de sus gafas, *“la vida empieza el día que abres una puerta”*. Y la que nos ocupa —la puerta del cine y la educación sexual— es una de ellas.

Para Román Gubern, cuando el cine nació en 1895, ya la literatura universal había demostrado desde sus orígenes, *“que las pasiones amorosas eran interesantes a la gente”*. Y por eso no ha de extrañar que pronto se convirtiesen en columna vertebral de las fabulaciones cinematográficas de Hollywood. Tanta importancia les concedió la industria norteamericana, que el productor Samuel Goldwyn tuvo la osadía de escribir a Sigmund Freud pidiéndole su colaboración como guionista para un proyecto acerca de amores célebres. Según parece, esta proposición hizo montar en cólera al fundador del psicoanálisis. Pero con Freud o sin él, la trama amorosa se convertiría en la trama más inespecífica del cine comercial de ficción, pues en prácticamente todos los filmes norteamericanos se insertó alguna o algunas intrigas de amor erótico, casi siempre desde la asimetría de relaciones (Gubern, 1993: 113):

En la relación erótica, basada en el reconocimiento de la mutua alteridad, los roles del sujeto y del objeto sexual son permanentemente intercambiables, permitiendo una activa identificación por parte de los espectadores y de las espectadoras. No obstante, la mirada masculina que predomina en el cine masculinista producido en Hollywood hace de la mujer el objeto del deseo del hombre y, por lo tanto, hace del hombre el sujeto deseante del objeto.

Pese al predominio de la mirada masculina en aquél cine, ha resultado imposible ocultar que la asimetría del erotismo masculino y del femenino es una fuente permanente de malentendidos y de fricciones, expresada con las diversas focalizaciones, expectativas y valoraciones del hombre hacia la mujer y de la mujer hacia el hombre, y que están en el origen de la llamada «guerra de sexos».

Lo que podemos asegurar es que el sexo en el cine es algo consustancial a casi toda película. En cada cinta, al menos hay un *love story*, una historia de amor y deseo, a una persona, a una causa, a una realidad, con sentimiento y, muchas veces, con cuerpo. Pero la comedia de la vida nos sitúa en la disputa y lucha de los sexos para plasmar con humor la tensión existente entre los géneros: sus amores, sus odios y sus roles

viciados y de clase. El sexo en la pantalla, algo que para algunos, queda sólo como invento del cine norteamericano, como espectáculo en combinación con la violencia¹.

Pero el cine es un arte visual, y por ello constituye una franca oferta al voyeurismo legitimado del público (Gubern, 1993: 114 y ss.). En esta función, la pantalla se convierte en una ventana que se abre sobre un paralelepípedo de espacio virtual, que a modo de *peep-show* permite, a quien ha pagado la entrada, atisbar deseables y hermosos cuerpos más o menos desnudos que simulan ignorar que están siendo observados, o parejas que hacen el amor ante nosotros, y a veces, gracias al primer plano, a un palmo de distancia, para satisfacer con sus convulsiones un deseo ajeno, el deseo escópico de los espectadores (ibid.):

Es sabido que el cine se basa en la espectacularización de los cuerpos y de los rostros de los actores. Y ello ha permitido que en nuestra cultura, en vez de rendir culto a Venus, se rinda culto a sus reencarnaciones actuales, llámense Kim Basinger o Madonna. Se rinde culto a los cuerpos, de los que pronto hablaremos, pero también a los rostros. Jacques Aumont nos recuerda que el concepto americano de *glamour* nació de la necesidad que tuvo la industria del cine de hacer publicidad de sus filmes utilizando para ello fotografías de los rostros de sus estrellas, ofreciendo a través del cálido lenguaje del blanco y negro la «sensualidad depositada sobre la foto». Tal vez sin saberlo, los fotógrafos de las estrellas de Hollywood entre los años veinte y cuarenta seguían el consejo de Leonardo, quien recomendaba a los pintores que penetrasen en los secretos de la expresión facial mirando los rostros de las mujeres bajo la luz incierta del crepúsculo. Pero el primer plano de los rostros durante la acción dramática demostraría también que esta es la parte más desprotegida del cuerpo y por ello la más susceptible de convertirse en una superficie obscena, ya que desvela sus más íntimas vivencias, sean de dolor o de placer.

Si las pasiones amorosas son interesantes para el público, como antes hemos señalado, es lógico que sea legítimamente interesante todo lo que en ellas se implica, sin exclusiones. De ahí la extensión del interés de la taquilla por los amores hacia su puesta en práctica y escenificación fisiológica —es decir, hacia la pornografía— y hacia los instrumentos de su ejecución, es decir, hacia los cuerpos de sus protagonistas. Según Gubern (ibid.), se trata de un perfectamente explicable desplazamiento metonímico desde el espíritu hacia el cuerpo y, para ser más precisos, hacia ciertas partes del cuerpo que desempeñan una función privilegiada en la puesta en práctica de la pasión, creando una jerarquía erótica de las partes del todo, es decir, entronizando la sinécdoque *pars pro toto* como expresión suprema de la escena amorosa.

Por lo que atañe al desnudo, los teóricos del Renacimiento habían distinguido cuatro tipos de desnudez representable en las artes plásticas:

- *nuditas naturalis*: la del nacimiento o en armonía con la naturaleza
- *nuditas temporalis*: expresión de la carencia de bienes
- *nuditas virtualis*: símbolo de pureza o inocencia
- *nuditas criminalis*: o lujuriosa

Otras clasificaciones se referían todavía a la Venus Natural y a la Venus Púdica (que se tapa con la mano), pero lo interesante de esta clasificación normativa radica en su

¹ El realizador Manoel de Oliveira asiste a San Sebastián, a la 49 edición de su Festival de Cine, para presentar *Palabra y utopía*. En la rueda de prensa, hablando sobre el protagonista, manifiesta: “*Simplemente es un actor de teatro que quiere mantener el comportamiento artístico que ha llevado a lo largo de su carrera y que se niega al sexo por el sexo y la violencia por la violencia, elementos que atraen a las grandes audiencias televisivas porque las cadenas están para ganar dinero, pero también emiten productos de calidad. El sexo y la violencia es un invento del cine norteamericano, moda que algunos en Europa, desgraciadamente, quieren copiar, y que para mí no tienen ningún valor.*”

permutabilidad y capacidad de distorsión, que Georges Brassens expresó muy bien cuando cantaba que el burgués iba a ver mujeres desnudas en los museos para hacer el borrador de sus deseos. No les faltaba razón a los censores primitivos en su sospecha de que todo desnudo, incluyendo la *nuditas naturalis*, podía trocarse para su observador en *nuditas criminalis*. Como remata Gubern (ibid.):

Hoy, lejos del puritanismo victoriano, podemos proclamar sin ambages que la *nuditas naturalis* es casi una entelequia, pues en nuestra sociedad el desnudo es ya un producto cultural, forjado por la musculatura cultivada en el gimnasio, el bronceado, el régimen dietético, la pose, el gesto y la mirada, por lo que en una playa nudista no es difícil distinguir al punk del intelectual. La puesta en escena del desnudo es tan artificial como aquellos rostros retratados sin sonrisa en el siglo XVIII para evitar que se vieran sus dientes estropeados.

El sexo, en todos los géneros

Más adelante profundizaremos en constantes y en posibles géneros o subgéneros. Pero no está de más subrayar la presencia transversal (y trascendental) del sexo en todos los géneros cinematográficos, y cómo, aun acotando definiciones, hace que estos muten (ver adaptado el Anexo I). Con todo, el término *género* no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera (Altman, 2000: 35):

- el género como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria
- el género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas
- el género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores
- el género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público

En todas estas dimensiones está presente una mirada desde la educación sexual. Un ejemplo mediático. La cantante y actriz Madonna —quien se quiso apropiarse de forma postmoderna del icono de Marilyn Monroe durante una larga temporada— ha declarado que *“el amor es una emoción y el sexo es acción”*². Ahí está la moda de los compartimentos estancos, o la adjetivación inteligente y contemporánea de una nueva forma de vivir la sexualidad a principios del siglo XXI.

Una nueva educación sexual

Comencemos a identificar elementos de análisis (y calidad) desde la educación para la salud. Para muchos de sus especialistas, la sexualidad durante la adolescencia se

² *El País*, 6 de octubre de 1992. Para Gubern, nuevamente, esta distinción entre sentimientos y ejecución, que ha acabado por implantar entre nosotros el galicismo *hacer el amor* (expresión que hasta los años sesenta significó en España cortejar), permite a su vez referirse al erotismo de caza y al erotismo de contacto. El erotismo de caza es el erotismo de la seducción, con frecuencia de teleseducción, en una sociedad en la que las normas higiénicas han aniquilado la fundamental función erógena de los olores corporales y han sobrecargado con ello las responsabilidades eróticas de la vista y del oído, que son también los dos sentidos implicados en la fruición cinematográfica. El erotismo de contacto es, en cambio, el erotismo de la consumación sexual, que es erotismo para la pareja que realiza tal consumación y es probablemente pornografía para quien les contemple como espectador. Todavía podría proponerse una tercera categoría, la del erotismo de sublimación, que es el propio del espectador cinematográfico.

vive de forma especial debido a las definitorias características psicológicas de esta etapa (Barragán, F., 1996: 27)

La ausencia de un tratamiento adecuado de la misma, no solo guardará relación con futuros problemas de disfunciones sexuales sino que implica la imposibilidad de transformar las bases sociales y culturales que generan actualmente la discriminación de sexos e impiden una vivencia integrada y equilibrada de la sexualidad humana.

La Educación sexual constituye un aspecto fundamental de la formación humana. Más allá del mero conocimiento biológico, explica procesos tan importantes como el conocimiento de sí mismo —conocimiento corporal, identidad del género, autoestima, afectividad—, el conocimiento de las demás personas —ciclo de respuesta sexual, orientaciones sexuales, anticoncepción— y las relaciones interpersonales —relaciones sexuales de pareja, de poder— en un marco social establecido —normas y valores sociales y culturales—. Con todo, (ibid.)

las relaciones sexuales exigen habilidades de comunicación, capacidad para analizar nuestros sentimientos y conflictos, para poder resolverlos, toma de conciencia de la opresión para modificarla, una adecuación, en definitiva entre nuestros deseos y la posibilidad de realizarlos adecuadamente.

Al igual que el séptimo arte, la sexualidad es comunicación. Con el cuerpo y con mucho más. Como podemos observar en un manual de educación sexual recientemente editado para adolescentes (citado en Drill, McDonald y Odes, 2000: 81)

Por su naturaleza, el sexo requiere confianza. Cuando te acercas a alguien y pones tu cuerpo en sus manos, necesitas sentirte segura, tanto física como emocionalmente. No importa lo mucho que te entiendas con la otra persona, siempre hay cosas que hablar. Sin confianza y comunicación, las experiencias sexuales pueden no ser satisfactorias, resultar molestas y quizás hasta peligrosas. Con confianza y comunicación, estas experiencias pueden ser divertidas, profundas, sensibles y emocionantes.

Aunque para un experto como Efigenio Amezúa, que el sexo sea comunicación es una consecuencia de la diversificación entre los sexos. Si estos se buscan y se necesitan es porque previamente se han diferenciado. Cuando miramos panorámicamente el Hecho de los Sexos, podemos observar tres grandes caminos que lo atraviesan y que son constantes a lo largo de su historia (Amezúa, 2000: 113):

- el de la reproducción sexuada, que ha sido comunmente reconocido sin obstáculos
- el del placer erótico, que, según las épocas y los criterios ha sido problematizado de muy diversas formas
- y un tercero que, conceptualizado más tarde, es previo a los otros dos en el orden de los planteamientos: la diversificación de los sujetos, es decir, el origen y génesis de su variedad y diversidad y, por tanto, de su individualidad como sujetos.

Así pues, partiendo de estas consideraciones, la educación sexual es la educación de los sexos³. La educación sexual es, antes que otra cosa, una educación de la identidad de los sujetos: que cada cual pueda sentirse y vivirse a gusto como hombre y como mujer, en un desarrollo armónico, como una espiral interrelacional (ver Anexo II).

³ Amezúa habla de los sexos, en plural, y no del sexo, en singular, como sinónimo de genital, entendiéndolo por tal el hecho de que, en la actual situación del universo, todo ser humano se estructura como de uno u otro de los dos sexos y esto siempre en relación entre ellos. Para el especialista, gran parte de la así llamada educación sexual que nos invade—basada en el sexo y no en los sexos— es puro bricolage, por no decir bisutería.

Objetivos en educación sexual

Desde el Área de Educación para la Salud del Servicio Aragonés de Salud (SAS) se recomienda trabajar las disciplinas que sean necesarias hacia los siguientes objetivos:

- Construir la identidad sexual de forma saludable
- Conocer y asumir el desarrollo de la sexualidad a lo largo de vida desde un punto de vista amplio: afectividad, psicología, fisiología....
- Valorar la sexualidad de forma positiva
- Conocer y utilizar métodos de sexo seguro para prevenir ETS y embarazos no deseados.

Profundizando en los siguientes contenidos, presentes también en muchas películas, de acostumbrado visionado por los adolescentes en la gran pantalla y en tv:

- Conocimiento del cuerpo y los cambios en pubertad, reproducción y embarazo
- Reconocer las diferencias sexuales
- Coeducación, igualdad de oportunidades
- Roles masculino y femenino: influencia sociocultural
- Conocer la sexualidad y su papel en las relaciones humanas
- Papel del afecto y la comunicación interpersonal en la sexualidad
- Autoestima
- Conocer y respetar las diferentes opciones sexuales
- 'Sexo seguro', prevención de ETS (Enfermedades de Transmisión sexual) y embarazos no deseados
- Utilización del cuerpo humano y la sexualidad en la publicidad y otros medios de comunicación de masas: capacidad crítica

Si queremos todavía apuntar más de cerca nuestra acción, es reseñable el distinguo de núcleos de trabajo para segundo ciclo que Uhin bare hace en su Programa de educación afectivo-sexual para ESO (Uhin bare, 2000: 13 y ss.), estableciendo objetivos y contenidos actitudinales en tres grandes frentes: comportamiento sexual humano, afectividad y sexualidad, salud y sexualidad.

I • Comportamiento sexual humano

OBJETIVOS

- Conocer el origen de la motivación sexual.
- Conocer y analizar el deseo sexual humano, su orientación y sus manifestaciones.
- Conocer los elementos básicos de la respuesta sexual humana.
- Conocer los afectos y emociones asociados a la respuesta sexual: Deseo, atracción, enamoramiento y amor, vinculándolas a otros núcleos de trabajo.
- Estudiar los comportamientos asociados a la respuesta sexual.

CONTENIDOS ACTITUDINALES

- Desarrollar actitudes positivas hacia el comportamiento sexual.
- Aportar conocimientos científicos, suficientemente contrastados y neutralizar ideas erróneas y falsas creencias que contribuyan a la génesis de actitudes positivas hacia la sexualidad, teniendo en cuenta que la dimensión cognitiva forma parte de la estructura de la actitud.
- En la medida en que las emociones forman parte de la actitud, se trata de fomentar la expresión de las emociones y potenciar la capacidad de regulación.

II • Afectividad y sexualidad

OBJETIVOS

- Saber diferenciar el deseo sexual de los afectos (amor, enamoramiento, atracción).
- Reconocer las necesidades afectivas y su evolución.
- Conocer los componentes de la experiencia amorosa y sus implicaciones para las relaciones interpersonales.
- Desarrollar habilidades sociales como la comunicación, la empatía, la expresión emocional, que permitan potenciar la autoestima y la capacidad de manejar adecuadamente las relaciones interpersonales.

CONTENIDOS ACTITUDINALES

- Participativas y de cooperación.
- Respeto a las opiniones, gestos, representaciones y comunicación de los demás.
- Aceptación y escucha atenta del otro/a.
- Valoración positiva de la Sexualidad como fuente de salud plena, placer, comunicación y afecto.
- Actuar con interés y constancia.
- Comportamiento dialogante y de empatía
- Ser consciente y responsable de las propias vivencias afectivo-sexuales.
- Capacidad de comunicación afectivo-sexual.

III • Salud y sexualidad

OBJETIVOS

- Reconocer la sexualidad como una de las principales fuentes de salud. Conocer sus principales funciones.
- Aprender a diseñar la propia sexualidad, integrándola en el conjunto de la personalidad de una manera autónoma, deshaciendo los mitos y los estereotipos acerca de las "relaciones sexuales".
- Aprender a reconocer las situaciones de riesgo del comportamiento sexual, respecto a los embarazos no deseados, alternativas para evitarlo y análisis de las consecuencias.
- Conocer y saber utilizar los métodos anticonceptivos.
- Aprender a reconocer las situaciones de riesgo del comportamiento sexual respecto a las enfermedades de transmisión sexual y alternativas para evitarlo.
- Conocer los recursos sanitarios de la comarca y de la zona y la accesibilidad de los mismos.
- Debatir sobre los distintos tipos de agresiones sexuales en la actualidad y su origen. Analizar posibles medidas de autodefensa y de ayuda a las personas que las puedan sufrir.

CONTENIDOS ACTITUDINALES

- La actitud positiva hacia la sexualidad, libre de miedos infundados, es un elemento esencial del concepto de salud integral.
- Capacidad de elaborar autónomamente los principales criterios de salud sexual conforme a una ética personal y social.
- Disposición positiva hacia el uso de los recursos de prevención de riesgos.

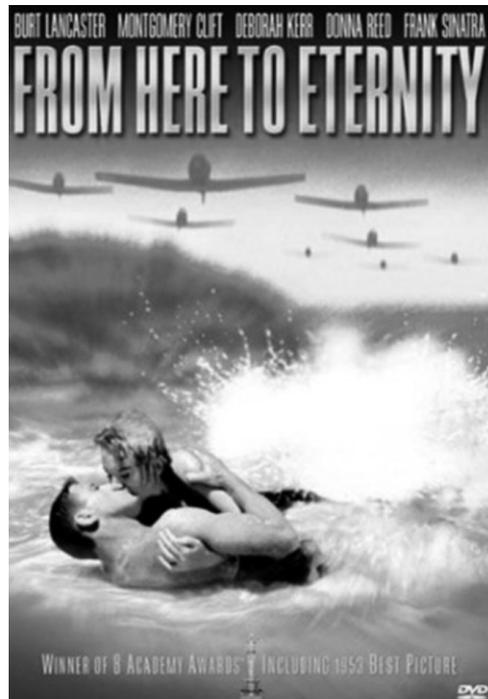
Una primera propuesta de trabajo

Los objetivos expuestos deben poderse trabajar desde la realidad concreta del adolescente, ayudando a que él mismo identifique, diferencie y formule sus propios objetivos personales de salud en la educación sexual. A partir del visionado de una película, apoyándonos en el comportamiento y proyección del joven en los personajes, se podría realizar un primer acercamiento al universo vital (y sexual) del espectador, justo después del film. En definitiva, nos hemos podido ver reflejados, avisados o atraídos por lo visto en la pantalla y ahora sería momento de mirarnos sanamente en el espejo. Puede ayudar el Anexo III, un cuadro general sobre adolescencia y educación sexual, y se puede realizar un primer ejercicio, como el que sigue, después de la proyección:

Mis objetivos para una sexualidad sana (adaptado de Zoldbrod, 2000: 30 y ss.)

Lee la siguiente lista y pon una cruz junto a cada una de las frases que representan para ti objetivos personales a conseguir. Cuando no sea así, tacha la frase completamente. Finalmente, señala con un asterisco las frases que definen mejor los objetivos que ya has conseguido:

- Identifico el hecho de acariciar—o de que me acaricien— con el placer o con el amor.
- Tengo una sensación de seguridad personal.
- Tengo la suficiente confianza en mi mismo como para acceder y establecer contacto con una persona que me atrae.
- Tengo la suficiente desenvoltura social y me siento seguro como para establecer una relación emocionalmente íntima con un amigo/a.
- Sé corresponder emocionalmente para satisfacer las necesidades de mis amigos más íntimos y queridos.
- Puedo sentir confianza en una persona que se ha mostrado esencialmente justa, buena y afectuosa conmigo.
- Puedo relajarme y sentir placer en una relación sexual adecuada con una persona a la que quiero y en la cual confío.
- Me veo capaz de adquirir compromisos dentro de una relación.
- Puedo sentir empatía por la(s) persona(s) que quiero.
- No tengo sentimientos infundados de culpabilidad o vergüenza respecto a mí mismo, mi cuerpo o mis sentimientos sexuales.
- Siento que mi cuerpo me pertenece.
- Puedo explorar sexualmente mi cuerpo y darle placer.
- Conozco perfectamente mi sexualidad: sé lo que me estimula.
- No me resulta difícil pedir determinadas caricias o actividades sexuales que me gustan.
- Puedo satisfacer mis deseos sexuales sin necesidad de dañar o utilizar a otros.
- Obtengo placer sexual cuando doy placer sexual a la persona que quiero.
- Sólo hago el amor en condiciones seguras.
- Puedo experimentar sensaciones en el momento de el amor.
- No me asusta entregar mi cuerpo a la experiencia sexual, dejarme llevar y alcanzar el clímax sexual.



James Dean en *Rebelde sin causa*, de Nicholas Ray, *De aquí a la eternidad* de Fred Zinnermann, Victoria Abril y Antonio Banderas en *Átame*, y Paul Newman y Elizabeth Taylor en *La gata sobre el tejado de zinc*.

*‘Sólo me acuesto con hombres con los que me he casado.
¿Cuántas mujeres pueden decir lo mismo?’*

Elizabeth Taylor

Para Silvia Rins, el amor se disoció del erotismo casi inmediatamente después de su nacimiento. El sexo parece no tener lugar en las grandes pasiones a lo Griffith, lo Murnau o lo Chaplin. Y se insinúa de una manera efectiva pero elíptica en Ophüls, Dreyer o Renoir (Rins, 2001: 114). Sin embargo, no hay que olvidar que nacen ligados, en ese invento que fueron los primeros kinetoscopios individuales, prolongación de las postales de muchachas desnudas, de la fotografía obscena protagonizada por prostitutas, primeras estrellas anónimas del porno, de tanto éxito en el siglo XIX. Las danzas fueron los grandes éxitos de los aparatos ópticos de Edison, semidesnudos de propósitos edificantes. Los ingleses realizaron un gran número de películas eróticas a partir de 1898 que influyeron en el resto del cine europeo, especialmente en los italianos, franceses y daneses.

El llamado cine erótico dudó en comprar la patente. En el mismo nació con el propio cine. Thomas Alva Edison patentó el kinetoscopio en 1891, que consistía en una caja —*peep show*— que proyectaba imágenes para disfrute de un sólo espectador. En 1896, por medio del sistema vitascopio, Edison filmó *El beso de May Irvin y John Rise*, el primer beso filmado y proyectado en una pantalla. Se trataba de un ósculo prolongado, apasionado, que enseguida llamó la atención del público y la ira de los censores que, desde entonces, declararon la guerra al mundo del cine.

Pero fueron, cómo no, los franceses quienes les llevaron la delantera en el terreno de la osadía: *Le coucher de la mariée* (1896) y *Le bain de la parisienne* (1896), ambas debidas al fotógrafo Joseph Piron. Las primeras mujeres desnudas aparecieron en *L’inferno* (1909), de Giuseppe De Liguoro, pero dicho film no es interesante sólo por eso (Sáinz, 1994: 77), sino por la cantidad de avances técnicos que aportaba:

Evidentemente, fue en Europa donde empezaron a rodarse las películas claramente eróticas e incluso pornográficas. Alentados por el éxito, los productores italianos produjeron *El infierno*, de Francesco Bertolini y Adolfo Padovan, con la colaboración del propio Giuseppe De Liguoro, con mayor presupuesto y superiores ambiciones artísticas. *Cabiria* (1913), de Giovanni Pastrone, tampoco le iba a la zaga en estas cuestiones.

Pero pronto llegó la censura. La sociedad bienpensante, enemiga acérrima del cinematógrafo desde su concepción, reaccionó con violencia contra este fenómeno. El *Chicago Tribune*, en marzo de 1907, bramó indignado contra estas salas, el Consejo Municipal de Chicago dio al jefe de policía poderes absolutos para controlar y censurar las películas que se proyectasen, y el alcalde de Nueva York ordenó el cierre de los cines en diciembre de 1908. A las productoras no les quedó más remedio que prepararse y negociar un código moral. William Harrison Hays, feligrés de la Iglesia presbiteriana, presidiría en 1921 el Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). Tras una introducción adoctrinante sobre los valores del matrimonio y del hogar, comienzan a prohibir formas —ni desnudos, ni bailes indecentes— y contenidos —ni adulterio, ni pasión, ni cama—.

Como apunta Rins, es a partir de la década de los sesenta, cuando la sobriedad de las elipsis pasó de moda (Rins, 2001: 118)

que el cuerpo manifiesta con el color, primero su carnosa humanidad, luego su alma más descarnada. El cuerpo en colores se toca, transpira. Las musas de esta época no son niñas inocentes ni vampiresas monumentales, más cerca de la caricatura y la escultura que de la mujer, sino espíritus cobijados por un alto grado de lubricidad, como Brigitte Bardot, Catherine Deneuve o Liv Ullmann. O bien de una sensualidad carnal y fría a la vez, como Anna Karina, Anne Wiazemsky, Myriem Roussel o Juliette Binoche. Brigitte Bardot se erige como fetiche de ese nuevo erotismo femenino, más agresivo que mágico, que convierte al hombre en objeto tan de su placer, como ella lo fue tradicionalmente para él. Frente a la fémica estereotipada, ligera o sumisa, se impone la hembra arrogante, impulsiva, de apariencia salvaje y voraz. Al desnudarse, mostrar ciertas partes del cuerpo con naturalidad, éstas se despojan de cualquier tipo de idealización, incluso en el terreno de los sentimientos. La mujer se deleita con su cuerpo, lo acaricia con sus propias manos entre la espuma, se masturba frente al espejo, en la ducha, sobre la cama. La carne de Ingmar Bergman, por ejemplo, es una carne dolorosa, rellena de vacío. La carne de Godard es una carne espiritual, abocada al vacío. La de Federico Fellini es de una sensualidad en plena celebración con el espíritu ausente que la anima.

Los directores europeos de esta década nos ofrecen respuestas al amor teñidas de trágico escéptico. La *Nouvelle Vague* francesa exhibe la audacia sexual, la insolencia amorosa de unos seres que habitan pequeñas parcelas del absurdo en un mundo sin esperanza. En otro lugar surge la figura emblemática de Nagisa Oshima (Rins, 2001: 124), uno de los cineastas contemporáneos de más personalidad, se erigió como máxima figura de la *nouvelle vague* japonesa

... junto al barroquismo de Shohei Imamura, capaz de aunar “la parte inferior del cuerpo humano con la parte inferior de la estructura social”, conciliando el radicalismo ideológico y estético de los años sesenta. Su denuncia abarca la política y sobre todo el ámbito de la representación tabú por excelencia, el sexo. Gracias a la financiación del productor francés Anatole Dauman realiza *El imperio de los sentidos* y la no tan exitosa aunque más genial *El imperio de la pasión*.

Temas estrella de cine y sexo

Pero parémonos en cinco puntos, ilustrados con escenas y películas que, sin pertenecer al género erótico, muestran con claridad el protagonismo de la sexualidad en el cine (adaptado de AA.VV., 1998: 93 y ss.):

El acto

El cine ha terminado por descorrer los velos que cubrían los secretos de los cuerpos de los amantes y, de manera curiosa y audaz, ha extendido su mirada hacia ese quehacer delicioso y violento, placentero y angustiante que llamamos formalmente coito, o de manera graciosa, simple y con desparpajo, de muchas otras maneras. Digamos, el acto. En la actualidad muy pocas películas dejan ya de aludir a la relación carnal. Ya sea sugiriendo o mostrando, los cineastas han comprendido que, a veces, a falta de ideas, tales imágenes sirven para vender mejor su película. *No se lo digas a nadie*, de Francisco Lombardi, es un buen ejemplo. Pero, otras veces, las imágenes de un coito se tornan urgentes y necesarias para redondear el sentido del filme, como ese inolvidable polvo en el desierto de Debra Winger y John Malkovich en *El cielo protector*, o ese otro, espléndido en su inocencia y descubrimiento, de Emily Watson en *Rompiendo las olas*. Y no olvidamos, claro está, ese polvo aguerrido e impactante de una Jessica Lange insinuante y Jack Nicholson en la última versión de *El cartero llama dos veces*, de Bob Rafelson.

Tomemos un ejemplo. La secuencia amorosa de la Abril y Antonio Banderas en *Átame* está plasmada en un prólogo, cinco planos y un epílogo. El prólogo, resuelto en un sólo plano fijo muestra a la muchacha curando, frente a un espejo, las heridas sangrantes de un maltrecho Banderas, cuya nostalgia sirve de detonante a la pasión amorosa. Bruscamente, se pasa a un plano en picado que muestra a los dos cuerpos colocados de costado y frente a frente, ella temiendo rozar sus heridas y él sobreponiendo la urgencia del deseo al dolor. Sin pérdida de tiempo, la cámara se ubica en un ángulo inusual: a la altura de la cabeza de los amantes y mirando cómo los cuerpos —barbillas, pechos e insinuados, los genitales— se van uniendo al tiempo que Banderas requinta por la paliza recibida que le impide estar a tono con el momento anhelado.

La visión, ahora, cambia hacia un ángulo más convencional, de costado y a la altura de los cuerpos, incidiendo en el rostro ansioso de la mujer cuyas manos oscilan entre los barrotes de la cama y el cuerpo de Banderas, indecisa aun y desesperada en sus intentos de lograr un acoplamiento más enérgico. De repente, Almodóvar, contagiado de la pasión de sus actores, nos sorprende con un plano extrañísimo: la cámara ubicada junto a los amantes y mirando hacia los espejos del techo del dormitorio, que multiplican las imágenes de la pareja y captan con sabrosa impudicia los agitados movimientos de las piernas abiertas de una Victoria Abril esplendorosa y vital.

El último plano es antológico. Ambos, sin separarse, se dan vuelta. Ella, llevando la iniciativa, sentada sobre él, a horcajadas, inicia un movimiento frenético de sube y baja. Todo se entremezcla: alientos, sudores y los gemidos de placer, angustia y dolor que derivan en una risa nerviosa y triunfal, que anuncia la cercanía del final. La secuencia se corta tan bruscamente como empezó.

El pene

En esta materia, todos los cuidados y medidas se imponen. Censuras de medio mundo calibran el área, pero también la tensión y la dimensión de lo expuesto. La flacidez, por cierto, es garantía de que esta censura no se cebará en la película. Se trata de un asunto de relajamiento o falta de concentración lo que aleja la amenaza de la *calificación para adultos, X, restricted* o como quiera llamársele, tanto en el mundo de Hollywood como en el de la crítica y de los medios.

Entre los actores prestigiosos y de películas de serie A, han sido Harvey Keitel, en cintas como *El piano* y *El teniente corrupto*, y Gerard Depardieu, en *La última mujer* y *Novecento*, los que se atrevieron a mostrar con asiduidad y en posición frontal aquello que apenas se insinúa como silueta. Aunque también hay que reconocerle algún mérito a Bruce Willis, flotando, liberado de estrecheces, en *El calor de la noche*. En épocas recientes, Ewan McGregor realiza lucimientos en *The Pillow's Book*, de Peter Greenaway. Todo sea por el espíritu de las salas de arte y ensayo. A su turno, en el plano final de *Boogie Nights*, Mark Wahlberg muestra su herramienta de trabajo, aquella tan mentada durante todo el desarrollo de la acción. Pero el director Paul Thomas Anderson atenta contra la más elemental impresión de realidad. La prótesis es tan evidente como las que salvaron los apuros de Pasolini en *Saló o los 120 días de Sodoma*.

La erección, en cambio, se limita al ámbito cada vez más restringido del porno. Aunque hay excepciones. El ejemplo más trajinado sería el de *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima. Pero también está el entusiasmo de Federico Pitzalis en *El diablo en el cuerpo*, de Marco Bellocchio. Allí, Federico recibe el trato mimoso de la bella Maruschka Detmers. El momento causa extrañeza y sorpresa: la felatio impone una aspereza de película X sobre la textura lisa de una cinta de autor.

En el habitualmente casto y reprimido cine peruano, se acaba de fijar un nuevo estándar de lo permisible en este aún pacato medio. En *No se lo digas a nadie*, Lombardi se atreve con un rotundo y erguido frontal —y hasta con dos, aunque el segundo es casi furtivo— del actor Santiago Magill, que encarna al protagonista, Joaquín. Sin embargo, la comprometida situación del personaje está lejos de rozar siquiera el ardor o la pasión. Luchando contra sí mismo, Joaquín emprende un viaje que no tendrá recompensa. Una vez más, como en *La ciudad y los perros* o *Bajo la piel*, el sexo lleva las marcas de la inquietud y la culpa. Pocas veces los imperativos fisiológicos han estado tan enfrentados con la inapetencia y el desfallecimiento del deseo.

El pubis

Durante muchos años fue la zona vedada a la mirada, el espacio en *off* por excelencia, la tierra incógnita del séptimo arte. Por eso mismo, el objeto de todas las fantasías. Si en el campo del porno el pubis femenino era una presencia constante desde inicios de siglo, fue recién en los años setenta que el cine industrial lo empezó a mostrar, con cierta regularidad, en todo su geométrico esplendor. Encuadrado en primer plano, carece de mayor atractivo erótico. Y es que el impacto de su presencia proviene de la fuerza y gracia del conjunto corporal, cuando no de la sorpresa que causa su aparición.

En cine, es difícil señalar un pubis mítico, aunque existen varios memorables. Por ejemplo, el masivo y rotundo de María Schneider en *El último tango en París*, precursora en lucirlo con la misma naturalidad y franqueza con la que se desarrolla una conversación *ex postfacto*. Sorprendente resulta el lucimiento de Julianne Moore en *Vidas cruzadas*, de Robert Altman. Por cierto, Altman, que antes desnudó hasta a Mia Farrow —en *Un día de boda*—, logra un contrapunto maestro creando dos centros de interés, uno visual y otro sonoro, que disputan la atención del espectador, indeciso si contemplar lo revelado de Julianne o seguir concentrado en las líneas dramáticas de su discusión conyugal. Es digno de recordar también el de Emmanuelle Béart en *La bella noiseuse*, convertido en el oscuro objeto de la contemplación angustiada del pintor Michel Piccoli. En este filme de Jacques Rivette, uno de los más bellos pubis del cine no encuentra quién lo desee. Durante más de tres horas de ininterrumpido desnudo total, las poses y contorsiones de Emmanuelle Béart sólo despiertan el frenesí creativo del pintor, interesado únicamente en acabar el cuadro que abandonó años antes. Por último, uno de los pubis más cacareados de los últimos tiempos se mantuvo en la frontera de lo visible. ¿Se le vio o no se le vio a Sharon Stone en *Instinto básico*, de Paul Verhoeven?

Otras partes

Muy lejanos están los días en que las piernas de Marlene Dietrich perturbaron hasta la locura a Sternberg en *El ángel azul* o fascinaron inevitablemente a Gary Cooper en *Marruecos*. Sin olvidar a las lascivas Gloria Swanson, Hedy Lamarr y otras que las antecedieron en los agradables menesteres de hechizar a los hombres dentro y fuera de la pantalla con sus naturales atributos. Desde entonces las imágenes no han dado tregua a nuestros instintos “voyeuristas” de cinéfilos, deseosos de mirar una y otra vez aquellas partes femeninas. François Truffaut es quien mejor las ha filmado, desde aquella ocasión en que Bernadette Lafont las mostró generosamente, mientras montaba en bicicleta y el viento le levantaba su falda en *Los mocosos* hasta esos momentos, en su última película *Vivamente el domingo*, en que Fanny Ardant, calculadora y coqueta, pasa y repasa por la ventana al borde del piso, sabiendo que en el cuarto inferior Jean-Louis Trintignant levantará la mirada para ver lo que ella sabe será el hechizo definitivo e ineludible: aquellas piernas que Depardieu en *La mujer de al lado* y Truffaut en la vida real amaron hasta la saciedad.

Charles Denner no pudo evitar su fascinación, las quiso tener de todo tipo y, con dulzura y humor, se inmoló por ellas en *El amante del amor*. Sin embargo, esta fascinación puede llevar al desequilibrio total como el padecido por John Garfield en 1946, cuando entró en un bar y sólo salió de allí para ir a la cámara de gas. El filme: *El cartero llama dos veces*, de Tay Garnett. Todo empezó con Garfield buscando trabajo en un bar al borde de una carretera solitaria en California y el ruido hecho por un lápiz de labios al caer al piso y rodar hacia él. El ligero movimiento que la cámara inicia en ese momento desde el objeto caído se convierte en una suerte de emisario hacia la fatalidad. La cámara, en toma subjetiva, avanza misteriosa y captura un pie, se eleva como respondiendo a la virilidad furiosamente despertada de Garfield, se regodea en las piernas, firmes, torneadas, que encuentran a su paso y se detiene en las rodillas.

El rostro del hombre no puede ocultar su sorpresa. El contraplano general de Lana Turner, parada, provocativa y desafiante es capaz de liquidar cualquier defensa. Garfield recoge el lápiz labial y, en plano de conjunto para apreciar la distancia entre ambos, se lo extiende. Ella agradece y también extiende el brazo. Ambos están estáticos. Ninguno se anima a dar el primer paso. Él, más bien, se apoya en el mostrador. Su mirada intenta ser fría, pero el deseo es apabullante. Está derrotado. El primer plano de Lana Turner, arre-

chera y perversidad en la mirada, es devastador. Ella está segura, ahora, de su victoria. Ya tiene a su hombre. Entonces, implacable, se acerca, toma el lápiz labial, lo abre y mirándose en un espejito de mano, vanidosa y malvada, procede a pintarse la boca. Desde su olímpica altura, la mujer vuelve a mirar a Garfield y cierra la puerta. La escena concluye con Garfield volviendo a la realidad. La hamburguesa en el asador se ha quemado, mientras tanto, el letrero “*se necesita un hombre*” también arde, sobrante, inservible. Pero el fuego iniciado por la Turner continuará ardiendo durante muchos días al influjo de la pasión amorosa, los celos, las iras, las provocaciones, el asesinato y la propia muerte.

El voyeur

Todo espectador de cine tiene algo de *voyeur*. La situación pasiva y a la vez privilegiada en que se encuentra quien sigue una película frente a una pantalla —esa pequeña o gran ventana abierta al mundo— favorece la concentración de la atención y la mirada, y de allí la tentación de conocerlo todo a través de los odas, penetrar espacios secretos, incluso los que tienen que ver con la contemplación de la intimidad más velada, deseo de donde deriva una diversa gama de actitudes, las que van desde la simple curiosidad inocente a la lujuria furtiva o culpabilizada.

Este cine está ligado a esta pulsión y compulsión de ver, y lo supo desde muy temprano, fabricando incluso una figura convencional para materializar esta mirada *voyeurista*: la de la cámara que se acerca en *travelling* subjetivo hacia el oda de una cerradura y lo atraviesa o permanece en él, disfrutando del placer culpable de la mirada. Pero, ciertamente, cualquier instrumento de aproximación visual: catalejo, binoculares, telescopio, favoritos del voyeur, son generadores de otra mirada hacia lo privado cuya convención también ha sabido plasmar el cine.

Justamente uno de los filmes más perfectos sobre la tentación de la mirada voyeurista —y los peligros que ceder a ella pueden ocasionar— se vale de unos binoculares y del teleobjetivo de una cámara fotográfica. Es *La ventana indiscreta*, de Alfred Hitchcock, en el que la curiosidad cómplice de James Stewart y Grace Kelly es empleada para desentrañar un crimen, pero también para enterarse en forma furtiva de la vida vecinal en un edificio de departamentos. Anotemos que la inmovilidad forzada de Stewart, su espera atenta en la sombra y el hecho de que la cámara adopte su punto de vista hacen también de *La ventana indiscreta* una metáfora sobre el cine y la relación del espectador con él.

Por su parte, Roman Polanski en *El baile de los vampiros* nos presenta a Sharon Tate tomando a escondidas baños de tina en el cuarto destinado a los huéspedes del albergue transilvano que habita. Sorprendida por su padre, da origen a una secuencia donde la discusión entre ambos culmina en unas enérgicas nalgadas propinadas por su progenitor (Alfie Bass), las que escuchadas por dos cazadores de distinta edad presentes en la posada, hacen que ambos se precipiten a la cerradura más próxima para gozar del castigo. Pero no se crea que todo es humor erótico en esto del *voyerismo*. Ya Luis Buñuel hacía que Don Francisco Galván (Arturo de Córdova) —el memorable paranoico de *Él*— lo castigara de modo inolvidable introduciendo unas temibles agujas por el ojo de la cerradura del cuarto de un hotel, en un intento de cegar a unos fisgones que sólo existían en su imaginación.

Entre tantos ejemplos que podrían citarse hay otra obra maestra: *El fotógrafo del pánico*, de Michael Powell. Esta cinta, justamente titulada *El voyeur* en otras latitudes, nos presenta un personaje torturado, Mark Lewis (encarnado por Karl Boehm), quien ha tenido una infancia marcada por los desvaríos experimentales de su padre, un científico conductista, quien lo filma a todas horas para captar sus emociones y a veces las provoca. Adulto, Lewis inventa una cámara portátil de 16 mm. y sonido directo dotada de un espejo frontal y un pie de trípode-puñal que le permite filmar a sus víctimas —jóvenes mujeres— en el momento mismo en que las asesina, haciéndolas a la vez testigos de su propia muerte.

Transformando a su protagonista no sólo en *voyeur*, sino también en asesino-cineasta, Powell nos presenta una personalidad compleja que —gracias a un dispositivo inventado por el realizador— nos transmite su punto de vista a través de la imagen, es decir lo vemos en su acto *voyeurista*, vemos lo que ve y lo vemos viendo, si cabe la expresión. Con lo cual construye una metáfora sobre el cine mucho más elaborada que la de Hitchcock —como bien anota Jacques Lourcelles— pues une la pulsión furtiva de ver con un enfermizo deseo de filmar la muerte, ese momento que marca el final de la mirada.



Las vírgenes suicidas, de Sofia Coppola, y *Los amantes del Círculo Polar*, de Julio Medem, dos películas contemporáneas sobre la adolescencia, la iniciación al amor y los problemas del sentimiento.

Los amantes del Círculo Polar, de Julio Medem, es una historia que se desarrolla alrededor de numerosas coincidencias: Ana y Otto, quienes narran este film, se conocen desde los ocho años cuando por diferentes motivos corren y se encuentran en el parque. Ana cree que aquel niño es un ángel enviado por su padre que acaba de morir y Otto se enamora de ella. El padre de Otto, Álvaro, se separa de su madre e inicia una relación con Olga, la madre de Ana. Así los dos niños se ven a diario y van creciendo juntos. Un día Otto decide irse a vivir con su padre para ver y vivir con Ana. Así la pareja inicia una relación sin que sus padres se den cuenta: cada noche Otto entra al cuarto de Ana. Y así pasan los años hasta que inesperadamente muere la madre de Otto, cambiando el curso de la historia. Culpable por haberla abandonado, Otto huye de su casa dejando atrás a Ana. Después de esto, Álvaro y Olga se separan. Otto toma un empleo de piloto, y Ana vive con quien fuera maestro en su infancia. El piloto recuperado del deceso de su madre y desesperado por ver a su amor, va a buscarla a casa de su padre. Álvaro lo culpa de su desgracia y le reclama el abandono en que lo ha tenido. Sin esperarlo, Otto recibe un sobre de Ana quien se ha separado del maestro y se ha ido a vivir a una cabaña, justo en el Círculo Polar que le ha prestado un amigo de antaño. Ana le dice que lo espera, entonces Otto decide buscarla de nuevo. Llegando a Finlandia repitiendo una historia de su abuelo, mientras Ana espera la respuesta a aquella carta y cansada de esperar, decide regresar a España. Una mensajera le dice que a ocurrido un accidente de un avión español. Ana le pide que la lleve con su enamorado, por su parte Otto es ayudado y llevado tras de Ana para tener un encuentro que será del todo inesperado. Frío y amor inconcluso.

Apasionada y secreta historia de amor, contada por cada uno de sus protagonistas, Ana y Otto, desde que tienen ocho años hasta los veinticinco. Desde esa tarde en la que se les escapa el mundo, las vidas de Ana y Otto se trenzarán en un mismo círculo, que comenzará a cerrarse diecisiete años más tarde, en Finlandia, en el mismo borde del Círculo Polar. La película está dedicada a proteger y recubrir las obsesiones de sus protagonistas. La teoría de Otto sobre el amor eterno sirve para fabricar un sitio idealizado que Ana puede completar a placer, según su tendencia natural a confiar el rumbo de su vida a la casualidad. Así, ambos se dan la razón. En el caso de Otto, el amor ni se gasta ni se estropea con el tiempo. Y para Ana, claro que se puede correr hacia atrás, el tiempo que haga falta, una vida... Ella tiene todo el derecho del mundo para huir de la tragedia.

Especialista en historias cruzadas de grandes protagonistas —el amor, el sexo, el juego, el destino, el pasado y la muerte—, Julio Medem (en agosto de 2001) habla sobre cine y educación sexual a partir de la presentación de su película *Lucía y el sexo*:

Creo que le damos poca importancia al sexo, a cómo lo hacemos y qué nos aporta. Deberíamos fijarnos en las personas que nos seducen por la calle sólo con una mirada (...) Lo que me interesa del sexo es la idea del sexo como un generador de fantasías, de fábulas. El sexo en su forma más lúdica, el sexo como un motor de imágenes (...) El sexo es energía, el sexo nos obliga a hacernos preguntas. Nos obliga a imaginar situaciones. Todos tenemos fantasías inconfesables. Miramos a alguien y nos preguntamos qué haríamos con esa persona. Nos respondemos también a solas, sin que nadie nos escuche. Se establece una relación con nuestra imaginación que no tiene nada que ver con nuestros compromisos sentimentales (...) *Lucía y el sexo* ocurre en una isla y en Madrid. El sexo es Madrid, en la isla no hay sexo. El sexo es pasado. Y Lucía y el sexo es otra pareja.

Según Robert Crooks y Karla Baur (citado en AA.VV., 2000: 4-5), las personas nos comportamos sexualmente:

- Como una reafirmación de profunda intimidad en una relación.
- Como una forma de llegar a conocer a alguien.
- Para reproducirnos.
- Para reducir la tensión sexual.
- Como una vía para experimentar nuevas sensaciones, emoción, riesgo.
- Como un pasatiempo.
- Para mitigar sentimientos de inseguridad.
- Como muestra de masculinidad o feminidad.
- Para complacer a alguien.
- Para inducir a alguien a que muestre interés.
- Para experimentar el poder de atracción hacia otros.
- Para vengar anteriores rechazos, seduciendo a otras personas para rechazarlas después.

Pueden valer estas apreciaciones para identificar conductas en películas, y subrayar centros de interés, tanto de los protagonistas como de nosotros mismos.

Valores centrales

El modelo sexológico del que partimos, se articula en tres registros conceptuales que abarcan la totalidad de manifestaciones del llamado Hecho Sexual Humano (Sáez Sesma, 2000: 9 y ss.):

- **Sexuación.** Proceso generador de estructuras sexuales y sexuadas; explicando la realidad sexual de manera no estática sino dinámica; proceso único donde lo sexual es lo sustantivo.
- **Sexualidad.** Resultado vivencial del proceso de sexuación. Realidad sexual en cuanto vivida por el sujeto sexuado.
- **Erótica.** Gesto, expresión y conducta del sujeto sexuado.

Para su tratamiento transversal en análisis de los contenidos de cine y salud, valgan como centros de este modelo los siguientes valores a cultivar (Vallejo, 1995: 31):

- Asunción progresiva de la sexualidad como fuente de placer, ternura y comunicación.
- Respeto y tolerancia en torno a las opiniones, vivencias y preferencias sexuales propias y de las demás personas.
- Actitud crítica ante los mitos y creencias infundados.
- Valoración de la importancia del conocimiento para la toma adecuada de decisiones.
- Valoración positiva del efecto favorecedor que tienen la comunicación, el diálogo, la planificación y la ética personal en las vivencias sexuales.

Así mismo, estos valores formulados por especialistas sintonizan con las metas del Manifiesto IPPF/jóvenes —editado por la División de Promoción y Defensa Pública Global de la International Planned Parenthood Federation, Londres—, basadas en diez valores centrales, fundamentales para cada uno de los aspectos de la salud sexual y reproductiva de los jóvenes:

- **Respeto a la diversidad:** ¡Los jóvenes no forman simplemente un grupo único! Nuestras diferentes edades, el hecho de ser mujer u hombre, el lugar de donde procedemos, la forma en que nos ven los demás, lo que pensamos sobre nosotros mismos, todo esto hace que lo que necesitamos o lo que queramos sea en cada caso diferente.

Confidencialidad: Todas las personas tienen el derecho a hablar con alguien sin que nadie más se entere de lo que han hablado. Nadie quiere que sus actos y pensamientos privados se hagan públicos, y este temor puede hacer que los jóvenes dejen de utilizar los servicios. Por supuesto, la confianza y el respeto a la privacidad se aplican más allá de la consejería y de los servicios; es esencial que estén presentes en todas las áreas de trabajo con los jóvenes.

Acceso a servicios anticonceptivos para todos los jóvenes: Los jóvenes tienen derecho a acceder a una variedad completa de anticonceptivos e información sobre anticonceptivos. Estos servicios deben ser confidenciales, asequibles, libres de juicios y se deben ofrecer a todos los jóvenes, casados y no casados.

Libre de juicio: Todos los jóvenes necesitan ser aceptados y apoyados para vivir sin temor y sin discriminación en todas las áreas de sus vidas. Esto significa respetar nuestras decisiones, pensamientos, acciones y sentimientos. También significa permitir a los jóvenes que prueben a resolver situaciones confiando en nuestras habilidades en lugar de centrarse en nuestras limitaciones.

Opciones informadas: Los jóvenes quieren información que sea positiva y correcta. Esto debería incluir apoyo para ayudarnos a tomar decisiones, a sentir que controlamos lo que hacemos y a confiar en nosotros mismos.

Colaboración entre jóvenes y adultos: Esto significa compartir responsabilidades y decisiones con los adultos y trabajar unidos en todo. Trabajar como iguales y respetarnos unos a otros.

Innovativo: Los programas y las actividades para jóvenes necesitan ser creativos y emocionantes y abordar las necesidades reales de los jóvenes en lugar de las necesidades que creen los adultos que tienen los jóvenes.

Sostenible: Los programas y las actividades para los jóvenes no deben ser aislados. Para asegurarnos de que tienen una continuidad, necesitamos disponer del financiamiento adecuado y de un compromiso de trabajo continuado con los jóvenes.

Libertad de expresión sexual: Es importante reconocer que el sexo y la sexualidad forman parte de la vida de los jóvenes. Necesitamos libertad para hablar y expresarnos sobre nuestra sexualidad y compartir nuestras ideas y puntos de vista. Esto incluye poder decidir con quién queremos estar, si son del mismo sexo o del sexo opuesto. Necesitamos un espacio para sentirnos libres de juicios, lo que significa que las personas deben respetarnos, nosotros nos debemos respetar a nosotros mismos, y respetar a los demás. La libertad de expresión sexual se aplica igualmente a todos los jóvenes, tanto hombres como mujeres.

Disfrute sexual: Disfrutar y confiar en nuestros cuerpos va más allá del propio sexo, disfrutar y no ser forzados a tener sexo cuando no lo deseamos. Necesitamos tener apoyo e información de forma que podamos disfrutar del sexo cuando creemos que ha llegado el momento oportuno. Para algunas personas esto solo se consigue dentro del matrimonio.

Los nuevos adolescentes

Sofia Coppola, hija de Francis Ford Coppola, eligió hace un par de años una película sobre adolescentes para debutar como guionista y directora, basada en una novela de Jeffrey Eugenides, que cuenta la extraña y trágica historia real de un matrimonio y cuatro de sus hijas que deben enfrentarse al suicidio de la quinta y más joven. *Las vírgenes suicidas* posee un narrador colectivo —varones que han pasado los treinta— que rememora los hechos ocurridos durante su adolescencia. Érase una vez las cinco gua-

písimas hijas de Lisbon que se quitaron la vida, marcando imborrablemente la memoria de los chicos que las conocían y amaban. Toda una atmósfera terminal para adolescentes, entre la saga mítica y maldita de ya clásicos como *El guardián entre el centeno* de J.D. Salinger —el adolescente alienado— o *Lolita* de Vladimir Nabokov —obsesión pre-púber—. Según su autor, Jeffrey Eugenides (AA.VV., 1999: 11 y ss.)

El libro es una tragedia en el sentido de que lamenta no sólo la muerte de las chicas sino el paso del tiempo, la pérdida de ese estado de anhelo desconcertante, romántico, extremadamente engañoso que es la adolescencia. Los americanos de mi generación tienden a seguir en la adolescencia hasta bien entrados en la mediana edad, y eso es exactamente lo que le pasa a mi narrador colectivo. Nunca lo superan.

Para la otra responsable, Sofia Coppola, de *Las vírgenes suicidas* le atrajo ese tono romántico y postmoderno de inocencia perdida, hasta llegar al malogrado efecto Werther (ibid.)

También me encanta cómo habla de las cosas que ya se han ido, sea una época, una persona o la inocencia. Siento que comprende esa sensación que yo conozco, que todo el mundo conoce.

En esta película, Ethan Smith escribe un particular *Ensayo sobre una obsesión adolescente* (ibid.), entre el que podemos elegir éste entre su multitud de párrafos para identificar cómo en muchas de las películas de los últimos años protagonizadas por jóvenes, destaca una mínima —aunque a veces extremadamente plana— reflexión del adolescente sobre uno mismo y sus actitudes de cara a la relación amorosa y sexual

En segundo lugar, la situación no era tan desesperada como yo pretendía que era. Claro, tenía dieciséis años y nunca había besado a una sola chica, pero mi falta de experiencia no era lo único que me detenía. Lo normal es que aquella vez que acabamos enroscados el uno en el otro en el sofá de mis padres viendo la tele un viernes por la noche hubiera acabado en amor y romance. Pero me acojoné antes de besarla y finalmente Amelia dijo que tenía que irse. En mi parálisis me aferraba a una imagen, no de la chica de la que se suponía estaba enamorado, sino de mi trágica y romántica figura de adolescente (...) Creía estar obsesionado por otras personas, pero como muchos adolescentes antes que yo, realmente había estado obsesionado conmigo mismo.

Actitudes positivas en la educación sexual

Aunque se trate de películas algo duras y dramáticas como el caso de *Las vírgenes suicidas* —los melodramas en carne viva son toda una escuela acelerada del sentimiento—, es importante identificar las actitudes positivas —o lo que no debe hacerse— de los protagonistas adolescentes (y adultos) de cara a un saludable aprendizaje en la educación sexual. Estas pueden ser algunas de las actitudes constructivas a tener en cuenta (Vallejo, 1995: 31)

- Aceptar los temas sexuales con naturalidad.
- Informarse y asesorarse sobre cómo actuar ante temas o problemas para los que no se tienen las respuestas.
- Contestar a las preguntas sobre temas sexuales sin «olvidarlas» o sin «esperar» a mejor momento.
- Integrar y aceptar la educación sexual en la escuela con la facilitada en el ámbito familiar.
- No temer el no saber qué o cómo responder a una pregunta sobre cuestiones sexuales.
- Actuar del mismo modo que si ocurriera con otra materia no referida a la sexualidad.
- Aceptar la sexualidad como una parte más del desarrollo personal.

- Considerar que las revistas, libros, películas, etc., son también vehículos de educación sexual, por lo que es conveniente verificar si son adecuados y dar las explicaciones necesarias al respecto.
- No dar especial importancia o prioridad a lo sexual.
- Mantener una actitud activa. Si los temas sexuales no son objeto de comunicación familiar, pregunte con naturalidad sobre ellos.

Estas actitudes tienen un claro origen y referente en la unidad familiar. Según como sea la actitud de una familia ante una educación sexual, nos podemos encontrar con diferentes formas de aprendizaje y, al fin y al cabo, de construcción de identidad sexual y relacional. Este análisis puede realizarse primero desde fuera —con el visionado de una película donde analicemos a la familia (o familias) protagonista del film— para pasar después a la mirada hacia dentro sobre la familia y la salud de cada uno de nosotros.

Algunas cintas son por sí mismas una clara reflexión en voz alta sobre la familia. Clásicos como *A las nueve cada noche*, de Jack Clayton o *París Texas*, de Win Wenders, hasta los más contemporáneos, como *Familia*, de Fernando León de Aranoa, *Un lugar en el mundo*, de Adolfo Aristarain, o incluso el Almodóvar de *Todo sobre mi madre*, si bien todos los géneros cinematográficos hablan de las tensiones constructivas y destructivas que laten en el núcleo familiar. Por citar algunas, *Los vikingos*, de Richard Fleischer, *Las novias de Drácula*, de Terence Fisher, o *El Padrino*, de Francis Ford Coppola.

Para dar un marco de referencia, es útil la tipología de Bolton, Morris y MacEachron (citada en Zoldbrod, 2000: 151 y ss.), publicada en *Males at Risk* (1989), y que a continuación adapto, todo un viaje a las incidencias de la infancia y una reconstrucción de la atmósfera sexual que prevale en cada familia:

Tipología de actitudes familiares en torno a la sexualidad

Entorno ideal

En un entorno ideal, los padres son conscientes de que se le debe dar al niño la oportunidad de aprender sobre su propia sexualidad dentro de un contexto enriquecedor, donde va a encontrar apoyo e información. Este tipo de padres proporciona a sus hijos la información detallada, conveniente y útil para cada etapa de su desarrollo. Si hay adultos elocuentes en el entorno del niño, sabrán cuáles son las expresiones adecuadas para referirse a la sexualidad y a los sentimientos.

Entorno predominantemente enriquecedor

En un entorno predominantemente enriquecedor, se dan muchas de las condiciones del entorno ideal, pero hay algunos campos en los que el apoyo, la educación y la forma de expresarse no son todo lo ideales que debieran. Por ejemplo, es posible que al niño se le dé más información apropiada que inapropiada, pero la utilidad de la misma se ve obstaculizada por algunas de las ideas que los padres expresan de manera demasiado informal.

Entorno evasivo - vacío en el entorno

En un entorno evasivo, los padres actúan como si el sexo no existiese. Los hijos de padres evasivos a este respecto reciben muy poca información sobre el sexo y las relaciones, o la que reciben es imprecisa y poco útil. Este tipo de padres se sienten totalmente incómodos hablando de sexo, e ignoran la curiosidad y las preguntas de sus hijos acerca del tema. Padres bien intencionados, pero demasiado pudorosos, creen que les hacen un

favor a sus hijos *protegiéndolos* del aprendizaje en materia de sexualidad. Lo que verdaderamente hacen las familias que ignoran el sexo es truncar la capacidad de sus hijos para sentirse cómodos con la sexualidad cuando sean adultos. Las consultas de los terapeutas sexuales están llenas de personas a las que se ha socializado incluso para no pensar en el sexo, por tanto, son incapaces de indagar en sí mismos lo suficiente para saber sus preferencias sexuales.

Entorno permisivo

En un entorno permisivo, los padres adoptan una filosofía bien intencionada, totalmente abierta y desenfadada, respecto a cómo pueden influir en el niño las cuestiones sexuales. Posiblemente suministren al niño una detallada información sexual, pero esta información puede ser excesiva para que la mente del niño la procese. Desaparece cualquier frontera que demarque propiamente las actividades sexuales. Por ejemplo: algunos niños pueden estar expuestos a la desnudez o a comportamientos sexuales adultos que son demasiado estimulantes para ellos.

Los padres demasiado permisivos no muestran empatía respecto a las necesidades variables que los niños tienen de intimidad y pudor. No entienden que posiblemente abrumen al niño con un comportamiento tan abierto, —por ejemplo, con charlas sexuales o estando desnudos— que puede resultarle desconcertante o repulsivo.

Entorno negativo

En un entorno negativo los padres oprimen a sus hijos con falsa información, actitudes negativas y temores —diciéndoles que el sexo es malo, perverso, anormal, perjudicial, un signo de debilidad moral o algo de lo que uno debe apartarse—. Al niño apenas se le da información verdadera, y cualquier intento por su parte de obtener información es interceptado y castigado.

Se les prohíbe absolutamente a los hijos que exploren su propio cuerpo, y cuando tratan de hacerlo se les castiga física o emocionalmente. Es probable que estos niños lleguen a asociar los sentimientos sexuales con la vergüenza y aversión.

Entorno seductor

Los niños cuyo entorno es sexualmente seductor reciben el mensaje de que uno de sus padres se interesa por ellos de manera sexual, aunque no se da un contacto sexual manifiesto. Es probable que esa persona presente la información sobre la sexualidad en una forma que despierte la excitación del niño, más que de una forma meramente informativa. La mezcla de mensajes físicos y verbales y la naturaleza inestable de los sentimientos sexuales en tal ambiente trastornan la evolución natural de la sexualidad de esos niños.

Entorno manifiestamente sexual

En un entorno de este tipo, hay contactos de marcado matiz sexual entre padres e hijos, o el padre (o la madre) puede fomentar el que sus hijos tengan contactos sexuales inapropiados. La información sexual que se da al niño tiene como objeto fomentar el contacto o la explotación sexual.

El daño más dramático que puede sufrir un niño en su sexualidad, que está en pleno desarrollo, se lo producirá cualquier contacto manifiestamente sexual proveniente de su propia familia —lo cual constituye abuso—. Los problemas más comunes que se derivan de ello giran en torno a la seguridad, asimilación del poder, sexualidad estigmatizada, sentimientos inapropiados de culpa y vergüenza, asociaciones negativas con la sexualidad, aparte de la pérdida de confianza, asertividad y capacidad de comunicación.

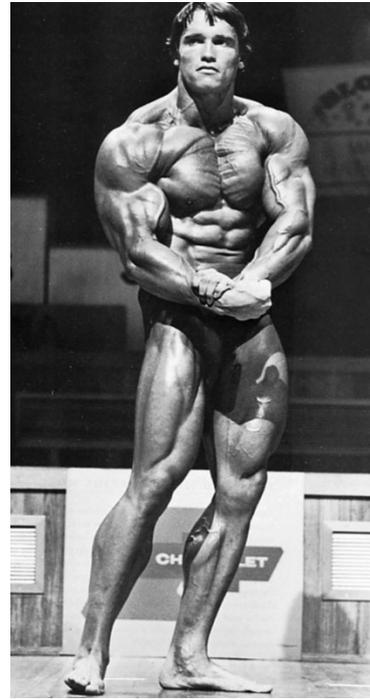
Para Aline P. Zoldbrod, crecer en una familia humanamente cálida, afectuosa, que evita hablar del sexo —en general o sobre aspectos concretos— no es un obstáculo importante para alcanzar una sexualidad adulta: si se tienen unos padres excelentes en todas las demás esferas, es probable que se tenga la suficiente fuerza y desenvoltura social como para conseguir la socialización sexual y los conocimientos necesarios fuera de la familia. En el caso de las familias afectuosas, sólo se dan problemas de envergadura cuando esa ignorancia o negación del sexo por parte de los padres, se combina con dificultades en otras etapas del desarrollo (Zoldbrod, 2000: 162)

Por ejemplo, en familias en las que no hay roce físico o no se le dicen cosas bonitas al niño para que se sienta como alguien atractivo, y —además— se ignora o no se habla de la sexualidad humana, los hijos no van a verse, cuando crezcan, como objetos del deseo sexual de nadie. En familias menos afectuosas, la combinación del entorno hostil a la sexualidad, además de una educación deficiente en cuanto a autoestima, imagen corporal y/o manejo del poder, puede originar varios problemas sexuales suplementarios, que quizá sean aún más difíciles de vencer.

Si la actitud de tu familia respecto a la sexualidad era negativa o evasiva, eres tú quien ahora debes concederte permiso para obtener la información sexual que necesitas y para explorarte sexualmente a ti mismo. Si lo que había era una atmósfera seductora o desca-radamente sexual, existen excelentes recursos para vencer tus sentimientos de vergüenza, culpabilidad o repulsa.

De sus estudios sobre los cambios de la adolescencia, se podrían entresacar una serie de items a valorar en la familia de los protagonistas, representada en la gran pantalla, y poder hacer después (de nuevo) un cuadro comparativo con la de uno mismo. Utilizando sus apuntes sobre sentimientos, autonomía y traumas, estas pueden ser algunas de las cuestiones a tener bien en cuenta (Zoldbrod, 2000: 235 y ss.)

- Sentirse valorado por uno mismo y entender que uno tiene un valor por el hecho de ser una persona.
- Aprender a hablar sobre los deseos, en vez de simplemente pasar a la acción.
- Aprender a diferenciar entre conducta asertiva y conducta agresiva.
- Crecer en una atmósfera donde los propios sentimientos son respetados.
- Alejar a las chicas de la pasividad y de la sumisión.
- Crecer con padres que se tratan bien entre ellos.
- No estar expuesto a estereotipos de rol de género que puedan imbuir la idea de citas que terminan en violación (por ejemplo: no oír cosas como que las mujeres son «fáciles»).
- Tener sinceros debates sobre las crecientes necesidades sexuales que sienten los adolescentes y sobre la forma de ocuparse de ellas, incluyendo enseñar a los chicos y chicas que su excitación sexual es su responsabilidad, hablar de la masturbación como una vía segura de manejar las sensaciones de excitación sexual, así como discutir de forma realista con las chicas el hecho de que los chicos tratarán de presionarlas para tener contacto sexual y enseñarlas a mantenerse firmes en su negativa, cuando no quieran hacer algo.
- Tener en cuenta que no es una buena idea «colocarse» cuando sales con alguien, ya que el 75 % de las violaciones tienen lugar bajo los efectos de las drogas y el alcohol.
- Aprender que los impulsos sexuales son sanos y positivos, pero que cualquier acción sexual entre dos personas solamente debería tener lugar cuando responde a un deseo mutuo. Esto implica enseñar a los chicos que en *cualquier* momento de una relación sexual, «no» significa «no».
- Saber que estás todavía conectado emocionalmente a tus padres y que ellos van a ayudarte y a darte apoyo en cualquier situación, aun si te encuentras en situaciones prohibidas o imprudentes.



Malena de Giuseppe Tornatore, el escultural Arnold Schwarzenegger, y *Batman y Robin*, de Joel Schumacher.

'Tenía 13 años. Era un día a finales de la primavera de 1941 cuando la vi por primera vez... Lo recuerdo muy bien porque aquella tarde, mientras Mussolini estaba declarando la guerra a Francia y Gran Bretaña, tuve mi primera bicicleta'

Renato Amoroso

Malena, escrita y dirigida por Giuseppe Tornatore a partir de un relato corto de Luciano Vincenzoni, se presenta en el 2001 como una conmovedora fábula sobre los poderes de la imaginación y los peligros que surgen al crecer, un doloroso recuerdo de los momentos más mágicos y de transformación de la infancia, enfrentada a la adolescencia, y sus primeras escaramuzas con la belleza, la sexualidad, la venganza, la locura de la guerra y la ansiedad por lo romántico, que llevan a un niño a la comprensión del amor y la responsabilidad. Malena, interpretada por Monica Bellucci, es la belleza más encantadora e irresistible de Castelcutto, un aburrido pueblo de la soleada costa siciliana. Es nueva en la población y estando su marido en la guerra, cada paseo que da por el pueblo se convierte en un espectáculo, acompañado por las lujuriosas miradas de los hombres —de todas las edades— de la localidad y de los resentidos cotilleos de sus envidiosas esposas. Un ejército de flacos adolescentes en bicicleta la sigue allí donde vaya, con la única intención de observar su exquisita belleza. Entre ellos se encuentra Renato Amoroso, un chico de trece años con una imaginación muy desarrollada, que lleva su deseo a unos límites inesperados de obsesiva fantasía.

Alimentado por los romances de la gran pantalla, Renato Amoroso se convierte en la sombra secreta de Malena, un espía de amor que no se pierde ni uno de sus movimientos. Los momentos más insignificantes de la vida de Malena, son percibidos por Renato con la obsesión que amplifica el deseo de los adolescentes. Incluso, mientras sus padres intentan, cómicamente, frustrar su pecaminoso e insano comportamiento —tapiando sus ventanas, llevándole a ver a un sacerdote, después a un exorcista, después a una prostituta— Renato mantiene siempre su mirada vigilante sobre Malena. Que es también la nuestra, la del espectador. Observa incluso cuando su suerte da un desafortunado giro, cuando Malena se convierte en una joven viuda, y entonces se convierte en el peligroso objeto de la lujuria reprimida, los celos y la ira del pueblo, en el mismo centro de una tormenta emocional y erótica que barre Castelcutto.

Pero mientras Malena se ve hundida, ignorada por su padre, empujada a los tribunales, privada de cualquier sustento y totalmente arruinada, Renato se ve expuesto al impacto social de la vida provinciana. Cuando todo parece perdido, encuentra el valor para actuar, para asumir responsabilidades, y consecuentemente, para ayudar a Malena de la forma más inesperada. La película empezó a tomar forma en la mente de Tornatore poco después de que finalizara *Cinema Paradiso*, su oda al hecho de aprender y de criarse con el cine, cinta que le llevó a ganar el Oscar de la Academia a la Mejor Película Extranjera. En palabras de su realizador:

Malena es un relato simple y esquemático, la historia de un doble crecimiento: un niño que se convierte en hombre, una chica que se convierte en mujer. Al final, es sobre el eterno conflicto entre el Bien y el Mal.

Tornatore escribió *Malena* como una oda al poder que tiene la Belleza para inspirar y desestabilizar, capaz de despertar a la vez lo mejor y lo peor de la humanidad. Su *Malena* se convirtió en lo que los demás hicieron de ella: unas veces adorada, otras ultrajada y algunas, como a los ojos de Renato Amoroso, verdaderamente amada. En tiempos de fascismo, es un peón inofensivo, pero en tiempos de paz, se convierte en un símbolo de esperanza y alivio para Renato. Giuseppe Sulfaro, un colegial de 15 años del Norte de Sicilia, interpreta al adolescente: “Creo que es algo bello amar de lejos y es magnífico ser testigo del momento en que un chico, como yo en la pantalla, se convierte en hombre”, apunta el intérprete de Renato.

Aun con sus momentos crudos, *Malena* es una amable película de iniciación y despertar sexual en la línea claramente marcada por cintas tan redondas y positivas como *Un lugar en el mundo*, de Adolfo Aristarain, *La teta y la luna*, de Bigas Luna, *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda, o *El cartero (y Pablo Neruda)*, de Michael Radford, donde no importa la edad, pues (en el fondo) todos somos eternos adolescentes en aprendizaje. Y aunque rodada en 1995, también es digna de mención *La belleza de las cosas*, de Bo Widerberg, autor del clásico *Joe Hill*, donde Estocolmer comparte con sus compañeros de clase el interés adolescente por los misterios del sexo, y donde descubre antes que nadie algo que excepcionalmente no comparte con ellos: el *affaire* con su profesora Viola, casada con un vendedor de lencería, bien aficionado al alcohol. (Para estos análisis es útil el cuadro adjunto en el Anexo IV).

Pero la educación sexual en el cine del siglo XXI con adolescentes como protagonistas está presente de muchas formas, donde lejos quedan las intenciones cultas y aparecen por doquier productos de entretenimiento, sin pretensiones de ningún tipo —casi siempre, ni la de pasar el rato— con el tema de la búsqueda de la media naranja, como es el caso de *A por la naranja entera*, película del 2001 que sirve de muestra también de lo que habitualmente consumen los más jóvenes:

Ryan y Jennifer son dos polos opuestos que definitivamente no se atraen. Al menos eso es lo que siempre han creído. Cuando se conocen a los 12 años, no se gustan nada. Cuando se vuelven a encontrar en la adolescencia se odian. Pero cuando coinciden de nuevo en la universidad, el siempre tenso Ryan y la inconformista Jennifer descubren que sus diferencias les unen y se desarrolla una extraña amistad. Ahora, con la ayuda de sus compañeros de habitación —el chiflado Hunter y la coqueta Amy— están a punto de descubrir qué es lo que realmente quieren los hombres, lo que claramente necesitan las mujeres y lo que les pasa a los amigos cuando al ir a por ello... van demasiado lejos.

Así muchas. Con todo, dentro de este subgénero, existen cintas en las que nos podríamos detener al menos un minuto desde la perspectiva de la educación sexual. Como en el subgénero del porno, se adoctrina a usar preservativo. En *Nunca me han besado*, de Raja Gosnell (menudo nombre de pila), Drew Barrymore —ahora un alma cándida, periodista que se hará pasar por adolescente para escribir un reportaje— se plantea estar a la onda y ser sexy para, por fin, poder ligar. Didáctico es el monólogo a principio de película, la clase de educación para la salud y el sexo en el instituto, saldar la cuenta con los traumas pendientes de la adolescencia, o el final con el primer beso y una pantomima mediática como orquesta. Un cóctel de cintas como *Carrie*, de Brian de Palma, y productos de carpeta colegial como Leonardo Di Caprio ahora o Tom Cruise antes.

Mirando el mercado en general, lejos queda el clima y el discurso rebelde de finales de los airados sesenta. La droga dura, el sida, pero también el sistema capitalista y la política tras la guerra fría —en perfecta coordinación— han arrinconado temáticas y subgéneros, reduciendo su exhibición a canales como el video o el cable. En la pantalla grande, lo erótico es sobre todo *thriller*, más aún tras éxitos como *Atracción fatal*, de Adrian Lyne, o *Instinto básico*, de Paul Verhoeven. Y el tono de las producciones, cuando no es moralizante, o de videoclip o spot publicitario, es triste y apesadumbrado,

como sucede con *Nueve semanas y media* o el remake de *Lolita*, también de Adrian Lyne, *Lunas de hiel*, de Roman Polanski, *Herida*, de Louis Malle, *El piano*, de Jane Campion, o patologías como *Crash*, de David Cronenberg, elegantes ejercicios como *Eyes wide shut* de Stanley Kubrick, o la notable *Fucking Amal*, del sueco Lukas Moodysson, historia de adolescentes enamoradas.

La última curiosidad proviene de Corea. Es el caso de *Mentiras*, de Jang Sun Woo, seleccionada para la 56 edición del Festival de Venecia, una historia de jóvenes estudiantes, sadomasoquismo y pérdida de virginidad, con narrativa cercana al cómic y bien libre de prejuicios. En el género de las aventuras, las nuevas proyecciones son ya menos sutiles, aunque tremendamente calculadas y orquestadas. Es el caso de Tomb Ryder y Angelina Jolie, actriz que mantuvo una dieta durante dos años con la intención de estar en forma para el papel, algo que ya adelantó las elipses sensuales de ordenadores y videojuegos.

Y como curiosidad, el animado. Las curvas y las nuevas relaciones sexuales que comienzan a aparecer en las películas Disney y en las contraréplicas de la factoría Spielberg. O, ya especialmente, el *anime erótico*, los dibujos animados japoneses, mangas eróticos, pornográficos, a veces violentos e inteligentemente románticos, que para pasar la censura ha utilizado niños y niñas como protagonistas, pues la ley contra la obscenidad del código penal japonés (Alboreca, 2001: 9) no menciona a los niños como criaturas sexuales, omisión que ha permitido la creación del subgénero Lolikon, o 'el complejo Lolita': un hombre y una mujer con sexo podría ser censurado pero, por ejemplo, dos niños jugando a los médicos, sin connotaciones sexuales, podría pasar, y de esta forma se acentúa el fetichismo por las lolitas desde el animado. La ingenuidad fusionada con la procacidad.

Por otro lado, mencionar el caso español. Directores ya clásicos en estas lides como Vicente Aranda o Bigas Luna hacen un cine erótico y sensual cada vez con más medios y más estilizado, también con menos garra que en anteriores trabajos —*Tiempo de silencio* y *Amantes*, *Bilbao* y *Jamón, jamón*—, Pedro Almodóvar sigue arriesgándose en el trapezio de las relaciones, cada vez más cerca del melodrama que de la comedia, construyendo la sexualidad en personajes y tramas con gran maestría, heterodoxo y brillante desde sus comienzos, Julio Medem, poético, íntimo y explorador de pasiones y formas, estéticas y narrativas, capaces de seducir y refrescar siempre la mirada como con su *Lucía y el sexo*, Ventura Pons que muestra lo mejor de sí en discursos neo-románticos como *Morir (o no)* o en la comedia costumbrista *Anita no pierde el tren*, de sabia educación y mirada sexual, el cine de sabios diálogos adolescentes de Fernando León de Aranoa con sus redondas *Familia* y *Barrio*, esa sirena varada de los sueños jóvenes, o sorpresas como *Krámpack*, de Cesc Gay, todo un ejemplo de amable salud en la educación sexual, con Fernando Ramallo, Jordi Vilches y Marieta Orozco como protagonistas.

Es curioso el caso Ramallo. En sólo cinco años ha protagonizado cuatro películas de temática bien relacionada con la educación sexual: *La buena vida*, de David Trueba, *Carreteras secundarias*, de Emilio Martínez-Lázaro, *El corazón del guerrero*, de Daniel Monzón, y la mencionada *Krámpack*, de Cesc Gay. Tristán, Felipe, Ramón y Dani representan a muchos de nuestros adolescentes. Incluso su Samuel en *Cero en conciencia*, cortometraje de Jonás Groucho y Daniel Gascón, sigue esos pasos.

Diez temas de cine y sexo

Pero profundicemos en algunos de los temas, pilares en la educación sexual, y ver cómo el séptimo arte más reciente los ha mostrado, pasando a formar parte de nuestro trastero erótico y sentimental. Desde comportamientos de naturaleza sexual a constantes del género (adaptado de AA.VV., 1998: 93 y ss.).

1. Iniciación sexual

Lars von Trier califica a *Contra viento y marea* de melodrama erótico. Erotismo, sensualidad y sexo se mezclan, produciendo el milagro, con la fe, la inocencia y la espiritualidad, en esta obra exigente y conseguida desde las primeras imágenes. Sólo un cineasta con tanta sensibilidad y fuerza como este genial danés, puede hacer una apelación tan sutil y rotunda a los sentidos como esa insólita secuencia de los esponsales de Bess, en la que se pasa desde el salón de baile en el que se festeja la boda, en un apresuramiento inusitado, al servicio del restaurante en el que se han reunido con los invitados.

Bess conduce a su esposo Jan. Encerrados en ese recinto estrecho y aséptico, el uno frente al otro, ella apoya su espalda en la fría y neutra mayólica que recubre las paredes de lo que va a ser su casual cámara nupcial. Bess va a mostrar, tan solo con la expresión de su transparente y limpia mirada, la confianza, el amor y la pasión que siente por su marido. Él acepta el abrazo cuando ella empieza a levantar su falda de novia y da paso al rito del coito. Sus ojos nos hablan, en su moda elocuencia, ingenua y claramente —enfrentando una cámara que no la pierde ni un instante— del anhelo, la curiosidad, la espera, el incipiente dolor de la penetración y la progresiva llegada de un placer, que aún la asombra mientras se entrega a él.

En esa intimidad, que corta el aliento, no se escucha apenas la respiración. Instantes después, todo está consumado. Jan se retira de ella y sale, no sin advertirle, con ternura, de la mancha roja que ha quedado en la orla de su vestido. Pero es más tarde, en su dormitorio, con la misma formidable mezcla de sencillez y audacia que la caracteriza, cuando Bess, aún a medio desvestirse de su atuendo, y ante la desnudez de Jan llega a reconocer, plena y risueñamente, la envergadura del goce pasado. Este acto magnífico de iniciación, singular ejemplo de erotismo, pleno de matices y contención, supone respecto del resto del filme, hacernos cómplices de la pureza de su protagonista —en lo nívoo de su vestido en comparación con el vergonzante escenario de su desfloración— y es premonitorio de lo que le espera, en su pasión y sacrificio, en el estigma sangriento que lo mancilla.

2. Seducción

En cuanto a la seducción, podría decirse que el erotismo en el cine de David Lynch contiene, a veces, una suerte de perversión, patente ya en *Terciopelo azul*, en lo que a voyeurismo, dominación y crueldad se refiere, pero en particular en *Corazón salvaje*. Allí, en la escena de la seducción de Lula (Laura Dern) por Bobby Peru (Willen Dafoe), en ausencia de Sailor Ripley (Nicolas Cage), alcanza un límite de repulsión-atracción ejemplar.

Recordemos que la secuencia comienza con Lula, quien con el malestar de su incipiente embarazo —que aún duda en aceptar y le recuerda un anterior y doloroso aborto— está descansando, sobrecogida por perturbadores presentimientos en una miserable y desaseada habitación. Lynch se ha esmerado en convertir ese lugar en un repugnante sitio de paso y precario reposo en la difícil ruta hacia una felicidad cada vez más amenazada. Una llamada a la puerta la hace levantarse para entreabrir al indeseable Bobby, que pregunta por un Sailor evidentemente ausente y quien irrumpe, sin invitación, en el interior, con el pretexto de satisfacer necesidades en el baño. Destaca, de paso, el mal olor reinante en el ambiente, que sabemos procede del previo e incontenible vómito de Laura. Bajo estas auspiciosas circunstancias, empieza el acoso al hacer el intruso, en voz alta, alusión a la potencia del chorro de su orina, que la mujer escucha sorprendida y aterrada (y por supuesto los espectadores). Ella retrocede para dejar ver, a través de un espejo que cuelga detrás de ella, el resto de la estancia, en un encuadre que comprende la puerta abierta del retrete.

Terminado el desahogo, en un plano más corto que contempla el acercarse de Bobby a la muchacha, el seductor no hace preámbulo para entrar en materia. Las groserías no se hacen esperar. Éstas se refieren, en un alud de palabras, a su condición de macho “dotado”, a las “posibilidades” de hacer feliz a cualquier mujer a quien posea y a la seguridad de que ella también lo desea. Al no provocar el efecto buscado en Lula, atemorizada y con signos de repulsión por la inconcebible invitación que rechaza sin dudar —pidiéndole que se retire—, los brazos del hombre enfurecido la cercan y aprietan. Primero el brazo. El plano incluye las dos manos de él aproximándose a la cara femenina. A continuación, y

mientras le exige que sea ella la que demande el coito, el puño derecho del varón estira el rubio y rizado cabello, levantándole la cabeza hacia atrás para llevar los convulsos labios de ella hasta el filo de su repugnante boca, de dientes oscuros, podridos y desgastados. Su tatuada mano izquierda va bajando desde el cuello hacia el seno, escondido apenas tras el corpiño de negro encaje, trabajando sin cesar y con sabiduría. Se ve venir la violación inmediata. Pero sorprendentemente, mientras la mano continúa acariciando el vientre hasta descender y ocultarse como una garra de presa entre los muslos, los dedos crispados y el gesto en la boca de Lula hablan, sin equívocos, del éxito de la maniobra del canijo Bobby. La mujer está lista para la entrega y no tarda en suplicarle, como se lo ha pedido. La seducción triunfa, a despecho de su primera y sincera intención, sobre la repulsión que aún siente.

Lo que sigue es inaudito: un chiste cruel. Bobby suelta una carcajada y se retira de ella sin haber descompuesto ni un milímetro de su atuendo, sin que una hebra se haya movido en su aceitoso peinado. Le dice que otro día será. Tiene prisa y sale sin despedirse. Laura, desatendida, humillada y frustrada entrechoca, en un plano detalle, los altos tacones de sus rojos y puntiagudos zapatos de bruja mala del Mago de Oz, en un movimiento de niña que contiene la orina a duras penas. Luego, en primer plano, llora amargamente su penosa y total derrota, con la cara cubierta por las manos, de entre las que escapan sus dorados cabellos. Pocas veces se ha logrado en el cine un ejemplo de seducción tan canalla como el que nos ha ofrecido el talento de David Lynch en *Corazón salvaje*.

3. Masturbación

En *Novecento* (1977) de Bernardo Bertolucci, una nerviosa mujer iguala al aristócrata De Niro y al campesino Depardieu, y actúa como intermediaria en una relación (homo)sexual que ninguno de ellos se atrevería a consumar; todo antes de un ataque epiléptico por completo inhibitorio. En *Kika* (1993) el compulsivo Paul Bazo eyacula al viento desde un edificio y una gota de semen cae del cielo y bendice a Victoria Abril. La misma Victoria, en *Átame* (1989) se consuela en la bañera con un pequeño buzo de juguete que nos habla de su intrínseca inocencia. En *Nueve semanas y media* (1986) Kim Basinger se satisface solitaria y deseante de Micky Rourke en una sala de proyección mientras la luz intermitente de la pantalla remite al vaivén de sus dedos. También ante imágenes, pero esta vez magnéticas y de torturas y mutilaciones, el tanático torero Nacho Martínez se complace en la oscura intimidad de su hogar en *Matador* (1986).

La gran escena de onanismo se halla en *El silencio* (1962) de Bergman, con Ingrid Thulin. En *Melgar, el poeta insurgente* (1982), de Federico García que contiene quizá la peor (y más reprimida) escena de no-masturbación que yo recuerde; aquella en la que el poeta, aún novicio franciscano, lucha contra la tentación de la carne con exagerado dramatismo para al final sólo rozar su hábito. Pero si de cineastas nacionales se trata, es Armando Robles Godoy, un especialista en el tema, quien mayores alusiones *verbales* le hace en el ajuste de cuentas con su educación religiosa de *Sonata Soledad* (1987).

Vinculada con el descubrimiento consciente del placer erótico, la masturbación está asociada también, en nuestro mundo judeocristiano, a la culpa y la soledad. Es por eso que, entre curas reprimidos y represores, machos compulsivos, exhibicionistas y sádicos, y mujeres solitarias e histéricas, prefiero las imágenes teñidas de nostalgia y humor de los ansiosos y solidarios púberes que colectivamente hacen dar saltitos de gozo a un automóvil estacionado en la noche de *Amarcord* (1974).

4. Sexo oral

La película más célebre sobre el tema, *Garganta profunda* (1972) de Gerard Damiano (Jerry Gerard), no puede ser materia de este diccionario que excluye al género pornográfico. En aquel filme Linda Lovelace descubría, tras creerse frígida, que tenía el clítoris en la garganta, e iniciaba así una fructífera carrera como terapeuta sexual. No tan famosa como la avidez oral de Lovelace en *Garganta profunda*, pero sí polémica por lo explícita, es la *felatio* de Marushka Detmers en un filme no pornográfico: *El diablo en el cuerpo* (1986), de Marco Bellocchio.

Felaciones y *cunnilingus* son sólo sugeridos en otras películas, con diferente valencia. En algunos casos el sexo oral no es placentero, como en *Nacido el 4 de Julio* (1989) de Oliver Stone (remitiéndonos, más bien, a la impotencia, la mutilación y la degradación de Ron Kovic-Tom Cruise en México), o en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995) de Agustín Díaz Yanes (bajo la forma de una humillante rutina en la que se ve envuelta la prostituta interpretada por Victoria Abril): en otros aparece como recurso eficaz de seducción; así, es medio expeditivo para Nancy Allen en su afán de convencer a un dubitativo John Travolta de que la secunde en sus maldades contra la pobre Sissy Spacek en *Carrie* (1976) de Brian De Palma; y hasta puede promover situaciones cómicas como en *El amante bilingüe* (1993) de Vicente Aranda, donde Imanol Arias pierde su bigote postizo entre el vello púbico de Ornella Mutti.

Pero la sexualidad oral estrictamente no se limita al contacto bucal con los genitales. La regresión oral es evidente en el sadismo de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1990) de Peter Greenaway (que opta por la *agresión* caníbal del lactante), y lo es también en *Jamón, Jamón* (1992) y *La teta y la luna* (1994) de Bigas Luna, donde se halla más vinculada al *disfrute* primero de la carne y los fluidos, goce a la vez erótico y alimenticio; en una palabra: vital. Visión similar (pero expresada con mayor talento que el del director catalán) es la de Juzo Itami en *Tampopo* (1986), un filme sobre la comida en el que según Pauline Kael los personajes del gángster y su compañera (pero también los del camionero y la dueña del restaurante, podríamos añadir) demuestran que *“comer y tener sexo es lo mismo”*. Itami cierra su filme con la imagen de un niño lactando, semejante al plano único del cortito de Bigas Luna para el filme colectivo *Lumière y compañía* (1995), en el que, no obstante (para desaire del director y chanza de los espectadores) el niño se niega a probar el pezón de la madre delante de la cámara.

5. Lolitas

Algún olvidado criollo dijo una vez en aciaga noche de juerga: *“Cuando las mujeres llegan a la pubertad, pierden el corazón”*. Este criollo no era un viejo verde, pero definió una preferencia sexual y sentimental de la cual la literatura nos ha dado un arquetipo perfecto. La *Lolita* de Nabokov, protagonista de una novela que se cuenta entre las mejores del siglo. Años antes de Nabokov, ya el ácido Billy Wilder nos había presentado, en *El mayor y la menor* —su debut americano en la dirección—, a Ginger Rogers como una falsa nínfula. La verdadera *Lolita* llegaría de la mano de Kubrick, y estaría interpretada por una Sue Lyon que hacía delirar al perfecto caballero James Mason. Recordemos que todo viejo verde es ante todo un *gentleman* inglés. O un intelectual que en su mente proyecta los atributos recién adquiridos por la niña (que no es la dama) de sus pensamientos.

Como Woody Allen en *Manhattan*, seducido por Mariel Hemingway, que es una de las pocas mujeres redentoras de su filmografía. Recordemos sino esa magnífica frase final: *‘tienes que aprender a confiar en la gente’*; un breve oasis de ternura lúcida en un desierto de neurosis urbana, en un Nueva York en donde el buen Woody se ve cercado por mujeres que o sufren del síndrome de la menopausia o son lesbianas, como parece querer decir ese filme misógino y masoquista, que es además una obra maestra que nos revela los profundos traumas sexuales de su autor. Coincidencia en la vida y en la obra: Soon Yi Previn, la verdadera lolita de Woody, en un reciente documental sobre lo más entrañable de la gran manzana, le dice con desenfado que *Interiores* le parece una sota. Sí, Woody, como todo viejo verde seducido por una nínfula.

6. Exhibicionismo

Tal vez si el exhibicionismo que no se delata como tal, es decir, el del actor o la actriz frente a la cámara, sin estar desnudo o semidesnudo, constituye la manifestación erótica más extendida a lo largo del siglo y especialmente a partir del momento en que el *star system* sienta sus reales en la industria. Los planos cercanos (del plano entero al primer plano) se edifican en función de las necesidades narrativas pero también del lucimiento del cuerpo en su conjunto, del torso o del rostro. Aquí reside una dimensión exhibicionista de cara al espectador que merecería tratarse con mayor detenimiento.

El exhibicionismo dentro de la ficción en la acepción sexual con que el término es conocido, como exhibición de la desnudez o de ciertas partes del cuerpo con fines de conquista o de placer en sí mismo, también ha sido pródigamente mostrado. Es menos frecuente, en cambio, la conducta exhibicionista más radical: aquélla que tiene un carácter más procaz y provocador en la que se exhiben los genitales. En esta línea una de las escenas más contundentes del cine de los últimos años es la que ofrece *El teniente corrupto* (*Bad Lieutenant*) de Abel Ferrara, en la que el oficial de la policía neoyorquina interpretado por Harvey Keitel detiene un automóvil con dos muchachas, obligándolas, bajo amenaza, a simular gestos y actitudes excitantes sentadas en la parte delantera del auto, mientras que él frente a la ventanilla de la conductora y ante la mirada de las jóvenes, se masturba.

7. Homosexualidad

En el pasado, había que ser perspicaz para detectar la verdadera orientación sexual de algunas presencias célebres de la pantalla. Por ejemplo, la de Claude Rains en *Casablanca* y *Encadenados*, la de Clifton Webb en *Laura*, la de George Sanders en *Eva al desnudo* —aunque viniera acompañado por Marilyn Monroe—, y hasta la de Ernesto Alonso en *Ensayo de un crimen* o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*. Más evidente era el caso de Rock Hudson y James Dean en *Gigante*. Pero las cosas han cambiado y hoy las ‘preferencias sexuales’ —para decirlo en la terminología eufemística al uso— se agitan como divisas. Por eso, dejemos a un lado las películas que hacen de la tolerancia una proclama o una escarapela y las que exhiben, como afiches, sus buenos sentimientos y su compasión, como es el caso de *Philadelphia*. Olvidemos también al cortejo *camp* de las *drag queens* que pululan en los últimos años, así como el brutalismo arrabalero de Fassbinder y los desafíos postmodernos en la onda Derek Jarman, Todd Haynes, o Gus Van Sant.

Los homosexuales imperecederos del cine no concilian con la imagen hagiográfica que desearían para sí algunos abanderados de la causa. Por ejemplo, más que proscritos resultarían los modales de Lino Semirama (Pierre Clementi), con sus gestos al quitarse la gorra de chófer y agitar sus cabellos ante el niño Marcello Clerici en *El conformista*, de Bernardo Bertolucci. Tampoco aprobaría un examen de ortodoxia el Héctor Alterio de *A un dios desconocido*, de Jaime Chávarri, con sus invariables ritos de saludo a García Lorca y Walt Whitman. Sin duda, ningún miembro radical del movimiento *gay* aceptaría esas encarnaciones del homosexual como pederasta depresivo, agazapado o corruptor. Como tampoco vería con los ojos del reconocimiento o la complicidad al más exitoso homosexual del cine de los últimos años: el que encarna Rupert Everett en *La novia de mi mejor amigo*. Natural, integrado y tolerante, más bien aséptico e inofensivo, Everett hace las veces de contrapeso ético a una heroína descocada y sin escrúpulos. Y en *Casi perfecto*, de John Schlesinger, da la réplica a la amiga y madre accidental interpretada por Madonna. En el Hollywood de los años Clinton, los homosexuales se han hecho beneficiarios de la sanción bienhechora de la corrección política. Hasta pueden ser depositarios de los valores más tradicionales —la domesticidad, el amor romántico, la paternidad vicaria—, como lo prueban cintas como *In & Out*, de Frank Oz. Todavía les quedan muchas justas conquistas.

El tema del lesbianismo en el cine contemporáneo cobró una especial vigencia a partir de los años sesenta con las películas conocidas como *nudies*, que empezaron a mostrar de manera progresivamente explícita la relación íntima entre dos o más mujeres. Luego, con el auge del cine pornográfico en la década del setenta, el gusto por la exhibición lésbica cobró una singular importancia, que más adelante se trasladaría con gran éxito al vídeo. El lesbianismo, visto por un cineasta como Russ Meyer, por ejemplo, es un mero espectáculo visual. Mujeres voluptuosas y sumamente atractivas sobándose y besándose desesperadamente constituyen parte de los placeres culpables ofrecido por los filmes del viejo y lúbrico Russ. Uno en especial, *Cherry, Harry y Raquel* (1969), mostraba generosamente —y sin mayor pudor— la pasión amorosa de sus dos protagonistas.

El tema ha sido, pues, objeto de múltiples lecturas, en serio y en broma, pero existe una realmente madura que trasciende, con notable eficacia, el tópico de la ocasional relación homosexual para transformarse en una auténtica historia de amor. El filme se titula *Lianna* y fue realizado en 1983 por el cineasta norteamericano independiente John Sayles. Sin constituir necesariamente un paradigma en lo que a esta temática se refiere, *Lianna* mues-

tra una clara intención de su autor por tratar el lesbianismo de manera coherente y seria. Nos muestra la aventura de una joven ama de casa (Rachel Griffiths) llamada precisamente Lianna, cuyo matrimonio con un infiel profesor universitario de historia del cine va de mal en peor. Las cosas, sin embargo, no tardarán en cambiar para la mujer, al matricularse como alumna libre en un curso de psicología. La profesora, una madura y consumada lesbiana (Jane Hallaren), se sentirá atraída de inmediato hacia ella, insinuándose rápidamente. El estado de abandono conyugal de la protagonista la conducirá entonces a explorar su propia intimidad a través de una relación aparentemente prohibida. La inicial —y lógica— inseguridad de la joven ama de casa frente a un universo sexual desconocido para ella, dará paso luego a una franca y abierta relación homosexual con su profesora, la cual se irá tornando muy profunda.

El mérito de Sayles radica en contar una historia de lesbianas con naturalidad, describiendo con agudeza la conducta sentimental de ambas mujeres. Una secuencia a destacar, de entre las muchas memorables con que cuenta el filme: aquella en que la profesora lleva a su joven amante a una discoteca de lesbianas. La timidez de la primeriza se hará patente al no saber cómo comportarse en un ambiente que le es completamente ajeno. Sin embargo, bastará que una chica tan joven como ella la saque a bailar —con la anuencia de su acompañante— para que todas las tensiones se liberen y sea ella misma. Un momento que describe el tono desenvuelto con el que se aborda el espinoso, y no siempre bien tratado, tema.

8. Prostitución

De *Mamma Roma*, de Pier Paolo Pasolini, a *“Mi Idaho privado”* de Gust Van Sant o *“En la boca, no”* de André Techiné, el erotismo tiene meandros insondables y entre estos están los que corresponden al universo de la prostitución. Hay quienes sostienen, de manera ciertamente discutible, que una buena parte de las prostitutas ejercen el oficio por propia decisión y, más que debido a razones socioeconómicas, porque les gusta ejercerlo. No vamos a entrar aquí al debate que confronta posiciones sociológicas con explicaciones conductistas. Partimos simplemente del hecho de que aún en sus manifestaciones más turbias, masoquistas o llanamente utilitarias hay una dimensión erótica en la práctica del meretrício. Podríamos hablar de la *Belle de jour*, de Luis Buñuel, versión onírica si las hay de la entrega del cuerpo a cambio de dinero, o de *Buscando a Mr. Goodbar*, de Richard Brooks, una mirada sombría a la autodestrucción que no oculta zonas de goce por menoscabado que pueda parecer. Pero vamos a referirnos ahora a una escena muy reciente de acceso consciente a la prostitución, aun cuando éste sea inducido por presiones familiares y económicas, y reacciones de despecho y frustración.

Es la escena en que Mireya (Lucía Muñoz), la hermana “fea” de la familia Botero de *Principio y fin*, luego de ser rechazada por el ayudante de la panadería, que previamente se ha aprovechado de la muchacha, llega a la estación de servicio en la que va a ser poseída por el mecánico que interpreta Alonso Echanove. Dentro de la tónica de fatalidad que Arturo Ripstein le imprime al filme, la llegada de Mireya posee esa dimensión de inexorabilidad que tienen las conductas y acciones en *Principio y fin*. Aceptación de un sino preestablecido, Mireya se entrega a su verdugo sexual sin la menor resistencia. Sólo hay una queja en el plano que la observa desde fuera cuando entran al auto y, apoyándola contra la ventanilla izquierda delantera, el mecánico la penetra por la vía anal. Pero, incluso, esa pequeña resistencia resulta débil y en la expresión de Mireya se perfila una indefinible combinación de dolor y placer.

9. Travestismo

Es una de las más viejas prácticas de la ficción fílmica, como debe serlo asimismo de todas las artes de la representación, que se pierden en la noche de los tiempos. Pero, como se sabe, el cine industrial eludió hasta los años sesenta toda alusión directa a la conducta homosexual, de modo que asumir la apariencia femenina en un hombre o viceversa era una forma de engaño ante una situación adversa o una manera de lograr un cometido que por otra vía no hubiera funcionado. Los ejemplos son innumerables, pero aquí van unos

pocos: Katharine Hepburn en *La gran aventura de Silvia*, Cary Grant en *La novia era él*, Alec Guinness en *Ocho sentencias de muerte*, Burt Lancaster en *El temible burlón* y los celeberrimos casos de Anthony Perkins en *Psicosis* y el dúo Jack Lemmon y Tony Curtis en *Con faldas y a lo loco*. Por cierto, el humor y la farsa fue un terreno propicio para el travestismo, pero el intercambio de roles sexuales resultó siempre para actores o actrices una suerte de prueba máxima de competencia interpretativa.

A partir de los años sesenta las cosas cabían y el travestismo asume las connotaciones que antes disfrazó o evadió, aunque no necesariamente todos los filmes se cargaran de esas significaciones, pues ha seguido siendo materia de equívocas cómicos como en *Tootsie*. Pero así como el humor ha sido pródigo al respecto y *Víctor o Victoria* es casi un modelo, el travestismo se ha asociado al drama en *Torch Song Trilogy*, a la tragedia en *Un año de trece lunas*, de Fassbinder, o al horror en *El inquilino*, de Polanski.

Entre las interpretaciones que recrean la transfiguración sexual con mayor capacidad de convicción en los tiempos recientes destaca la que tiene a su cargo el inglés Terence Stamp en *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*, ese *road-movie* de travestis que se desplazan por los desiertos australianos. En realidad, son dos *drag-queens* y un transexual, pero a efectos de medir los dotes del arte de la transformación sexual no hay duda de que el rol de Stamp accede a un grado de refinamiento del que, obviamente, no podría disponer el transexual de *La ley del deseo* de Almodóvar. Una mujer —aquí Carmen Maura— interpretando a, un hombre que se ha convertido en mujer es un reto actoral de menor calibre. Y, a propósito del cine español, sigue siendo muy recordable el rol “femenino” que ejecutó José Luis López Vázquez en *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán.

10. Incesto

El código moral que prohíbe las relaciones sexuales entre parientes cercanos, especialmente padres e hijos, es ancestral. Bastaría con remitirnos, a modo de ejemplo a *Edipo Rey*, de Pier Paolo Pasolini. En lo que al cine de las últimas tres décadas se refiere, el tema del incesto ha sido tratado en diversas oportunidades, tocándose principalmente las relaciones entre madre e hijo y padre e hija. Uno de los filmes más interesantes al respecto es *Soplo al corazón* (1971) de Louis Malle, en el cual el protagonista masculino (Benoit Ferreux) es un adolescente a las puertas del descubrimiento sexual. Sus hermanos mayores lo molestarán continuamente y lo llevarán a un prostíbulo para que debute con una apetitosa meretriz. Mal arranque en las lides de cama, pues tras la brusca interrupción del coito, sufrirá un problema de salud.

Esta situación de desasosiego será compensada por el muchacho volcándose al cariño materno, representado por la escultural Lea Massari, a quien primero espíará mientras se da un baño. La señora prestará especial atención a la afectada condición anímica de su hijo, provocando un acercamiento fuera de lo normal, que culminará en una escena de carnal intimidad, alimentada por la casual borrachera de la mujer y la ansiedad sexual de su vástago. Escena tratada por Malle con la suficiente explicitéz, pero sin insinuar ni un juicio moral sobre el acto ni morbidez alguna.

En *La luna* (1979), de Bernardo Bertolucci, el problema de salud se cambia por el de la drogadicción. La diva lírica encarnada por la norteamericana Jill Clayburgh, habrá descuidado a su único hijo, obligándolo a vagar por la ciudad hasta caer víctima de los pinchazos. La necesidad de recuperarlo, de que no se pierda, decidirá a la artista a efectuar un viaje con él, que terminará también en un encuentro íntimo de claros matices incestuosos, no tan profundo como en la cinta de Malle, pero igualmente conmovedor.



La bella Kim Novak, protagonista en dos obras maestras: *Vértigo*, de Alfred Hitchcock y *Bésame, estúpido*, de Billy Wilder. Una nueva rubia para el mago del *suspense* y toda una bomba en la estela de Marilyn Monroe.

Kim Novak es una de las propuestas didácticas, toda ella. Madeleine/Judy en *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, Polly la Bomba en *Bésame, tonto* (1964), de Billy Wilder. Un drama y una comedia. *Amor fou* y obsesión, la primera cinta es una fantasía psicológica, cercana a la necrofilia. Como apunta su director (AA.VV., 1984: 78), “*el héroe quiere hacer el amor con una muerta. Sin embargo, Con la muerte en los talones es una película de aventuras que se trató con una cierta ligereza de espíritu. Vértigo es mucho más importante para mí que Con la muerte en los talones, que es un divertimento festivo*”. Está claro que *Vértigo* es una película de imprescindible visionado, siempre una caja de sorpresas tan cercana a la metafísica como a la cruda realidad. Entre tantas y tantas escenas que nos ha excitado la mirada —“*la fuerza eyaculatoria del ojo*”, decía Bresson— y el deseo, muchos nombramos ese primer encuentro y diálogo callado entre los protagonistas, Kim Novak y James Stewart, tras su rescate como nueva Eurídice, coreografía de miradas y gestos, de apariencias y desnudeces filmadas a contraplanos de idénticos gestos. El realizador Vicente Aranda relata con mimo esta escena (Aranda, 2001: 45), pensando más allá de elipsis y posibles censuras:

He vuelto a ver hace poco la película *Vértigo*, de Sir Alfred Hitchcock. James Stewart sigue a esa mujer misteriosa y atractiva representada por Kim Novak. En la bahía de San Francisco ella al parecer comete un intento de suicidio y se tira al agua. James no lo duda. Se tira al agua a su vez, y la salva. Se produce en este punto una de esas cosas que —ignoro por qué razón— han dado en llamar ‘elipsis’ y que consiste simplemente en saltarse lo que no es cómodo decir, o lo que no te gusta decir, o lo que no te dejan decir. Gracias a la tal elipsis en la escena siguiente todo ha sucedido. James está en su casa y en su propia cama está ella. Por cierto, desnuda, aunque, gracias a la utilización de otra forma de elipsis, nunca la veremos. Debo reconocer que de una manera automática se me abrió una ventana y pasé a imaginar, sin poderlo evitar, lo que no me había sido dado. Y lo agradecí. Y me pareció un procedimiento bueno, inteligente y eficaz.

Tan complaciente disposición no me duró ni un minuto. Me entorpeció la contemplación de la película y tuve que admitir frente a mí mismo —y después de semanas sigo dando la razón a esa parte de mí mismo—, tuve que admitir que —con toda seguridad— me hubiese gustado mucho, mucho más, ver cómo resolvía el maestro Hitchcock esa escena imprescindible y turbadora en la cual James desnuda a Kim, inconsciente, para meterla en la cama. ¿Qué malignos, o simplemente, humanos pensamientos hubiésemos visto pasar por la cabeza del señor Stewart? Luis Buñuel no nos lo hubiese escatimado. No. Cuando hay elementos complementarios —como es el caso— que nos introducen en el misterio de esa cosa llamada sexo, hay que apechar con ello, se llame erotismo o pornografía o lo que sea, y no irse de viaje a ese país llamado o ‘elipsis’.

En *Bésame, tonto*, de Billy Wilder, la Novak, la espalda más imponente de Hollywood, interpreta a una encantadora prostituta que sueña con preparar la comida y fregar los platos. En frente, una ama de casa que lleva veinte años en tareas domésticas, y que le gustaría tomar una copa con un tipo que acaba de conocer, y que desea acostarse con él. En los dos casos, se trata de una huida de la gran rutina cotidiana. Polly bebe champán en su zapato de afilado tacón. Todo un brindis. Billy Wilder se luce en sabiduría e ironía con una nueva obra maestra, protagonizada por un divertido Dean Martin. Una nueva gran rubia para el cine, gracias al autor de *Con faldas y a lo loco*.

Objetivos didácticos

Para establecer los objetivos didácticos sobre educación sexual, debemos realizar previamente un análisis que nos sirva como punto de partida y, a su vez, como unión con la realidad. Por tanto conviene dar primero el paso a la recogida sistemática de información y demandas planteadas por el alumnado, sus padres o incluso la propia comunidad, barrio o pueblo donde se ubique el centro. Para trabajar, no está de más tener el referente del Anexo V sobre educación sexual en el aula. Estos nuevos objetivos (adaptados de AA.VV., 1995: 45-46) nos van a permitir hacer operativas las intenciones de los objetivos generales formulados al comienzo de esta publicación. En su elaboración y concreción debemos tener en cuenta:

- Establecer una graduación según vayamos a trabajar 1º ó 2º ciclo de ESO.
- Establecer un cauce de comunicación y demanda de intervención con la comunidad educativa.
- El grado de relación que guardan con la dimensión personal, relacional próxima y social.
- La presencia dominante de componentes actitudinales positivos, sin olvidar un cierto equilibrio con otros objetivos conceptuales y procedimentales.
- La susceptibilidad a ser modificados y evaluados.

La clasificación de estos objetivos dependerá del criterio dominante. Veamos a continuación una enumeración de los mismos con arreglo al criterio de su dimensión personal, relacional y social (ibid.):

DIMENSIÓN PERSONAL

Objetivos relacionados con nuestra dimensión personal

- Aceptar los cambios físicos y emocionales de nuestro cuerpo, valorarlos adecuadamente.
- Madurar nuestra afectividad y saber expresarla con equilibrio.
- Evitar centrar la sexualidad en la genitalidad.
- Conocer y saber utilizar adecuadamente algún método anticonceptivo
- Valorar la necesidad de la higiene y el cuidado personal del cuerpo.

DIMENSIÓN RELACIONAL

Objetivos relacionados con la dimensión relacional con compañeros/as

- Entender la relación sexual como una forma de comunicación entre las personas.
- Incrementar la capacidad de interrelación cognitiva y afectiva con quienes nos rodean: familiares, amigos...
- Aceptar las diferencias biológicas existentes entre las personas y evitar cualquier tipo de discriminación basado en ellas.

DIMENSIÓN SOCIAL

Objetivos relacionados con la dimensión social en la que vivimos

- Mantener una actitud crítica ante los roles sexuales que no favorecen una relación igualitaria entre las personas de distinto sexo.
- Ser críticos ante la publicidad que presenta modelos sexistas.
- Respetar las diferentes opciones personales relacionadas con el comportamiento sexual
- Situar el concepto de sexualidad dentro de una concepción de estilos de vida sanos.
- Obtener adecuada información sobre E.T.S. y adoptar una actitud de prevención que no suponga rechazo ni discriminación.

Tres dicotomías del pacto sexual

Así mismo, las propuestas didácticas que vayamos a hacer utilizando una película como herramienta para profundizar en la educación sexual, puede contar con tres tipos de dicotomías que ayudarán a clarificar situaciones y problemáticas: ¿somos naturales o somos culturales?, ¿somos iguales o somos diferentes?, ¿somos íntimos o somos públicos? (adaptado de Pérez y Landarroitajauregi, 2000: 47 y ss.)

• Natural vs. Cultural

¿Natural o cultural?, ¿innata o aprendida? suele presuponerse que lo uno excluye a lo otro y que hay escasa interacción entre ambos dominios. Ingenuamente suele ir, repretarse lo natural como lo consustancial mientras que lo cultural sería lo añadido. Suele así mismo darse por sentado que lo innato es permanente (y a menudo referencial, incluso divino), mientras que lo aprendido es modificable (en tanto que humano, arbitrario y caprichoso). Lo primero tratamos de descubrirlo, comprenderlo y analizarlo (nos preocupa captar cómo es) mientras que lo segundo tratamos de reconstruirlo, mejorarlo o educarlo (nos preocupa construir cómo debería de ser).

En coherencia con esta dicotomía se ha construido otro binomio específico para el tema que nos ocupa. Este es: sexo y género. Según este modelo de nuevo cuño, el sexo es lo natural (lo animal, lo biológico), mientras que el género es lo cultural (lo psicosociológico, lo aprendido). Ahora bien se produce una curiosa contradicción. En este caso lo natural (el sexo) no es lo referencial que trata de comprenderse y analizarse como cabía esperarse, sino la excrecencia a extinguir (v.g., se combate el sexismo, que es el *'ismo'* del sexo). Por otro lado, lo cultural (el género) se convierte en referencia lingüística y conceptual (v.g., se promueve el generismo).

Planteada la cuestión en estos términos, tendemos a evitar la comprensión de lo *'natural'* del sexo, dedicando todas nuestras energías a la modificación de lo "cultural" del sexo. Ahora bien, cómo y hacia dónde reconstruir el sexo —los sexos—, si desconocemos aún qué es y, lo que es peor, nos despreocupa esta ignorancia.

• Igualdad vs. Diferencia

Esta segunda dicotomía da rumbo (dirección, orientación) a cuantos análisis se realizan sobre la realidad de los sexos y sus modos de interacción. Como binomio, está presente no sólo en el universo intelectual feminista (donde es especialmente evidente hasta el punto de que puede hablarse de un feminismo de la diferencia versus un feminismo de la igualdad), sino en general en los diferentes acercamientos teóricos o experimentales en torno al sexo (o los sexos). De hecho podríamos hablar claramente de *'diferencistas'* frente a *'igualitaristas'*. Los *'diferencistas'* serían quienes subrayando las diferencias sexuales concluyen que hombres y mujeres difieren. Los *'igualitaristas'* serían quienes subrayando las similitudes y comunalidades concluyen que hombres y mujeres son iguales (aunque no idénticos, según matizan).

Ahora bien, cada uno de estas corrientes nos dirigen a resultados contrarios. Así, mientras que las tesis diferencistas tienden a la promoción cultural del sexo (el sexo en tanto que diferencia), las tesis igualitaristas promueven la extinción cultural del sexo. Las primeras cultivan —comprenden, educan, facilitan— lo masculino y/o lo femenino como hechos diferenciales; esto es, lo sexuado. Las segundas combaten —evitan, protegen, previenen— las diferencias sexuales, sugiriendo modelos asexuales cuyas referencias son: lo neutro (lo andrógino) o bien lo común (la persona).

• Público vs. Íntimo

A menudo nosotros echamos en falta el abordaje y la reflexión sobre esta tercera dicotomía en el análisis de las relaciones Hombre/Mujer. Sin embargo, consideramos que su explicitación permite una mayor clarificación en el análisis de las mismas.

Parece evidente que existen dos universos relacionales con lógicas absolutamente diferentes: por un lado el universo de lo público; por otro, el universo de lo íntimo. Al decir universo de lo público queremos referirnos a las prescripciones morales, a las articulaciones.

El universo de lo público es por lo general lógico y coherente, el 'yo' es anecdótico y periférico frente a 'lo social', suele regularse desde parámetros del deber ser y está en alguna medida culturalmente reglado.

El universo de lo íntimo es por lo general analógico y contradictorio, el 'yo' es nuclear y central en relación a un 'tú' que es a su vez 'otro-yo-distinto-de-mí' nuclear y central, suele regirse con arreglo a parámetros del desear ser y la Influencia cultural está mediada por la particular dinámica intra e inter subjetiva.

Lo peculiar de nuestro tiempo, a nuestro entender, es el decremento y la merma de los límites entre ambos universos, de suerte que se produce invasión de lo público en el territorio de lo íntimo, y de lo íntimo en el territorio de lo público.

Cuestionamiento de mitos sexuales

Como propuesta didáctica, cada película que se trabaje puede contener varios mitos sexuales integrados en el discurso cultural y autoral del film, a debatir y trabajar en grupos en el aula. Ésta (Hurtado, 1999: 171-172, modificado de Hawton, 1988; Carrolles y Sanz, 1991) es una amplia recopilación de mitos, claro, de nuestra cultura occidental y la educación sexual.

30 MITOS SEXUALES MÁS FRECUENTES DE LA CULTURA OCCIDENTAL

1. El varón quiere y siempre está preparado para el sexo.
2. El sexo sólo debe suceder por iniciativa del hombre.
3. Cualquier mujer que lleva la iniciativa del sexo es inmoral.
4. Sexo es lo mismo que coito, cualquier otra actividad no cuenta.
5. Cuando un hombre tiene una erección es perjudicial para él no usarla para tener un orgasmo cuanto antes.
6. El sexo debe ser siempre natural y espontáneo. Pensar o hablar de sexo lo estropea.
7. Todo contacto físico entre dos personas debe acabar en coito.
8. El hombre no debe expresar sus sentimientos.
9. Cualquier hombre debe de saber como dar placer a una mujer.
10. El sexo sólo es realmente bueno si los dos llegan al orgasmo a la vez.
11. Si dos personas se aman deben de saber como disfrutar del sexo juntas.
12. En la relación sexual, cada uno conoce instintivamente lo que su pareja piensa o quiere, expresarlo o preguntarlo lo estropea.
13. La masturbación es sucia, pecado o dañina.
14. Cuando un hombre pierde su erección es porque no encuentra atractiva a su compañera.
15. Es error tener fantasías sexuales mientras se está teniendo una actividad sexual en pareja.

16. Ni el hombre ni la mujer deben decir “no” ante una petición sexual.
17. Existen ciertas reglas absolutas y universales acerca de los que es normal en el sexo.
18. Cada persona dispone de un número limitado de experiencias sexuales en su vida y cuando éstas experiencias se han agotado la actividad sexual para esa persona ha terminado.
19. Durante el embarazo se debe de evitar el coito.
20. Las actividades sexuales buco-genitales entre un hombre y una mujer son una indicación de tendencias homosexuales.
21. La virginidad de la mujer juega un papel de suma importancia en el éxito de un matrimonio.
22. Existen dos tipos de orgasmos diferentes en la mujer, uno vaginal y otro clitoral.
23. La vida sexual de la mujer se interrumpe por la menopausia o por la histerectomía.
24. El nivel de placer de la mujer depende del tamaño del pene y el hombre con un pene grande tiene mayor potencia sexual que el que lo tiene pequeño.
25. Es peligroso tener relaciones sexuales durante la menstruación.
26. La circuncisión produce en el hombre una mayor dificultad para controlar la eyaculación.
27. Para que se produzca el embarazo es necesario que tanto el hombre como la mujer alcancen el orgasmo simultáneamente.
28. Los deportistas deben abstenerse de todo tipo de actividad sexual durante varios días antes de participar en pruebas deportivas.
29. Tanto el deseo sexual como las habilidades sexuales pueden incrementarse mediante el uso de ciertos alimentos, drogas o aparatos mecánicos, conocidos popularmente como afrodisíacos.
30. Los hombre de raza negra tienen un mayor impulso sexual que los blancos y su pene es igualmente mayor que el de éstos.

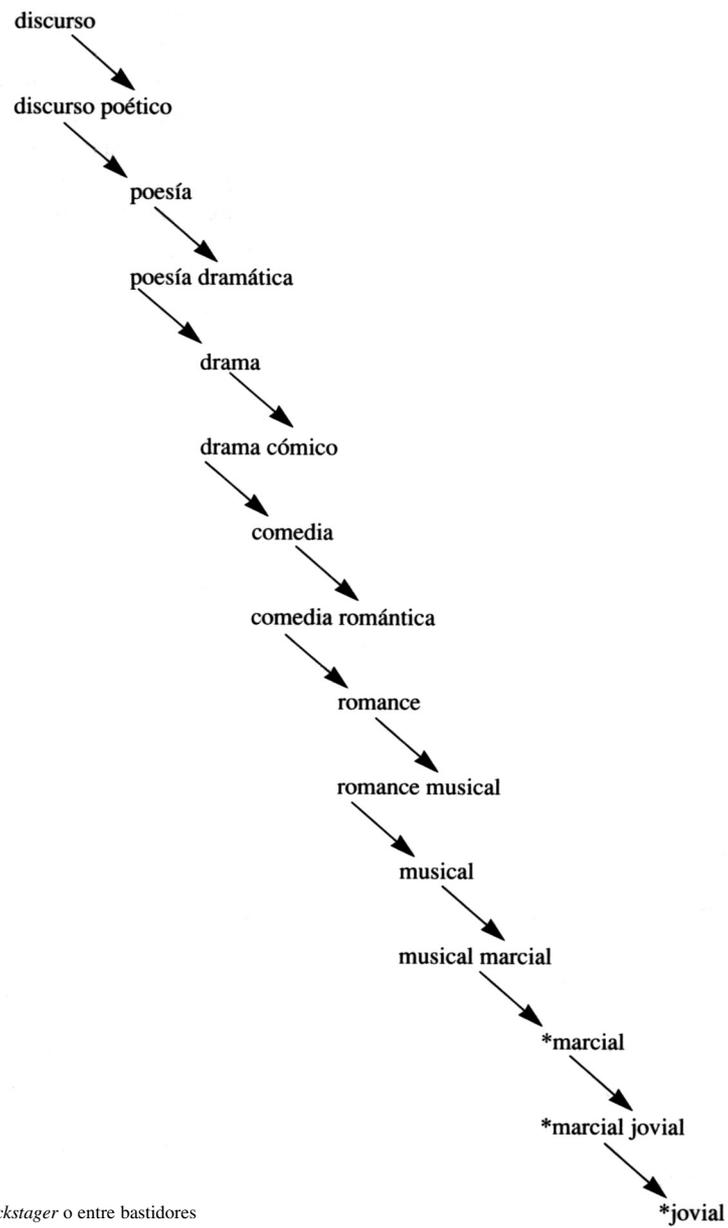
Doce aspectos preferentes de evaluación

Y para finalizar, he aquí doce aspectos resumen (adaptado de Zoldbrod, 2000: 297), importantes de la educación sexual, a los que prestar una atención preferente de cara a un análisis o evaluación. Entre los que se pueden seleccionar conquistas o asignaturas pendientes, tan presentes en el cine como en nuestra vida:

- Amor
- Contacto físico
- Empatía
- Confianza
- Mi capacidad para relajarme y tranquilizarme
- Imagen corporal
- Identidad de género
- Orientación sexual
- Autoestima
- Poder y control
- Libertad para explorarme
- Socialización



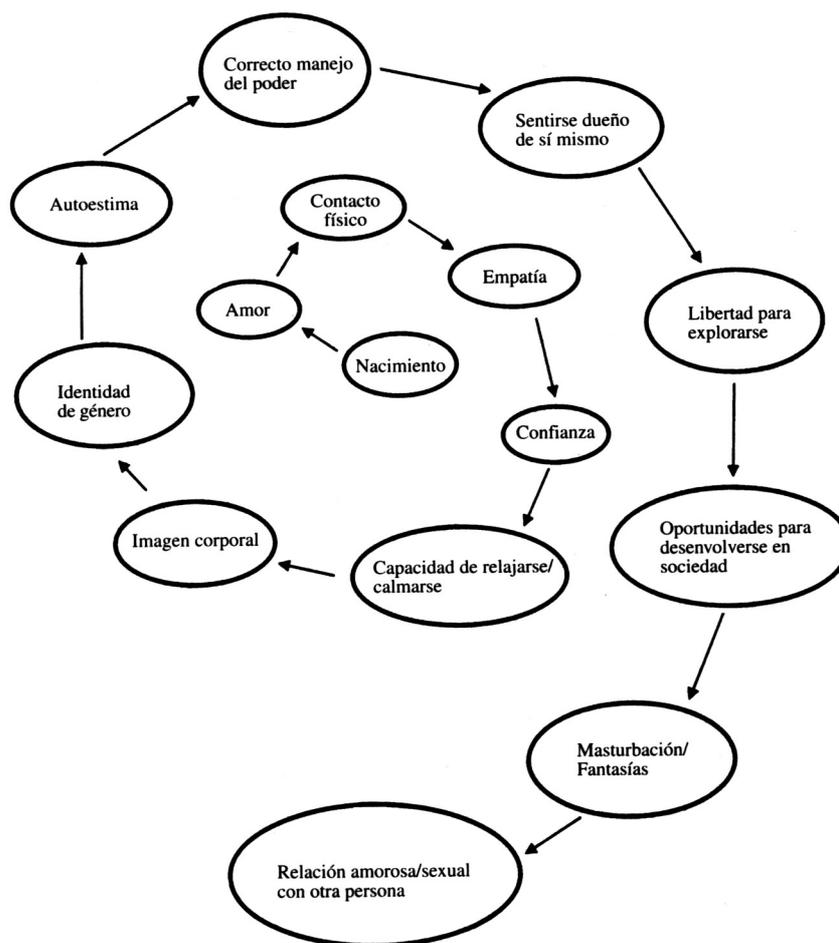
Harrison Ford en *La guerra de las galaxias*, de George Lucas, Victoria Abril como Andrea Caracortada en *Kika*, de Pedro Almodóvar, y el actor, director y productor Clint Eastwood en la pausa de uno de sus rodajes.



ANEXO I
Representación y proceso de los géneros cinematográficos
(Altman, 2000: 101)

ANEXO II
Hitos del desarrollo sexual

(Zoldbrod, 2000: 301)



ANEXO III

Cuadro general sobre adolescencia y educación sexual

(adaptado de Hurtado, 1999: 121 y ss.)

1. CAMBIOS FISIOLÓGICOS DE LA ADOLESCENCIA

Crecimiento de las gónadas (testículo/ovario) Desarrollo de los genitales externos. Aparición de la pilosidad púbica y axilar. Aceleración de la velocidad de crecimiento estatural. Aparición de las características sexuales secundarias: cambio de voz, distribución del tejido adiposo, modificaciones óseas, musculares, cutáneas... En varones, aparición de la primera eyaculación. En mujeres, desarrollo de las mamas y aparición de la primera menstruación.

2. CAMBIOS PSICOSOCIALES DE LA ADOLESCENCIA

Aceleración del desarrollo cognitivo. Consolidación de la personalidad. Progresiva independencia respecto a los padres. Adquisición de cualidades necesarias para relacionarse con los iguales. Incorporación de los principios éticos aplicables a la realidad práctica. Adquisición de una responsabilidad social e individual básica. Intensa preparación para asumir el futuro rol de adulto.

3. DESARROLLO PSICOSEXUAL

El desarrollo de la personalidad se ve afectado por la propia sexualidad debido a que somos seres sexuados por herencia. La sexualidad de una persona depende de cuatro factores interrelacionados que, a su vez, afectan al desarrollo de la personalidad. Éstos son: la identidad sexual, la identidad de género, la orientación sexual y la conducta sexual.

• **IDENTIDAD SEXUAL.** *Son las características sexuales biológicas de una persona: cromosomas, genitales internos y externos, composición hormonal y características sexuales secundarias.*

• **IDENTIDAD DE GÉNERO.** *Es el sentido de masculinidad o femineidad que puede tener una persona.*

• **ORIENTACIÓN SEXUAL.** *Este concepto describe el objeto del impulso sexual de una persona (heterosexual, homosexual o bisexual). En la adolescencia son frecuentes los enamoramientos desorbitados hacia una persona del otro sexo. También es posible que se tengan relaciones homosexuales transitorias. Del 1 al 4% de éstos adolescentes necesitarán ayuda psicológica para aprender a manejar su orientación sexual.*

• **CONDUCTA SEXUAL.** *Como las chicas inician la pubertad dos años antes que los chicos, suelen iniciar relaciones sexuales a una edad más temprana, sin embargo, ellas son sexualmente menos activas que los chicos de la misma edad. Para las chicas el impulso sexual suele ir asociado al sentimiento amoroso; los chicos consideran que el deseo sexual puede separarse del amor. Es frecuente que existan respuestas sexuales y experimentación con distintos roles sexuales. La masturbación se convierte en una actividad normal para ambos sexos, sin embargo, una educación religiosa estricta puede generar fuertes sentimientos de culpabilidad.*

4. DESARROLLO COGNITIVO Y DE LA PERSONALIDAD

Al comienzo de la adolescencia el pensamiento se hace abstracto, conceptual y se orienta hacia el futuro, mostrando una destacada creatividad. La mayor tarea de los adolescentes es conseguir su propia identidad. La personalidad se transforma, evolucionando desde la organización de la infancia a la desorganización de la adolescencia, para más tarde alcanzar la reorganización como adulto.

En el transcurso de la adolescencia se sufren tres grandes pérdidas: la del cuerpo de niño, la de la identidad infantil y la de los padres idealizados. Parte de la resolución de la crisis de identidad consiste en pasar de ser dependiente a ser independiente. Por ello aparece la conducta negativista, como intento de hacer saber a los padres que se es capaz de tener ideas propias, siendo frecuente que padres e hijos discutan sobre la elección de amigos, planes de estudio, ropa, horario, etc.

5. DESARROLLO MORAL

El desarrollo de la capacidad para aceptar reglas, derechos y obligaciones es uno de los cumplimientos principales de la adolescencia tardía y de la vida adulta.

6. GRUPO DE IGUALES

El adolescente siente que vive en un mundo distinto del de sus padres. Las relaciones más importantes, junto a su propia familia, se establecen con personas de su misma edad e intereses. Los adolescentes suelen verse a sí mismos a través de los ojos de sus compañeros. El grupo se convierte en el conformador de normas, valores y costumbres. La autoestima puede sentirse disminuida ante cualquier desviación en la apariencia física, la ropa o el código de conducta.

7. ACTITUD Y COMPORTAMIENTO DE LOS PADRES PARA CON SUS HIJOS

De la experiencia de tener hijos adolescentes, se toma conciencia del vacío generacional que es consecuencia de las diferentes experiencias vitales. Además de tener que enfrentarse a la tormenta que acompaña al desarrollo adolescente, los padres suelen estar en una edad en la que también se ven obligados a hacer adaptaciones en su trabajo, su matrimonio o hacia sus propios padres.

La necesidad del adolescente de asumir su independencia de la familia, es fuente de muchas dificultades, que suelen ser temidas por los padres, controlándolos. La tarea de los padres es tratar de comprender los frecuentes y repentinos cambios de amistades, de imagen y de intereses, pero sin renunciar a su autoridad. La prohibición no anula comportamientos, simplemente cierra el canal de comunicación. Esta época de desprecio aparente por los valores familiares es transitoria y los hábitos y valores de los padres tendrán un enorme peso en su formación.

La mayoría de los padres y adolescentes son capaces de superar con éxito las diferencias generacionales, pero cuando esto no ocurre aparecen problemas mentales en unos, en otros o en ambos. Los más frecuentes son los trastornos adaptativos, por ansiedad y por depresión que se asocian a comportamientos delictivos, rebeldía y fracaso académico que conllevan a la disarmonía familiar.

8. CONDUCTAS POR ATRACCIÓN DEL RIESGO

Estas conductas incluyen el tabaco, el alcohol y otras sustancias; la promiscuidad sexual y las conductas predispuestas al accidente. Las razones de este comportamiento arriesgado son varias y se relacionan con la necesidad de afirmar la identidad genérica y la dinámica de grupo, como, por ejemplo, la presión de la pandilla. También pueden reflejar fantasías de omnipotencia de algunos adolescentes, que se ven a sí mismos invulnerables al peligro o al daño.

9. SITUACIONES DE RIESGO

- *EMBARAZO EN ADOLESCENTES.* Cada año, alrededor de un millón de adolescentes quedan embarazadas. De ellas, unas 600.000 llevan el embarazo a término, el otro 40% aborta. La madre adolescente promedio es incapaz de atender a su hijo, que suele ser dado en adopción, o es criado por sus propios padres —ya disgustados por la situación— o por otros parientes.

En pocas ocasiones, las chicas se casan con el padre de su hijo; los padres, también adolescentes, son incapaces de cuidarse de sí mismos, y mucho menos a la madre y al bebe. Cuando se casan, normalmente acaban divorciándose. Sólo un tercio de los adolescentes sexualmente activos utilizan métodos anticonceptivos. La mayoría de ellos no han recibido educación sobre su uso, no saben o no quieren utilizarlos.

- *EL ABORTO EN ADOLESCENTES.* Las adolescentes usan a menudo los servicios que facilitan el aborto. Casi todas las chicas son solteras y pertenecen a grupos sociales de un bajo nivel socioeconómico. Los embarazos suelen resultar de sus relaciones con chicos a los que se sienten vinculadas emocionalmente. Los chicos suelen tener más parejas que las chicas, y suelen tener menos tendencia a mantener vínculos emocionales con ellas.

- *LA PROSTITUCIÓN EN ADOLESCENTES.* Las adolescentes constituyen un alto porcentaje de las prostitutas. La mayoría procede de familias rotas o donde han sufrido abusos cuando eran niñas. La mayoría se escaparon de sus casas y cayeron en las manos de proxenetas y drogadictos; después, ellas mismas se suelen convertir en adictas a las drogas. Tienen un alto riesgo de contraer enfermedades de transmisión sexual y SIDA. Por estadística, el 70% son seropositivas.

- *FINAL DE LA ADOLESCENCIA.* Se produce cuando el sujeto empieza a asumir tareas propias de adulto joven, cuales son la elección de una ocupación y el desarrollo del sentido de la intimidad, que suele conducir a la formación de pareja estable y a la paternidad/maternidad.

10. FACTORES DEL MAL USO O RECHAZO DE LOS ANTICONCEPTIVOS

NEGACIÓN. Creencia de que el embarazo no puede producirse.

OPORTUNISMO. Aprovechar la oportunidad del coito (normal mente inesperado) sin medir las consecuencias.

AMOR. El coito es la consecuencia del entusiasmo pasional, y se piensa en el matrimonio si se produjera el embarazo.

CULPABILIDAD. El uso de contraceptivos implica que se espera el coito, lo que puede provocar sentimientos de culpabilidad.

VERGÜENZA. Da vergüenza ponerse el preservativo o el diafragma delante de la pareja.

TENDER UNA TRAMPA. Se desea el embarazo para obligar a la pareja a implicarse emocionalmente con uno mismo.

EROTISMO. La creencia de que el uso de anticonceptivos disminuye o interfiere en el placer sexual.

NIHILISMO. La creencia de que los anticonceptivos no funcionan y no tienen sentido.

MIEDO O ANSIEDAD. El coito provoca grandes dosis de ansiedad. El miedo a no estar a la altura de lo esperado dificulta el uso de anticonceptivos.

ABORTO. La creencia de que si el embarazo se produce, se puede abortar; así, no hace falta el anticonceptivo.

EDUCACIÓN. La falta de educación sobre el uso efectivo de los anticonceptivos por parte de los padres o la escuela.

DISPONIBILIDAD. El acceso al uso de anticonceptivos o su precio impiden su uso.

ANEXO IV
Taxonomía de los tipos de amor según la teoría del amor
(Sternberg, 2000: 154)

Tipo de amor	Intimidad	Pasión	Compromiso
Ausencia de amor	-	-	-
Agrado	+	-	-
Encaprichamiento	-	+	-
Amor vacío	-	-	+
Amor romántico	+	+	-
Amor de compañía	+	-	+
Amor necio	-	+	+
Amor consumado	+	+	+

La presencia de cada componente del amor se indica con (+), su ausencia con (—)

ANEXO V
LA EDUCACIÓN SEXUAL EN EL SISTEMA ESCOLAR
Jornadas de Educación Sexual en el Medio Escolar
Zaragoza, junio 1994

La Sección Profesional de Educación Sexual de la Asociación Estatal de Profesionales de la Sexología, aunando corrientes y sensibilidades distintas, tal como señalan las directrices de sus Estatutos pretende con estas indicaciones promover entre sus miembros la idea de que dentro de los diversos enfoques o modelos, sea siempre garantizada la calidad de un trabajo realizado con rigor.

I.— La actual legislación española en materia de enseñanza (LOGSE) incluye la Educación Sexual en el curriculum educativo, presentada de forma progresiva y transversal: a lo largo de todas las etapas y a través de todas las áreas. Dos son sus objetivos básicos: fomentar valores nuevos para la convivencia equilibrada entre las personas de ambos sexos y prevenir enfermedades o conflictos.

II.— Esta propuesta, sugerente como proyecto, resulta difícil de llevar a la práctica a corto plazo. Ante la creciente demanda tanto desde el ámbito familiar como desde el propio profesorado, esta propuesta tiene que convivir con la intervención en Educación Sexual de profesionales cualificados. De esta forma podrá echar raíces en el sistema educativo para que puedan verse luego sus efectos.

III.— La experimentación de diversos modelos en la práctica de la Educación Sexual (a lo largo de las décadas anteriores) nos lleva a un punto capital: en la actualidad no podemos hablar de un único modelo. La realidad es plural y los modelos de acción deberán adaptarse y adecuarse a ella. En unos casos será el profesorado, previamente preparado; en otros será el profesional de la Educación Sexual quien deberá o bien formar a ese profesorado o bien entrar directamente en el aula como colaborador directo, aunque nunca sustituto. Un buen entendimiento debe encontrar posibilidades combinadas e intermedias.

IV.— Dentro de la diversidad, las intervenciones en Educación Sexual deben tener en cuenta a toda la comunidad educativa: alumnado, profesorado y familia; y esto dentro del marco y funcionamiento de cada centro tal como la legislación indica.

V.— La Educación Sexual debe adecuarse a cada grupo y a su realidad. El profesional deberá tener en cuenta lo que se sabe, lo que se quiere saber y lo que se necesita saber; de forma que la Educación Sexual encuentre una contextualización en conocimientos y valores relativos a los individuos en edades de formación.

VI.— Del mismo modo, la Educación Sexual debe procurar trascender el propio sistema y llegar a la comunidad para abrirse a otros agentes sociales y servicios de uso en el entorno. Cuando en un mismo centro o zona, confluyan varias iniciativas en pro de la Educación Sexual es de desear que existan coordinaciones para que estos esfuerzos sumen y no rivalicen. Sobre todo, si se persiguen los mismos objetivos.

VII.— La educación sexual, como toda educación, es un proceso en el que deben ser trabajados conceptos, procedimientos y actitudes encaminados al objetivo final que es formar a las personas en su integridad. Lo cual requiere ir poco a poco, ajustando los objetivos a las posibilidades. Y, sin perder de vista el horizonte, no pretender objetivos inalcanzables sino acomodarse al mismo proceso educativo.

VIII.— Es una constatación que las buenas intenciones no son suficientes para garantizar la calidad de las intervenciones. No es lo mismo educar que simplemente informar; y se debería plantear la Educación Sexual no desde los recursos de que se disponga sino desde los objetivos que se planteen. Por ello será preciso evaluar siempre tanto los logros conseguidos como las limitaciones o incidencias interpuestas. Ello conduce a la autoevaluación de los mismos profesionales para saber siempre lo que se consigue y lo que se puede mejorar.

IX.— Dado que en estas intervenciones se trabaja con dos referentes, el sexológico y el pedagógico, detrás de ellas deberá haber siempre personas capaces de actuar con ambos a la vez: profesionales de la educación con formación en sexología o profesionales de la sexología con capacitación pedagógica.

X.— Asumir el hecho de los sexos y potenciar sus posibilidades, abre un filón nuevo que atraviese de forma transversal la educación. Al mismo tiempo que puede capacitar a los sujetos para convivir en la diversidad y en su integración.



Brigitte Bardot.



Woody Allen en la ducha, en compañía de Charlotte Rampling en *Recuerdos*, y Humphrey Bogart junto con Ingrid Bergman en el clásico de Michael Curtiz *Casablanca*.

BIBLIOGRAFÍA**• Sobre Cine**

- *AA.VV. (1999): *Las vírgenes suicidas. La guía de cine para una nueva generación*.
- *AA.VV. (1998): "Breve encuentro", en *La gran ilusión. Revista de Cine*, nº 9, pp. 93-110.
- *AA.VV. (1984): *Lang, Hawks, Hitchcock*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- AA.VV. (2000): *Unidad didáctica sobre 'Krámpack'*. Edita Lyga, Zaragoza.
- *Alboreca, Luis (2001): *El anime erótico*. Edita Midons, Madrid.
- *Altman, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, Editorial Paidós Comunicación, Barcelona.
- *Aranda, Vicente (2001): "Ese país llamado elipsis", suplemento *El Cultural de El Mundo*, 25 de julio.
- *Bou, N y Pérez, J. (2000): *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Ed. Paidós Comunicación, Barcelona.
- El erotismo en el cine*, 2 vol., Amaika, S.A., Barcelona, 1983.
- Freixas, Ramón y Bassa, Joan (2000): *El sexo en el cine y el cine de sexo*, Ed. Paidós Comunicación, Barcelona.
- *Gubern, Roman (1993): *Espejo de fantasmas*, Editorial Espasa, Madrid.
- Gubern, Román (1989): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Editorial Akal, Madrid.
- Gubern, Román (2000): *Eros electrónico*, Taurus, Madrid.
- Kuhn, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Cátedra, Madrid.
- Morin, Edgar (1972): *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona.
- *Rins, Silvia (2001): *La emoción sin nombre. Amor y deseo en el cine*, Colección Versión Original, Asociación Cinéfila Re Bross, Cáceres.
- *Sáinz, Salvador (1994): *El cine erótico*, Royal Books, Barcelona.

• Sobre Educación Sexual

- *AA.VV. (2000): *¡Nuestra voz! Cómo te puede servir el manifiesto IPPF/jóvenes*. Ed. División de Promoción y Defensa Pública Global de la International Planned Parenthood Federation, Londres.
- AA.VV. (1999): *Salud mental y emocional de los jóvenes*. Plan Joven. Edita, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza.
- *AA.VV. (1995): *Educación sexual en enseñanza secundaria*, Dpto. Sanidad y Consumo, Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- AA.VV. (1994): *Me gusta como soy. Nuestra sexualidad, nuestra vida*, Dpto. Sanidad y Consumo, Gobierno de Aragón, Zaragoza.
- AA.VV. (1991): *Historia de las mujeres. La Antigüedad*, bajo la dirección de Pauline Schmitt Puntel, Madrid, Taurus, Tomo 1.

- AA.VV. (1987): *Historia de la vida privada. Del imperio romano al año mil*, bajo la dirección de Paul Veyne, Madrid, Taurus, Tomo 1.
- Abbagnano, N. (1964): 'Platón', en *Historia de la filosofía*, Barcelona, Montaner y Simón, vol. I.
- Alexandrian (1990): *Historia de la literatura erótica*, Barcelona, Ed. Planeta.
- *Amezúa, Efigenio (2000): *La educación sexual: o sea, de los sexos*, Apuntes Estudios Universitarios de Postgrado en Sexología, Madrid.
- Amezúa, E. (1974): *La erótica española en sus comienzos*, Barcelona, Ed. Fontanella.
- Ariés, PH. et al. (1987): *Sexualidades occidentales*, Barcelona, Paidós.
- *Barragán, F. (1996): *La Educación Sexual y la Educación Secundaria Obligatoria: Enseñar a Creer o Aprender a Crear*. Sevilla, CEC, Junta de Andalucía.
- Brown, P. (1993): *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Barcelona, Muchnik Eds.
- Copleston, F. (1969): *Historia de la filosofía*, Barcelona, Ed. Ariel, 9 vols., Grecia y Roma, val. I.
- Cornford, F. M. (1974): "La doctrina del Eros en el Banquete", en *La filosofía no escrita*, Barcelona, Ed. Ariel.
- *Cristóbal, Pilar (2000): *El sexo contado con sencillez*. Maeva Ediciones, Madrid.
- *Crooks, R. y Baur, K. (1993): *Our sexuality*, Menlo Park, Calif., Benjamin/Cummings.
- *Drill, McDonald y Odes (2000): *¡Descúbrete! Una nueva visión del cuerpo, la mente y la vida de las chicas*, Ediciones B, Barcelona.
- Duby, G. (1995): *Damas del siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*, Madrid, Alianza Editorial.
- Eslava Galán, J. (1997): *Amor y sexo en la antigua Grecia*, Madrid, Ed. Temas de Hoy.
- Flandrin, J. L. (1984): *La moral sexual en Occidente. Evolución de las actitudes y comportamientos*, Barcelona, Gránica.
- Foucault, M. (1987): *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Ed. S. XXI. -*Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*, Madrid, Ed. S. XXI. -*Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*, Madrid, Ed. S. XXI.
- *Hurtado, F. (1999): *Manual de educación sexual, reproductiva y afectiva*. Ediciones Promolibro, Valencia.
- Jacquart, D. y Thomasset, C. (1989): *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, Labor.
- Marcos Montiel, J. F. (1996): *Desde Lesbos con amor: la homosexualidad femenina en la antigüedad*, Madrid, Ed. Clásicas.
- Marchello-Nizia, C. (1984): "Amor cortés, sociedad masculina y figuras de poder", en AA.VV., *Amor, familia, sexualidad*, al cuidado de Arturo R. Firpo, Barcelona, Argot.
- Morandé, Gonzalo (2000): *La edad más difícil*, Editorial Temas de Hoy, Madrid.
- *Moreno, P. y López, E. (2001): *Educación sexual. Guía para un desarrollo sano*, Ediciones Pirámide, Madrid.
- AA.VV. (1996): *Hijas de Afrodita: la sexualidad femenina en los pueblos mediterráneos*, al cuidado de A. Pérez Jiménez y G. Cruz, Madrid, Ed. Cásicas.
- *Pérez, E. y Landarroitajauregi, J. (2000): *Dimensión interpersonal del pacto sexual*, Apuntes Estudios Universitarios de Postgrado en Sexología, Madrid.
- Platón (1991): *Banquete, Fedon, Fedro*, presentaciones Luis Gil, Barcelona, Ed. Labor.
- Ross, D. (1986): *Teoría de las ideas de Platón*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Rougemont, D. de (1979): *El amor y Occidente*, Barcelona, Ed. Kairós.
- Rouselle, A. (1989): *Porneia. Del dominio del cuerpo a la privación sensorial*, Barcelona, Ed. Península.
- *Sáez Sesma, Silberio (2000): *Una evolución sexológica de la sexualidad*, Apuntes Estudios Universitarios de Postgrado en Sexología, Madrid.
- *Sternberg, R.J. (2000): *La experiencia del amor. La evolución de la relación amorosa a lo largo del tiempo*. Editorial Paidós. Barcelona.

- *Uhin bare (2000): *Programa de educación afectivo-sexual*, Edita Gobierno Vasco, Vitoria.
- *Vallejo, M.A. (1995): 'Agentes y procesos de la educación sexual', En F. Labrador (dir.) *Guía de la sexualidad*, Espasa Calpe, Madrid.
- Vernant, J-P. (1983): *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ed. Ariel.
- *Zoldbrod, Aline P. (2000): *Sexo inteligente*, Editorial Paidós, nº 177, Barcelona.

VIDEOGRAFÍA

En especial, las películas dirigidas por Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Howard Hawks, George Cukor, Woody Allen, Martin Scorsese, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Vicente Aranda, Pedro Almodóvar, Julio Medem, Bigas Luna, Ventura Pons, Bernardo Bertolucci, Nagisa Oshima, David Lynch, muchas de ellas citadas en esta publicación.

WEBS

<http://www.cineysalud.com>
<http://www.aragob.es/san/sares/eps.htm>
<http://www.noah-health.org>
<http://www.abcsexologia.com>
http://www.inicia.es/de/taller_de_sexualidad/portada.html
<http://www.chueca.com>
<http://www.tc.umn.edu/%7Ecolem001/was/>
<http://www.indiana.edu/%7Ekinsey/>
<http://www.unapro.org/frcool.htm>
<http://www.sexuar.com>
<http://www.unizar.es/gine>
<http://www.cipaj.org/dosex2.htm>
<http://www.consalud.com.ar/sexologia>
<http://www.fungamma.org/genero.htm>
<http://www.saludlatina.com>
<http://saludpublica.com>
<http://www.taasa.org>
<http://www.luz.com.mx>
<http://www.sensualbaire.com/sexologia>



Liv Tyler

Protagonista de *Belleza robada*,
intrusa silenciosa
en una película sentimental,
donde del sexo sólo queda ya
el miedo a perder la virginidad
y la amenaza del sida

