

DEL NUEVO EXTREMISMO FRANCÉS A LA SUBVERSIÓN DEL ESPECTÁCULO DE LA VIOLENCIA: ESTÉTICA Y DISCURSO EN SOLO CONTRA TODOS DE GASPAR NOÉ

FERNANDO LUQUE GUTIÉRREZ

INTRODUCCIÓN

En enero de 1903, el parque de atracciones de Luna Park en Coney Island (Nueva York) sirvió de escenario para el sacrificio de la célebre elefanta *Topsy*, electrocutada ante las miradas presentes, incluida la del kinetógrafo que inmortalizó el acontecimiento. De tal modo, la atracción espectacular en *Electrocución de un elefante* (*Electrocuting an elephant*, Edison, 1903) no se basa en la simulación o artificio, sino en la muerte real resultante de un acto de violencia extrema y, así, cuando el animal cae desplomado saliendo del campo de visión, el operador rectifica la angulación para satisfacer la mirada con la enorme masa inerte sobre el improvisado cadalso, un gesto que advierte que, a pesar de la recurrente crítica al cine contemporáneo, el reclamo de la violencia bien puede rastrearse hasta sus orígenes.

Con la consolidación del modelo dominante de integración narrativa, esa primera violencia

referencial presente en el cine de atracciones iría transformándose en otra, puesta en escena, domesticada para su asimilación por el relato. Desde entonces, se ha experimentado una permanente tensión entre mostración y censura, monetizada por las productoras y distribuidoras comerciales aprovechándose del ansia escópica de un espectador cada vez más familiarizado con las imágenes de la violencia. Consecuentemente, la pregunta que condicionó la relación del cine clásico con la censura, aquella que se cuestionaba hasta dónde estaba permitido mostrar, llegaría a ser desplazada por su correlativa, es decir, hasta dónde está dispuesto el espectador a mirar. Un cambio de planteamiento que motivaría que aquel estilo clásico definido por la «poética de la sustitución» (Prince, 2003), donde el acto violento quedaba fuera de campo o era suavizado mediante el signo, se viera finalmente superado en el cine moderno por una nueva violencia explícita y provocadora que, *dignificada* comercialmente por autores como

Peckinpah, Kubrick o Scorsese, acabaría consolidando el hipertrófico proceso de visibilización de lo violento del poliédrico cine actual.

Así, el espectro de la violencia cinematográfica, como también ocurre con lo sexual, se ha ampliado exponencialmente al derribarse los límites de lo mostrable, de aquello que puede ser ofrecido al ojo a través de una pantalla. Un contexto donde opera *Solo contra todos* (*Seul contre tous*, 1998), primer largometraje de Gaspar Noé, y antecedente del film que le daría verdadera repercusión internacional, *Irreversible* (2002), a raíz de la cruda escena de la violación que sufre su protagonista femenina, Monica Bellucci, y que, a la postre, motivaría que el nombre del autor fuese incluido en el heterogéneo conjunto del «Nuevo extremismo francés», según la definición de James Quandt (2004): «Nuevo extremismo francés [...] un cine repentinamente decidido a romper todo tabú; a cruzar ríos de vísceras y esperma, a llenar cada fotograma con desnudez, joven o arrugada, y someterla a toda forma de penetración, mutilación y corrupción»¹.

El hiperrealismo que afecta al cuerpo y a sus fluidos, unido a la transgresión fílmica de numerosos límites éticos o morales, vinculan efectivamente su cine a esta tendencia extremista donde confluyen los representantes del terror y el gore más visceral, como Alexandre Aja, Alexandre Bustillo, Julien Maury, Xavier Gens o Pascal Laugier, así como otros cineastas que, sin adscribirse al género mayoritario, compartieron con los primeros ciertas inquietudes por explorar los límites de lo representable, entre los cuales destacarían Bruno Dumont (*La vie de Jesus*, 1997), Virginie Despentes (*Baise-moi*, 2000), Claire Denis (*Trouble every day*, 2001), o el propio Noé con *Solo contra todos* e *Irreversible*.

Lejos de pretender simplificar la obra noeniana según una posible adhesión a este difuso movimiento, profundizaremos en su papel dentro de la vertiente europea del proceso de revitalización de lo que podemos denominar «cines de la violencia», entendidos como aquellos que sitúan a esta en el

núcleo de su discurso. Concretando algo más la idea, inscribimos el trabajo de Gaspar Noé en una asentada corriente cinematográfica que históricamente se ha ocupado de tratar el asunto desde un enfoque metadiscursivo, por el que mostrar nunca es el fin sino el medio para cuestionar tanto el propio acto de la representación, como la relación entablada con el espectador, cómplice necesario durante el proceso. Por ello, creemos necesario retrotraernos al que consideramos verdadero punto de ignición de la escritura que vertebra su cine, *Solo contra todos*, ejemplo clave de la deconstrucción subversiva que el autor acomete del tradicional espectáculo cinematográfico consagrado al binomio del sexo y la violencia.

GASPAR NOÉ Y LOS CINES DE LA VIOLENCIA

Objeto de permanente debate, una definición precisa del concepto de violencia resulta altamente problemática por múltiples factores, desde las diferencias idiomáticas y culturales hasta la proliferación de disciplinas encargadas de su estudio (Garrido Lora, 2004: 17-25). Conscientes de las complejas ramificaciones que pueden proyectarse, debemos indicar que se abordará la violencia como elemento coyuntural de la forma fílmica noeniana, lo que obliga a establecer un marco teórico que ayude a contextualizar la noción de violencia cinematográfica, así como su orientación en el cine del autor.

Si bien podemos simplificar la violencia cinematográfica entendiéndola como la mostración/representación fílmica de actos que conllevan algún tipo de agresión, ya sea física, verbal o psicológica, todo se complica al considerar las singularidades de su tratamiento según etapa, género, o modelo específico. Desde esta perspectiva, y con el fin de proporcionar una herramienta analítica que estableciera cierta sistematización, Stephen Prince introduciría el concepto de «amplitud estilística» (2003: 35), definido en cada película por la correlación entre el *qué*,

el cómo y el cuánto, es decir, qué acción es mostrada al espectador, cómo se formaliza audiovisualmente y, no menos importante, su duración en pantalla. De este modo, sería posible establecer un eje organizador desde aquellas películas que participan de una violencia mínima o moderada, hasta las expresiones tendentes al nivel máximo de la gradación, donde muerte, tortura y otras agresiones extremas se muestran explícitamente y dilatadas en el tiempo. Así pues, basándonos en la terminología propuesta por Prince y continuada por Lauro Zavala (2012: 3-4), *Solo contra todos* de Gaspar Noé se correspondería con un grado muy elevado, incluso marginal en una obra no adscrita al gore o al cine *trash*, al escenificar situaciones explícitas que, superando cualquier funcionalidad meramente narrativa, transgreden los límites de lo representable, allí donde el debate ético-moral puede opacar el puramente cinematográfico.

La violencia clásica, en este sentido, establecía sus límites en factores argumentales que justificaban aquellas situaciones donde esta se manifestaba. El hábitat idóneo era, por tanto, el terreno de géneros como el bélico, el wéstern o el policiaco, cuyo propio contexto narrativo (Mongin, 1999: 28; Orellana, 2007: 94) le ofrecía su razón de ser, estableciendo las fuerzas antagónicas y su particular campo de batalla. Era la dialéctica de la acción-reacción, del enfrentamiento del héroe y el villano, de la defensa contra la amenaza y, por fin, de la restauración del orden. La funcionalidad positiva de la violencia dependía, pues, de la diferenciación entre los agentes encargados de vehicularla en el relato, así como de sus motivaciones, decisivas en la recepción del espectador al marcar la frontera de lo tolerable: «En demasiadas ocasiones, las acciones más violentas parecen quedar justificadas por las razones que las promueven. Y así, muchos buenos, es decir gentes con móviles altruistas y beneficiosos para la humanidad, suelen ser más violentos que el más violento de los malos. Su lucha por la paz, la justicia, el bien común, etc., parece justificar sus tremendas acciones» (Sanmartín, 2005: 21).

En este punto, sería preciso recordar que, argumentalmente, esta película supone la continuación directa de la historia iniciada en *Carne* (Noé, 1991), mediometraje que narraba los acontecimientos causantes de la desesperada situación actual del carnicero protagonista (Phillipe Nahon): el abandono de su mujer, la solitaria vida junto a su hija autista, la supuesta agresión sexual sufrida por la adolescente, la venganza, la consiguiente entrada en prisión y, por último, el exilio lejos de la *banlieu* parisina, de su oficio y del sentido de su existencia. Hechos vitales resumidos en tercera persona durante el arranque por la propia voz del personaje, sobre fotografías del degradado paisaje urbano y humano reconocible por la primera parte de la historia (imagen 1). El acompañamiento de la marcha militar *Honour*, compuesta por Thierry Durbet, impregna entonces de cierta épica este relato de supervivencia de un perdedor, quien narrando su sufrida existencia desde la cuna pretende justificar en alguna medida sus actos, los ya realizados y los por venir, cuando regrese a París armado con una pistola y tres balas para ejecutar su personal revancha.

Imagen 1



Esta exteriorización del pensamiento, mediante la persistente voz narradora, será usada para revelar la conflictiva psicología del personaje dando cuenta de una violencia interior que filtrada al universo narrativo lo contamina, estableciéndose una desoladora diatriba desde el odio visceral contra aquellos valores familiares y morales que han cimentado tradicionalmente las sociedades occidentales. He aquí la primera gran hendidura a la que nos enfrenta el film, la provocada por el conflicto entre los tintes heroicos de la presentación del protagonista y el sentimiento de repulsa que pueda despertar en el espectador su pensamiento y actos. Se trata de la compleja identificación empática con un sociópata capaz de provocar el aborto a su pareja a golpes, del filicidio y abuso incestuoso. Aberraciones que anulan, por mínima que sea, cualquier funcionalidad positiva de la violencia representada, la cual siempre se caracterizará por su naturaleza aniquiladora.

En estos parámetros transita el film que nos ocupa. El campo de batalla es sustituido por la cotidianeidad del suburbio, filtrada a través de una conciencia enajenada y resentida (imagen 2). El enemigo, por su parte, llegará a difuminarse en la propia sociedad, hostil y deshumanizada, mutando conforme avanza el relato de la mujer castradora al empresario explotador, de los amigos insolidarios al inmigrante que regenta un simple bar; hasta acabar identificándose en el interior de uno mismo (imagen 3). Tal es el estallido de vio-

lencia íntima que será diseccionado por el film, sin recompensa alguna que justifique o temple su mostración.

Según lo expuesto hasta el momento, Noé conecta sin duda con ese afán de polémica, incluso rechazo, que caracteriza a tantas películas que han enarbolado la bandera de la transgresión, de los límites en la representación de la violencia o, mejor dicho, de la tolerancia ante la representación de dicha violencia. Quedaría por determinar los rasgos diferenciales respecto esos otros cines que basan su actitud transgresora en la simple acumulación de imágenes y motivos argumentales controvertidos, ya que, como advierte Olivier Mongin: «Entre las imágenes que capitalizan la violencia redoblando su intensidad y aquellas que intentan reciclarla, es decir, frenarla y detenerla, hay un abismo: unas acumulan, las otras se esfuerzan por operar una conversión de la energía propagada. Razón de más para escrutar las imágenes, todas aquellas que permitan descubrir en qué momento se corre el riesgo de traspasar la frontera: la que las convierte en pornográficas por incapacidad de resistirse a su flujo» (1999: 16).

Frente a la estrategia de acumulación pornográfica de imágenes violentas, otros cines han apostado por desarrollar un trabajo autorreflexivo que trate sobre su conversión o reciclaje, algo hacia lo que también apunta Gérard Imbert cuando afirma que, de manera paralela al proceso de hipervisibilización, ha emergido «un metadiscurso

Imagen 2



Imagen 3



ES LA FASCINACIÓN POR LAS IMÁGENES DE UNA VIOLENCIA IRÓNICA, ATRACTIVA Y LÚDICA, ANTE LA QUE EL CINE DE NOÉ SE ERIGE COMO CONTRAPUNTO

sobre la violencia, en particular en el cine europeo, discurso crítico, en parte deconstructivo, que se interroga sobre el qué hacer con, frente y después de la violencia» (Imbert, 2006: 27).

Simplificando la cuestión, nos referimos a la distancia que separa productos como la franquicia *Saw* (James Wan, 2004) de otras propuestas encargadas de abordar el fenómeno desde una perspectiva crítica, pero no por ello menos cruel, como fue en su momento la fundacional *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pasolini, 1975), y que encuentran su proyección en las obras más polémicas de cineastas contemporáneos como Michael Haneke, Lars von Trier o, el aquí estudiado, Gaspar Noé.

Así pues, lo que nos interesa especialmente no es tanto la imagen como escaparate del morbo espectacularizado, sino como discurso signifiante y estético que trata de establecer un posible diálogo sobre la experiencia de la violencia, a través de la forma cinematográfica.

A este respecto, Vicente Molina-Foix (1995: 164-165) afirmaría que el cine de la posmodernidad habría incorporado, fiel a su poética del exceso y de la mescolanza de registros, la violencia extrema dentro de una categoría puramente estética, un elemento ornamental con tendencia al distanciamiento irónico. Aun con necesarias matizaciones, el tiempo le ha dado la razón si consideramos la estetización hiperbólica de mucha de la violencia actual, la cual, vaciada de significación, es transformada en coreografías tan asépticas como atrayentes. Es esta fascinación por las imágenes de una violencia irónica, atractiva y lúdica, ante la que el cine de Noé se erige como contrapunto.

Partiendo de estas consideraciones, podemos perfilar como hipótesis de partida que su formalización en *Solo contra todos* se caracteriza por activar ciertos mecanismos de agresión sensorial y perceptiva que determinan una relación hostil con el espectador. Un ejercicio, en suma, que podríamos definir como metaviolento en tanto que se vale de la violencia de la forma fílmica como vía de aproximación discursiva a la propia experiencia de la violencia cinematográfica.

En las páginas que siguen trataremos de afinar este razonamiento mediante una metodología basada en el análisis textual de esta obra inaugural. Concretamente, cimentaremos esta aproximación desde la noción de microanálisis fílmico propuesta por Santos Zunzunegui en su trabajo *La mirada cercana* (1996), en el que defiende y practica el estudio pormenorizado de ciertas estructuras, escrupulosamente seleccionadas: «pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el film del que se extirpa» (1996: 15). Así pues, en el caso que nos ocupa, centraremos nuestro análisis en el tramo final de *Solo contra todos* (1h 09'06"-1h 25'35"), al ser las coordenadas donde la escritura se manifiesta con mayor radicalidad haciendo confluír aquellos rasgos narrativos, estéticos y discursivos que constituyen la violenta forma fílmica noeniana en su máxima expresión.

TREINTA SEGUNDOS PARA ABANDONAR LA PROYECCIÓN

Según esta perspectiva, la operación que mejor ejemplificaría la aproximación del film a lo violento se manifiesta certeramente justo en la transición hacia la secuencia de clausura, una vez que el periplo del carnicero por el suburbio parisino desemboca en derrota y resentimiento. Las tres balas destinadas a la venganza encontrarán definitivos destinatarios: él mismo y su querida hija, Cynthia



Imágenes 4, 5 y 6

(Blandine Lenoire), recluida en un centro de salud mental desde el incidente narrado en *Carne*. En ese punto iniciamos el ejercicio de microanálisis planteado, cuando el padre se atrinchera junto a la joven en la sórdida habitación del motel *L'Avenir*, el lugar originario donde esta fuera concebida, para cerrar el círculo antes del sacrificio. Entonces, cuando la inminencia del horror resulta inevitable, la continuidad se interrumpe por tres intertítulos que componen un explícito mensaje de advertencia: «ATENCIÓN. TIENE USTED 30

SEGUNDOS PARA ABANDONAR LA PROYECCIÓN DE ESTA PELÍCULA. PELIGRO» (imagen 4, 5 y 6).

Desenmascarado, el film se muestra ante el espectador como una mera representación proyectada, un artificio metadiscursivo que pasa así a relacionarse con otros tantos cines de la violencia que han puesto el acento en un claro distanciamiento respecto la suspensión de la incredulidad que sustenta la ilusión cinematográfica. Recordemos, en este sentido, la escalofriante escena final de un film fetiche para el autor como el citado *Salò, o los 120 días de Sodoma* (Pasolini, 1975), con ese *gran guiñol* que cierra la concatenación de transgresiones con la referencia pictórica a los infiernos representados por artistas como El Bosco; o bien, consideremos una referencia más cercana por sus connotaciones metacinematográficas como es la obra de Michael Haneke, *Funny games* (1997), cuando, en un lance emblemático, el personaje de la madre consigue arrebatarse una escopeta a la pareja de psicópatas que acosan a su familia y disparan contra uno de ellos mortalmente. Haneke, para evitar el final feliz y la salvación de la familia, hace que el compañero tome el mando a distancia de un reproductor de vídeo y rebobine, literalmente, la supuesta realidad que se acaba de contemplar, explicitando así, de manera reveladora como pocas, su naturaleza imaginaria.

Ahora bien, mientras que *Funny games* expulsa por sorpresa al espectador de la ilusión de realidad, provocando extrañamiento y frustración, *Solo contra todos*, por el contrario, plantea una necesaria relación cómplice: la cuenta regresiva se activa ofreciendo durante treinta largos segundos la posibilidad de abortar el visionado, simbolizando el pacto, el contrato implícito donde se demanda la conformidad del espectador antes de desplegar la mostración extrema de la violencia.

Lejos de actuar como un elemento disuasorio, esta reveladora operación se orienta evidentemente a la provocación escópica de un público posmoderno que ya se ha demostrado «incapaz de



Imagen 7

resistirse al espectáculo de lo prohibido» (Mongin, 1999: 15). Es el territorio del charlatán de barraca de feria, del *pasen y vean* como llamada a la atracción que pone a prueba el arrojo del visitante, tan usual, por otra parte, en los discursos del terror en cine y televisión. No en vano, Noé repite de manera casi idéntica un procedimiento ya empleado por uno de los grandes charlatanes del espectáculo cinematográfico, el director, guionista y productor William Castle, quien, en *Homicidio* (*Homicidal*, 1961), impresiona la manilla del segundero sobre la puerta cerrada que dará acceso a la escena conclusiva de este producto de explotación tras el éxito de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), mientras que su propia voz narradora encoraja burlescamente al espectador durante la espera.

Es la promesa de transgresión lo puesto en juego, ver más allá de los límites aun siendo conscientes del *peligro* que conlleva y, así, al finalizar la cuenta atrás de *Solo contra todos*, quien haya aceptado el desafío accede al esperado desenlace, al espectáculo de lo prohibido aludido por Mongin, conformado aquí por abuso, filicidio y suicidio. Hechos que, fuera de los límites que dieran sentido a la violencia clásica, terminan de identificar al pretendido héroe como un monstruo-verdugo desencadenante del horror, ya instalado en muchos de los discursos posclásicos, como advierte Gerard Imbert: «El horror ya no está únicamente asociado a temas espeluznantes, con su galería de personajes monstruosos [...] se ha incorporado a lo



Imagen 8

cotidiano, ha perdido su carácter extraordinario y desbordado el cine de género [...] la fascinación deja paso al espanto, una mirada pasmada, que se recrea en el espectáculo de lo irrepresentable y plantea la cuestión de los límites» (2010: 184).

Siendo el horror, por tanto, un terreno bien conocido, su comparecencia no sorprende como consecuencia de la cruda mostración de los hechos narrados. El principal objeto de estudio, insistimos en ello, se sitúa en la manera por la que la anécdota narrativa deviene forma fílmica, dedicada a exhibir la máxima expresión de la singular agresividad que opera en su escritura.

LA ESCRITURA DE LA VIOLENCIA

Al considerar la formalización del acto violento, cabe empezar por el trabajo de la cámara en el registro de la escena referencial. En las antípodas de la mirada gélida y distanciada del citado Haneke, y de su recurrente manejo del plano sostenido para señalar la insalvable exterioridad ante la manifestación de la violencia representada, la cámara noeniana, por su parte, se demostrará atraída vertiginosamente por el horror desencadenado.

Tras el súbito disparo de la primera de las balas (imagen 7), ya no dejará de moverse inquieta por la pequeña habitación, recreándose en la materialidad de los cuerpos agonizantes como hiciera cien años atrás el operador Edison con el elefante. Es la hipervisibilización del horror, avisaba Imbert,



Imagen 9

y ante su contemplación la cámara tiembla, como traducción visual de la pulsión de muerte que ha tomado el control de la escena (imagen 8). De tal manera, se empieza a trazar la correspondencia entre lo violento del contenido y la configuración formal del segmento, el cual, definido por el agresivo tratamiento del encuadre móvil y el desequilibrio visual resultante, arrastra al espectador a experimentar también en el plano perceptivo la convulsión desatada por la violencia narrativa.

Hacia este mismo objetivo se orientan las cualidades sonoras del segmento analizado. En primer lugar, la voz que viene exteriorizando el pensamiento del carnicero queda definitivamente desconectada de la realidad, resquebrajándose su discurso en una discontinuidad de enunciados que se solapan, se contradicen y giran sobre sí mismos, hasta deconstruir la diatriba mental que ha venido justificando sus actos y motivaciones. Pues de eso se trata, de la pérdida de todo sentido, del colapso existencial después de la transgresión (imagen 9), y el sonido así lo expresa, desplegando de manera aplastante un entramado cacofónico que incide en el desequilibrio referido mediante la acumulación de pensamientos, ruidos y lamentos que espesan la densidad sonora hasta imposibilitar su subordinación narrativa o mimética.

Ruido visual y sonoro, en suma, destinado a potenciar desde ambos planos la hostilidad de una forma fílmica prolongada, además, excesivamente en el tiempo como seña de identidad. Consideremos, en este sentido, la comentada secuencia de la violación en *Irreversible*. La brutal agresión, principal motivo del rechazo espectral por su tendencia a lo pornográfico, se resuelve con una toma larga que mantiene la estricta continuidad espaciotemporal durante algo más de trece minutos (41'00"-54'00"), sin la mediación, por tanto,

de una misericordiosa elipsis que omita lo superfluo en términos estrictamente narrativos.

Este planteamiento denota una constante en aquellas escenas donde la violencia se muestra con mayor radicalidad, como es el caso que nos ocupa y que de cierta manera iniciaría esta directriz. Aunque las soluciones formales difieran en cada caso, el resultado es siempre el mismo: que la duración en pantalla exceda los estándares comerciales para así enfrentar al espectador con los límites de lo soportable. Si *Irreversible* se apoya formalmente en la continuidad de la acción sin montaje externo, *Solo contra todos*, por el contrario, destaca precisamente por un uso abusivo como operación expresiva y significativa.

El acontecimiento es escrutado aquí mediante imágenes fragmentadas, incidiéndose en la discontinuidad a través de los fetiches tradicionales de la violencia cinematográfica: la sangre, la herida, el arma homicida o la convulsión de los rostros y los cuerpos. Ahora bien, el factor diferencial, respecto a otros cines donde este abuso analítico del montaje suele incrementar el ritmo narrativo de la espectacularización dominante, se encuentra en una cuestión de cadencia, concretamente, en la repetición excesiva, en términos de economía narrativa, de esas imágenes sobrepasando la

función informativa en detrimento de la fluidez del relato.

Sirva de ejemplo una de sus imágenes más impactantes: el plano que visualiza a la hija abatida tras el primer disparo, en el momento en el que la sangre comienza a brotar copiosamente desde el orificio abierto en su cuello (imagen 10). Una imagen que cumple su función en el desarrollo de la continuidad causal, pero que, sin embargo, es revisitada a modo de leitmotiv interrumpiendo el avance natural de la acción mediante un tratamiento deliberadamente brusco del corte y la sutura.

El desajuste que supone esta práctica de montaje, opuesta formalmente a la transparente continuidad demandada por la lógica funcional del *racord*², evidencia el salto de imagen revelando una vez más el artificio fílmico. No se pretende, como en el ejemplo de *Irreversible*, capturar el acontecimiento equiparando el tiempo de la historia con el tiempo del relato, sino que prima precisamente la discontinuidad, la descomposición en unidades expresivas que colisionan violentamente en las

Imágenes 11 y 12

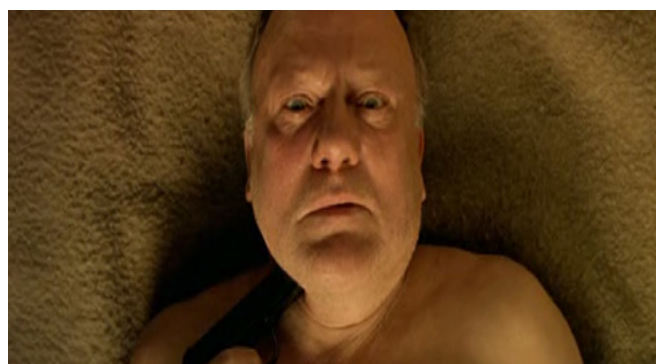


Imagen 10

suturas de los planos, más allá de las relaciones espaciotemporales directas.

Así lo demuestra el injerto de una serie de planos que, sin pertenecer al presente del acto escenificado, participan de manera decisiva en el conjunto mediante una suerte de montaje de atracciones eisensteiniano, confrontando semánticamente las imágenes de la violencia analizadas con ciertos motivos desconectados espaciotemporalmente, como son la carne muerta y fileteada³ (imagen 11), el acto sexual que concibió a la hija y, finalmente, el posterior nacimiento. Carne, sexo, parto, vida, violencia y muerte se imbrican para expresar ese mismo ciclo pulsional que posteriormente sería verbalizado en *Irreversible* y su lema principal, «*Le temps détruit tout*», convertido desde entonces en una máxima en la filmografía de Noé estrenada hasta la fecha.

Esta expresividad de la sutura contribuye a que el flujo narrativo devenga una progresión espasmódica en ritmo ascendente, a medida que se acerca al clímax aniquilador del definitivo suicidio (imagen 12), hasta cerrar la descomposición analítica del acontecimiento en el extremo de hacer coincidir el corte con la unidad mínima del fotograma. Una última ráfaga de imágenes, inidentificables para el ojo humano, que parten de la sanguinolenta masa cerebral del carnicero para simbolizar el tránsito del personaje al vacío de la muerte⁴, concluyendo así la violenta convulsión que se ha apoderado de la escritura.

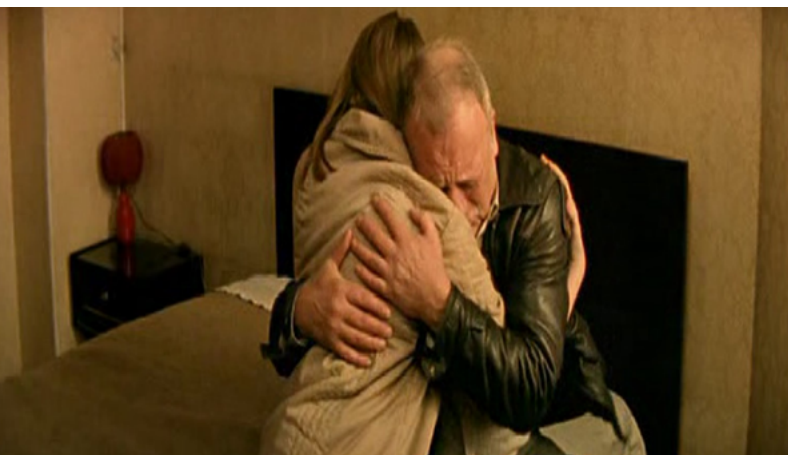


Imagen 13

EL FINAL DESDOBLADO: LO SEXUAL Y LO PERVERSO

El aparente desenlace se expresa mediante el largo fundido a rojo que engulle la anterior acumulación hipertrófica de imágenes, resultando el vacío, sin mayor recompensa que la carne muerta y la sensación del espanto. Esto lleva a reconsiderar uno de los planteamientos de partida: cómo el film se distancia de la simple explotación pornográfica para participar de esa tendencia crítica y especialmente punzante, señalada por Imbert, donde la ampliación y/o deconstrucción de la violencia responde a la necesidad de abrir espacios productivos para la reflexión. El punto clave lo encontramos en la reorientación que experimenta el film justo cuando el fundido se revela realmente como un lento encadenado que no supone un cierre definitivo, tal como pudiera parecer en principio, sino una bisagra que desdobra la clausura en dos subestructuras complementarias. La linealidad del relato se altera entonces para retornar en el tiempo y brindar una segunda oportunidad a los personajes: otra clausura, la *verdadera*, donde el padre finalmente guarda la pistola y abraza a su hija (imagen 13).

Cabría entonces reformularse la cuestión, ya planteada por Mongin, sobre la posibilidad de escapar de los circuitos de la violencia, ya que esta desviación en el relato del carnicero parece situarla en una mera elección personal, aparentemente



Imagen 14

tan sencilla como sustituir el disparo por el abrazo que aliente la esperanza. Sin embargo, aun en ausencia de la muerte, sangre o cualquier agresividad física o verbal, la forma violenta construida por Noé pronto se demostrará aun activa en su estrecha relación con el receptor.

De nuevo, la inflexión viene marcada por un intertítulo con una única palabra resaltada en la pantalla, «MORAL», cuya interrogación registrará en lo que sigue. Tras la interrupción, la escala se acerca drásticamente para recortar un detalle muy concreto de los cuerpos entrelazados en el abrazo paterno-filial, aquel que permite ver con la mayor nitidez posible la mano del padre subiendo entre las piernas de la hija (imagen 14). Nótese la precisión del desplazamiento, por el que la pulsión de muerte adherida a las anteriores imágenes se sustituye por la manifestación de un deseo sexual perverso, el cual transforma la violencia sensorial y sanguinolenta en otra, igualmente agresiva, pero que opera en un rango estrictamente ético-moral y, por lo tanto, puramente significativa.

La inestabilidad previa torna ahora serenidad y equilibrio debido al uso de encuadres sostenidos en la articulación de este segundo segmento; algo que también encuentra correspondencia en el mínimo montaje, limitado aquí a la sutura pausada, limpia y funcional, narrativamente hablando; así como en los valores sonoros que sustituyen la incómoda cacofonía por una silenciosa calma que

progresivamente se llena con la emotiva melodía del *Canon en Re mayor* de Pachelbel, encargada de reorientar la sensibilidad del espectador e imprimir a las imágenes un poderoso sentido redentor. En definitiva, se trata de una radical variación de los parámetros formales para corresponderse con las características que habitualmente se asocian a un final feliz, obviándose de manera consciente las valoraciones derivadas del acto incestuoso.

Como puntualizábamos, no se pretende abordar la cuestión sino desde una perspectiva cinematográfica, y, objetivamente, a pesar de las claras connotaciones de abuso sexual desprendidas de la situación, el film se preocupa por formalizar la escena como un final beneficioso para los personajes. Ahora bien, ¿puede el espectador desligarse de tales connotaciones ético-morales y aceptar positivamente esta clausura como algo satisfactorio y reparador?

LA SUBVERSIÓN DEL ESPECTÁCULO DE LA VIOLENCIA

Comenzábamos este estudio sobre el tratamiento de la violencia en el cine de Gaspar Noé haciendo referencia a su contextualización dentro de las tendencias extremistas surgidas en la cinematografía europea del cambio de milenio. *Solo contra todos* (1998) e *Irreversible* (2002), en concreto, pertenecen cronológicamente hablando a la fundación de lo que Quandt denominaría «Nuevo extremismo francés», una amalgama de obras y cineastas que, en ese marco temporal y geográfico, experimentaron cierta relevancia mediática como consecuencia de una mostración desmedidamente explícita de lo violento y/o sexual en sus películas.

La referencia al extremismo francés se consideraba, recordemos, un primer posicionamiento que ofrecía más interrogantes que respuestas, ya que, por encima del presupuesto afán de transgresión que da sentido a la etiqueta conjunta, son evidentes las disonancias a nivel temático, estilístico y discursivo que separan a Noé de la tendencia

mayoritaria de terror-gore que diera fama internacional y jurisdicción genérica al acto de transgresión del movimiento, orientado al tensionado superlativo de los códigos narrativos y visuales del *slasher*, *splatter*, *torture-porn*, *body horror* y demás subgéneros del horror físico.

En estas coordenadas trabajan *Alta tensión* (*Haute tension*, Alexandre Aja, 2003), *Al interior* (*À l'intérieur*, Alexandre Bustillo, Julien Maury, 2007), *Frontière[s]* (Xavier Gens, 2007) o *Martyrs* (Pascal Laugier, 2008), emblemas de la radicalización de estructuras previamente codificadas y explotadas por el terror ultraviolento después de la inocencia clásica. Eslabones de una cadena, digamos, cuyo engarce remonta hasta los hitos de los subgéneros citados, a los que pretende superar por acumulación y exageración de los rasgos que otorgan sentido cinematográfico y comercial al exceso audiovisual prometido al espectador. Esta evidente discrepancia con la obra de Noé conducía al correspondiente interrogante sobre la verdadera filiación que encauzaría la violencia en su cine. Con la idea de arrojar luz sobre esta cuestión, partíamos de una hipótesis que conectaba la propuesta noeniana con cierta corriente reflexiva y autoconsciente dentro de los cines de la violencia europeos y, en efecto, atendiendo al marco teórico donde se inserta este trabajo, las conclusiones iniciales extraídas del análisis textual indican que la función discursiva de lo violento, en el ejercicio de exceso ejecutado por Noé en *Solo contra todos*, no remite tanto a *La matanza de Texas* de Hooper (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974) como al *Salò* de Pasolini, punto fundamental de referencia, tal y como advierte Arnau Vilaró (2017: 511-515), de toda una tendencia del cine francés contemporáneo que incluye tanto a Noé, como a la citada Claire Denis, Bertrand Bonello, Catherine Breillat o Jean-Claude Brisseau.

Si los códigos movilizados por Tobe Hooper y sus deudores del nuevo extremismo transmutan la ferocidad de su violencia en acción narrativa, encadenada en un relato de supervivencia; la

NOÉ SOBREPASA LA CONTENCIÓN GENÉRICA PARA CUESTIONAR LA PROPIA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA, INSTRUMENTALIZÁNDOLA COMO PROVOCACIÓN DISCURSIVA

vía representada aquí por Noé sobrepasa la contención genérica para cuestionar la propia representación cinematográfica, instrumentalizándola como provocación discursiva. El exceso, desprovisto entonces de la coartada del goce perverso que sustenta el espectáculo en los primeros, deriva en una actitud inquisitiva ante el fenómeno que involucra íntimamente al receptor. Este mero acto de interrogación sobre los límites personales, sobre lo movilizado durante la experiencia de la violencia cinematográfica, es, precisamente, el mecanismo metadiscursivo que termina por activar la subversión en el planteamiento noeniano.

Es especialmente reseñable, en este sentido, que no se opte por la mostración directa de la sexualidad incestuosa durante la clausura, tal como sí ocurre en otras propuestas limítrofes como *Canino* (Kynodontas, Yorgos Lanthimos, 2009) o *A serbian film* (Sprski film, Srđan Spasojević, 2010). Aquí, la consumación queda significada mediante un escrupuloso trabajo de la elipsis, igualmente en conflicto con la característica hipervisibilización de la obra de Noé, también en lo sexual⁵. El ocultamiento implica que el choque entre las dos estructuras sea aún más evidente: la saturación de la violencia física, por un lado, contra la pulcra invisibilización del acto que prende esa otra violencia, no visual sino puramente significativa que es expresada en este último y definitivo acto de crueldad contra el espectador dispuesto por el film.

Tal es la palabra empleada, pues, en suma, se trata de violentar a un espectador hasta ese momento protegido por la «prótesis simbólica» del dispositivo cinematográfico (Bettetini, 1996), desde donde, de acuerdo con la identificación psicoanalí-

tica (Baudry, 1978; Metz, 1979), participa alucinatoria y emocionalmente del conflicto ficcional, sin mancha ni peligro, seguro en su asiento. Si el clasicismo trataba de favorecer, de alguna manera, que este experimentara virtualmente, proyectándose, los conflictos vitales y heroicidades de los personajes con los que el relato le enlaza; el camino a la posmodernidad, lo advertíamos, perturbaría tales mecanismos de identificación afectiva, sustituyendo la heroicidad por la barbarie. Desde esta base, y adaptando la expresión de André Bazin (1977: 12), defendemos que este nuevo cine de la crueldad representado por Gaspar Noé, Michael Haneke, o Lars von Trier, por citar nombres suficientemente reconocibles, se han caracterizado por no conformarse con trabajar el problemático encaje del personaje *negativo* durante el proceso de identificación, ni con extremar la mostración audiovisual de lo violento en sus desarrollos narrativos. Si así fuera, al igual que ocurre con la violencia funcional de los géneros, seguiríamos en esa suerte de espectáculo del tren de la bruja, donde el visitante experimenta la simulación a sabiendas de que realmente no corre peligro. Aunque esta sea llevada al límite, como hace el nuevo extremismo u otros representantes de la hipérbole posmoderna, la protección simbólica, aun resquebrajada, no llega a verse realmente amenazada al seguir guardando la separación necesaria para que la experiencia pueda transformarse en goce espectacular.

Por el contrario, en Noé, como ocurre en la veta más radical de los cines de la violencia, este goce no comparece. En su lugar, encontramos el sentido tremendista de un universo cruelmente pulsional y, por ello, de algún modo heredero de los precedentes marcados por la reflexión baziniana. Universo que, como profetizaran Erich Von Stroheim o Luis Buñuel, por situar dos ejemplos fundamentales desde la perspectiva de Bazin, se demuestra regido y aplastado por la imagen-pulsión (Deleuze, 2003: 179-192), en cuya certera implacabilidad se pone el acento, empastando así con la incomodidad, bien perceptiva, bien significativa,

provocada por la experiencia cinematográfica.

Aunque, nuevamente, hay que insistir en que la radicalidad existencialista de su narrativa no es el factor diferencial, ni siquiera cuando esta alcanza su grado máximo de agresividad formal. La clave, decíamos, está en la marca enunciativa por la que la propia película se revuelve para morder al espectador-consumidor con el inquisitivo cuestionamiento metadiscursivo sobre sus límites y expectativas, alterando así el posible trazado espectacular a partir de una operación de desplazamiento crítico, justo hacia el espacio en el que la pantalla se convierte en espejo donde se refleja la relación de la propia mirada del sujeto con la experiencia, artificiosa, de la violencia audiovisual que contempla y consume (imagen 15).



Imagen 15

CONCLUSIÓN

En consonancia con los parámetros perfilados por teóricos e historiadores de la violencia cinematográfica como Olivier Mongin, Gérard Imbert, Stephen Prince o Lauro Zavala, entre otros de los citados, los resultados extraídos confirman el procedimiento de subversión ejecutado en un contexto cinematográfico vinculado a una mirada posmoderna ya insensibilizada, tras la transgresión y posterior consolidación comercial de la ultraviolencia, emergente desde finales de los años sesenta y domesticada en las décadas siguientes.

En este desplazamiento, insistimos, se fundamenta la singularidad del sistema formal y significativo aquí analizado, en el que destaca especialmente la reacción contra el edulcoramiento estético y narrativo, así como la negación del salvoconducto del género, explorando un terreno donde la propia contemplación del film se concibe como una experiencia violenta en sí misma.

De tal modo, como conclusión, debemos determinar el carácter metaviolento de la propuesta noeniana a partir de un uso y abuso de los recursos del lenguaje cinematográfico, que no solo incide en la agresividad de lo narrado, también en la de la forma fílmica que determina el propio sistema estético y significativo. Así, la violencia temática o narrativa es superada, como comprobábamos, mediante la violencia formal expresada por los parámetros estructurales y estéticos resultantes de las operaciones del encuadre, los movimientos de la cámara, montaje o sonorización, configurándose un conjunto fílmico donde se imbrican la crueldad existencialista con la hipervisibilización conquistada por las tendencias ultraviolentas del cine contemporáneo.

Así lo demostraría el estudio pormenorizado y comparativo de la microestructura objeto de este análisis, compendio de los niveles de la violencia que estructuran el film y origen de una poética que, aun con variaciones, define la identidad fílmica noeniana en los años posteriores, vinculada a un metadiscurso sobre la violencia significativa que se activa frente a una mirada educada, como signo de los tiempos, en el cine del exceso y exhibicionismo. ■

NOTAS

- 1 «New French Extremity [...] a cinema suddenly determined to break every taboo, to wade in rivers of viscera and spumes of sperm, to fill each frame with flesh, nubile or gnarled, and subject it to all manner of penetration, mutilation, and defilement».
- 2 Entendido este como la buena sutura entre imágenes en tanto que consigue borrar o al menos disimular la discontinuidad intrínseca del propio montaje cinematográfico.
- 3 En clara alusión tanto al oficio del carnicero como a las correspondencias visuales con el sacrificio del caballo con el que arranca el medimetro *Carne*.
- 4 Anunciando así futuros intereses temáticos que cristalizarían en la posterior *Enter the void* (2009)
- 5 Así lo evidencia el tratamiento de la sexualidad en *Irreversible, Love* (2014), o, incluso, en la misma *Solo contra todos*, donde llegan a insertarse imágenes de una película porno real con la excusa de la entrada del protagonista en una sala X.

REFERENCIAS

Baudry, J.L (1978). *L'effet cinéma*. Paris: Albatros.

Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero.

Bettetini, G. (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Deleuze, G. (1994). *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

Garrido Lora, M. (2004). *Violencia, televisión y publicidad*. Sevilla: Alfar.

Horeck, T., Kendall, T. (2011). *The New Extremism in Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Imbert, G. (2006). Violencia e imaginarios sociales en el cine actual. *Versión, Estudios de comunicación y Política*, 18, 27-51. Recuperado de <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/276>.

Imbert, G. (2010). *La sociedad informe: posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria.

Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.

Molina-Foix, V. (1995). El cine posmoderno, un nihilismo ilustrado. VVAA. *Historia general del cine*, vol. XII (pp. 151-166). Madrid: Cátedra.

Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo*. Barcelona: Paidós.

Orellana Gutiérrez de Terán, J. (2007). Cine y violencia. *Escuela abierta*, 10, 91-100. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2520031>.

Prince, S. (2003). *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Quandt, J. (2004). Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema. *ArtForum*. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-6199>.

Sanmartín, J., Grisolia, J., Grisolia, S. (2005) (eds.). *Violencia, cine y televisión*. Barcelona: Ariel.

Vasse, D. (2008). *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*. París: Klincksieck.

Vilaró i Moncasí, A. (2017). La sangre que esconde el cuerpo: la subversión del deseo en el cine francés contemporáneo. *Cédille, revista de estudios franceses*, 13, 501-527. <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1589/1076>.

Zavala, L. (2012). La representación de la violencia en el cine de ficción. *Versión, Estudios de comunicación y política*, 29. Recuperado de <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/489/487>.

Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós.

DEL NUEVO EXTREMISMO FRANCÉS A LA SUBVERSIÓN DEL ESPECTÁCULO DE LA VIOLENCIA: ESTÉTICA Y DISCURSO EN SOLO CONTRA TODOS DE GASPAR NOÉ

Resumen

El presente artículo pone el foco de atención en los aspectos discursivos y estéticos de la representación de la violencia en la controvertida cinematografía de Gaspar Noé, tomando como principal objeto de estudio su primer film, *Solo contra todos* (Seul contre tous, 1998), entendido aquí como el verdadero punto de ignición, antes del reconocimiento internacional por *Irreversible* (2002) y su inclusión por parte de la crítica en el llamado «Nuevo extremismo francés». En línea con la noción de microanálisis fílmico de Santos Zunzunegui, este trabajo abordará la agresiva propuesta formal de Noé con el objetivo de identificar las claves de su particular ejercicio de subversión del tradicional espectáculo cinematográfico dedicado al binomio de sexo y violencia, así como la relación que esta establece con el espectador, cómplice necesario en el proceso hipertrófico que ha caracterizado la evolución de la ultraviolencia en el cine contemporáneo.

Palabras clave

Gaspar Noé; Violencia; Cine europeo; Nuevo extremismo francés; Metadiscursio; Espectador.

Autor

Fernando Luque Gutiérrez (Córdoba, 1979) es doctor en Historia del arte y profesor de Historia del cine, Cine español y Arte fotográfico en la Universidad de Córdoba. Ha publicado artículos en revistas académicas como Pandora (Paris 8), Fotocinema (UMA) o Fonseca (USAL), y colaborado en publicaciones colectivas en editoriales como Luces de Gálilo o Cátedra. Contacto: z02luguf@uco.es.

Referencia de este artículo

Luque Gutiérrez, F. (2022). Del nuevo extremismo francés a la subversión del espectáculo de la violencia: estética y discurso en *Solo contra todos* de Gaspar Noé. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 35, 185-200.

FROM NEW FRENCH EXTREMITY TO THE SUBVERSION OF SCREEN VIOLENCE: AESTHETICS AND DISCOURSE IN GASPAR NOÉ'S *I STAND ALONE*

Abstract

This article explores the discursive and aesthetic aspects of the depiction of violence in the controversial filmography of Gaspar Noé. The main object of study is his first film, *I Stand Alone* (Seul contre tous, 1998), understood here as the true foundation of his creative approach, before *Irreversible* (2002) received international recognition and prompted critics to include him in the so-called "New French Extremity" movement. Drawing on Santos Zunzunegui's concept of "filmic microanalysis", this article examines Noé's aggressive formal approach with the aim of identifying his unique way of subverting the traditional cinematic spectacle enshrined in the binary of sex and violence, as well as the relationship it establishes with the spectator, who is a necessary accomplice in the hypervisibility of extreme violence that has characterised the evolution of contemporary cinema.

Key words

Gaspar Noé; Violence; European cinema, New French Extremity; Metadiscourse; Spectator.

Author

Fernando Luque Gutiérrez holds a PhD in art history and is Professor of History of Cinema, Spanish Cinema and Photographic Art at Universidad de Córdoba. He has published academic articles in journals including Pandora (Université Paris 8), Fotocinema (Universidad de Málaga) and Fonseca (Universidad de Salamanca) and has contributed to books published by Luces de Gálilo and Cátedra, among others. Contact: z02luguf@uco.es.

Article reference

Luque Gutiérrez, F. (2022). Del nuevo extremismo francés a la subversión del espectáculo de la violencia: estética y discurso en *Solo contra todos* de Gaspar Noé. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 35, 185-200.

recibido/received: 31.10.2021 | aceptado/accepted: 23.11.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

