
El Nuevo Extremismo Francés como corriente cinematográfica

Estudio de caso: Gaspar Noé

Alumna: Paula Jiménez Lupiáñez

Tutor: Dr. Alberto Hermida

Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual

Curso 2017-2018



Índice

1. Introducción	1
1.1 Objeto de estudio	1
1.2 Objetivos	2
1.3 Justificación	3
1.4 Estructura y diseño metodológico	4
2. Contextualización	6
2.1 Aproximación teórica a una <i>tendencia</i> controvertida	5
2.2 Referentes históricos	11
2.2.1 Manifestaciones artísticas	12
2.2.1.1 La literatura y el mal.....	12
2.2.1.2 Artes plásticas y transgresión.....	16
2.2.2 Manifestaciones audiovisuales	21
2.2.2.1 Cine francés.....	21
2.2.2.2 Cinematografías internacionales.....	25
- Europa.....	25
- Norteamérica.....	30
- Asia.....	33
2.2.2.3 Videoarte – Experimentación y arte digital.....	35
3. Nuevo Extremismo Francés, definición	37
4. Temáticas principales y secundarias	41
4.1 Temáticas principales	42
4.2 Temáticas secundarias	47
5. Principales exponentes del Nuevo Extremismo Francés	50
6. Conclusiones teóricas	59
7. Estudio de caso: Gaspar Noé	61
8. Conclusiones del estudio de caso	76
9. Referencias bibliográficas	77

1. Introducción

1.1 Objeto de estudio

*Si esto es así, ¿quién sería capaz de coartar al novelista?...
¿Acaso no están a su disposición todos los vicios y crímenes
imaginables?... ¿No tiene derecho a exponerlos íntegramente,
para obligar a los hombres a detestarlos?*

Marqués de Sade, *Justine*, 1787

Anthony Julius (2002) explica que el sentido primario del concepto de “transgresión” es religioso, se trata de un pecado, una ofensa a Dios. Posteriormente se amplió y secularizó para hacer referencia a la desobediencia de una ley, además de “abarcar cualquier desviación de la conducta correcta”. En la actualidad, la “transgresión” existe en la cultura contemporánea para definir una obra de arte en términos positivos, se alaba lo transgresor (pp. 16-17). Aunque a veces parece no ser así, como es el caso del Nuevo Extremismo Francés.

Es por eso que el presente trabajo se centra en el análisis de la reciente tendencia cinematográfica francesa a la que en 2004 James Quandt le adjudicó el nombre de Nuevo Extremismo Francés (NEF) de forma peyorativa¹. Si bien fue este académico y crítico de cine británico quien determinó qué películas entraban – y cómo – dentro de la categoría del NEF, posteriormente surgieron diferentes teóricos que fueron añadiendo o quitando obras del grupo y que además aportaron distintos nombres a la tendencia.

Martine Beugnet (2007) engloba dentro del apodo “*cinema of sensation*” a todas aquellas películas cuya intención primaria es la de impactar al espectador, la de generarle una fuerte “sensación” corporal y mental. Tim Palmer (2011), por otro lado, habla de un “*cinéma du corps*” que se cuestiona el carácter físico y más íntimo del cuerpo desde una perspectiva radical e innovadora. Mientras que Asbjørn Grønstad (2011) califica este tipo de cine de “*unwatchable*”, porque su propia naturaleza es la de representar lo que nadie quiere ver. Estos son algunas de las cuestiones que desarrollaremos en profundidad en el apartado teórico de la investigación.

¹ Esta idea se encuentra más desarrollada en el epígrafe “2.1 Aproximación teórica a una *tendencia* controvertida”.

1. 2 Objetivos

Estas divergencias entre los teóricos del NEF evidencian el problema que este conjunto de películas plantean al investigador. Por tanto los objetivos principales serán los siguientes:

- La confección de una definición inclusiva de la tendencia a través de la revisión de la bibliografía existente al respecto. Serán cruciales pues las obras de Tanya C. Horeck y Tina Kendall, Martine Beugnet y Tim Palmer, entre otros autores.
- Evidenciar, concretar y analizar las características y temáticas intrínsecas a la corriente en base a una revisión de los principales autores que han escrito sobre ella.
- Para complementar al anterior, llevaremos a cabo un estudio de caso, de manera teórica y práctica, de la filmografía del director franco-argentino Gaspar Noé, uno de los principales abanderados de la tendencia.

Como objetivo secundario, pero indispensable para entender las raíces del NEF, planteamos una revisión de los referentes históricos del mundo de la creación artística. Literatura, artes plásticas y manifestaciones audiovisuales claramente marcadas por el adjetivo *transgresor* anteriores a los años noventa del siglo XX, pues es en estos años en los que surge el NEF y es dicho adjetivo el que mejor define a la consabida tendencia cinematográfica.

1.3 Justificación

La investigación nace con la necesidad de responder a la pregunta ¿por qué Nuevo Extremismo Francés? Individualizando cada uno de los términos que engloba la denominación y cuestionando si es ciertamente “nuevo”, “extremista” y/o exclusivamente “francés”. La investigación que nos ocupa pretende poner a debate el nombre con el que se ha popularizado la tendencia y a ser posible proponer una nueva y más adecuada terminología.

Es crucial para ello el análisis exhaustivo de los largometrajes de uno de sus principales exponentes que, creemos, engloba la mayoría de las características asignadas a la tendencia en sus películas, Gaspar Noé. El cine es el medio audiovisual por antonomasia y esa es la razón por la que un video-ensayo crítico se torna indispensable a la hora de ver y oír en qué consiste realmente el Nuevo Extremismo Francés.

1.4 Estructura y diseño metodológico

La estructura principal del trabajo que nos ocupa se divide en dos bloques; uno de base teórica y otro de carácter práctico. La investigación teórica se subdividirá a su vez en cuatro epígrafes.

El primero comprende la contextualización de la investigación; con las distintas definiciones del “Nuevo Extremismo Francés” que hacen algunos autores y un recorrido a través de las diferentes creaciones artísticas que han ejercido de influencia en la conformación de la identidad del NEF. Una vez detalladas las raíces de la corriente, elaboraremos una definición justificada y propia del NEF en el segundo apartado.

En el tercer apartado analizaremos de forma más minuciosa cuáles son las temáticas que unen – y separan – a las diferentes películas que se agrupan dentro del grupo, con la pretensión de comprender si realmente existe un hilo invisible que las une o si no es más que un intento desesperado de la crítica por generar categorías donde no las hay.

En el cuarto apartado identificaremos a los diferentes directores del NEF y cuáles de sus producciones son las más icónicas, además de encontrar y señalar a otros directores no franceses que realizan producciones de características similares a las del NEF, con no otra intención que la de cuestionar el propio apelativo de la tendencia, que reduce el “extremismo” a las fronteras galas.

Finalmente, el bloque práctico conformará el cierre de la investigación, poniendo las películas de uno de los autores más representativos de la corriente a examen. Los cuatro largometrajes del director franco-argentino Gaspar Noé servirán para ilustrar algunas de las técnicas y de las temáticas utilizadas por el resto de realizadores del NEF, así como para evidenciar las diferencias entre los mismos, puesto que también incidiremos en aquellas temáticas que son exclusivas de Gaspar Noé. Además del análisis textual de todos estos factores, el caso de estudio se verá complementado con un video-ensayo analítico de dichas películas que expondrá de forma audiovisual lo que se haya desglosado de forma teórica. El video-ensayo se acercará a la filmografía de Noé y a sus temáticas principales desde la narrativa, la puesta en escena, la puesta en imagen y el montaje. Estos aspectos los desglosaremos de manera detallada en unas fichas de análisis que pasaremos a todas aquellas escenas o secuencias que veamos pertinentes, para después hacer la selección que incluiremos en el proyecto audiovisual.

Por tanto, el presente trabajo presenta una estructura combinada de investigación y creación. Se entiende que el Nuevo Extremismo Francés, al ser aún una tendencia en boga y alrededor de la cual existe todavía un cierto nivel de contradicción, necesita de una revisión bibliográfica exhaustiva para poder ser comprendida. Y además, siendo un movimiento tan altamente visual y visceral, no se puede llegar a entender en su totalidad si no se aprecia en el medio para el que fue creado, el audiovisual.

2. Contextualización

2.1 Aproximación teórica a una *tendencia* controvertida

En febrero de 2004, con motivo del estreno de la última película de Bruno Dumont, *Twentynine Palms* (2003), el crítico James Quandt escribe un artículo para *Artforum* titulado “Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema”; en él adscribe el film dentro de una tendencia obstinadamente transgresora que opta por denominar *New French Extremity*. En palabras de Quandt: “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”. Dicha tendencia, asegura, ha llevado a Dumont – y a muchos de sus coetáneos – a sucumbir a las técnicas de provocación que se han apoderado del cine francés desde finales de la década de los noventa. Un cine que, a pesar de tener la finalidad de horrorizar o consternar al espectador, no deja de buscar un cierto esteticismo en las formas (2011a, p. 18).

En septiembre de ese mismo año, el crítico Jonathan Romney escribe un artículo para *The Independent* bajo el título de “Le Sex and Violence”, a modo de respuesta a Quandt, señalando la fusión del sexo y la violencia en este tipo de obras como elementos que se hallan envueltos en una dinámica de muerte, transgresión y espiritualidad, y que acaban siendo dominados por una lógica de apocalipsis social (2004).

El desacuerdo entre ambos críticos es constante, mientras Quandt se reafirma en su idea de que el Nuevo Extremismo no muestra más que un tipo de agresividad que es en realidad una grandiosa forma de pasividad sin ningún tipo de carga política, social o sexual libertadora (2011a, p. 25), Romney, si bien no niega que los films se instalan en una sociedad poblada por sujetos autodestructivos, tampoco duda que cuenten con un importante ímpetu político (2004). De la misma forma piensa la autora Martine Beugnet que afirma: “the so-called new French extreme created a shock to the system” (2011, p. 39).

Cierto es que Quandt fue el primero en dar nombre a esta tendencia, y que por ello, desde 2004, la mayoría de las veces que se alude a la misma, se hace en los términos de Nuevo Extremismo Francés. Sin embargo, en 2007, Martine Beugnet publica el libro

Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression, en el que explora esta incipiente corriente a la que, como advierte el título del libro, califica de *cinema of sensation*:

The cinema of sensation is an approach to filmmaking (and, by extension, to the analysis of film) that gives precedence to the corporeal, material dimension of the medium. In contemporary French film, the cinematographic exploration of a sensory, embodied comprehension of reality can take the form of a celebration of the sensual, reflexive bond of subjective body to objective world [...] It may also lead to the evocation, through graphic violence or sex, of a violently disjointed relationship between subject and object that quickly brings the cinematic experience into the realm of the abject (2007, p. 32).

Se trata pues, de un tipo de cine que, a su parecer, lleva desde finales del siglo XX insuflando un espíritu diferente en el panorama francés y que ha adquirido una cierta relevancia debido a su capacidad para turbar al espectador. No obstante, para Martine Beugnet este conjunto de films no debería considerarse un nuevo género o movimiento, ya que este enfoque impide considerar a los mismos como parte de un continuo cuyo fundamento es el concepto de transgresión. Elemento que, como manifiesta la autora parafraseando a Guy Austin, no es nuevo en el cine francés. Y es que a lo largo de la historia, los cineastas galos no han dudado en tomar prestados elementos subversivos de géneros tales como la pornografía y el horror con la clara intención de generar un impacto sensorial en el espectador (2007, pp. 31-34).

Es por ello que Beugnet coincide con Tanya C. Horeck y Tina Kendall al englobar al “so-called new French extreme” dentro de un mismo estilo que no puede ser reducido a un grupo hermético en el que se encuentran los diferentes realizadores y sus films. Sin embargo, las autoras difieren en cuanto a los elementos aglutinantes de la misma. Mientras que para la autora de *Cinema and Sensation*, la pieza común de todas estas obras son las tácticas de shock utilizadas (Beugnet, 2011, p. 29), para las autoras de *New Extremism in Cinema: From France to Europe* (2011), son el conjunto de temas, preocupaciones y enfoques estéticos comunes lo que une a dichos films (p. 1).

Por otra parte, Tim Palmer, autor de *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema* (2011), recalca que si bien el cine, como formato artístico, tiene la necesidad de provocar sensaciones intensas en el espectador, algunos directores llevan este requisito al extremo, privando al público de la experiencia gratificante o satisfactoria propia del

séptimo arte, entre ellos, los exponentes del Nuevo Extremismo, responsables de esta nueva ola de controversia (p. 57). Palmer, siguiendo la perspectiva de Martine Beugnet, opta por otorgar un nombre diferente a la tendencia, a la que se refiere como *cinéma du corps* y cuya definición difiere en realidad muy poco de las del resto de autores que profundizan teóricamente en la materia:

This *cinéma du corps* consists of arthouse dramas and thrillers with deliberately discomfiting features: dispassionate physical encounters involving filmed sex that is sometimes unsimulated; physical desire, [...] intimacy itself depicted as fundamentally aggressive, [...] and social relationships that disintegrate in the face of such violent compulsions (2011, pp. 57-58).

Palmer se sitúa y deja claro que para él, el *cinéma du corps* – que podría ser considerado como un nuevo fenómeno vanguardista – tiene mucho que ofrecer al aportar la posibilidad de modificar el modo en que el público reacciona e interacciona con una película. Para el autor, este tipo de films buscan convertir al espectador en un participante comprometido con la historia, una historia que abandona cualquier forma habitual de narrativa y que transforma la pantalla en un lugar de exposición – en el sentido más amplio de la palabra – y de trauma, a través de una absoluta ruptura con las convenciones de estilo preexistentes.

No obstante, el autor de *Brutal Intimacy* asume que existen detractores que califican este cine de indefendible y grotesco, y cuya reacción inmediata no es otra que el rechazo, siendo incapaces de reconocer las rigurosas ambiciones estilísticas del mismo. Considera, además, que este nuevo cine francés genera experiencias sensoriales profundas y desafiantes que ponen de manifiesto el potencial que sigue teniendo el séptimo arte a la hora de generar desconcierto en un espectador – el contemporáneo –, que a menudo se muestra insensible ante lo que observa en la pantalla (2011, p. 58-60). Y es precisamente esa insensibilidad la que quieren combatir los exponentes de esta tendencia, exhibiendo material en ocasiones “no apto o apropiado para ser visto”, tal y como define en el diccionario Merriam-Webster el término *unwatchable*. Esta locución, que data de 1886, fue usada por la autora y directora Catherine Breillat en su novela *Pornocracia* y es ahora rescatada por Asbjørn Grønstad para describir este tipo de películas: “the unwatchable references that which in or despite its sheer visibility eludes visual representation” (2011, p. 193). En definitiva, es esa una de las principales características que vincula a estas películas, el afán por mostrar lo que nadie quiere ver;

por representar lo irrepresentable desde un posicionamiento ético y artístico propio. Como bien describe Anthony Julius, “el arte es una zona privilegiada donde se puede decir lo que, de lo contrario, sería inexpresable, y donde se puede representar lo que, de lo contrario, sería irrepresentable. Esto es lo que llaman la ‘coartada estética’” (2002: 25).

Siguiendo esta línea, Grønstad se posiciona junto a Palmer al considerar que, sin duda, el cine *unwatchable* no aspira a satisfacer al público a través de sus imágenes entrópicas, que son la representación de unas narrativas violentas y autodestructivas que obligan al espectador a apartar la mirada destruyendo su sensibilidad. Así, parece que todos los autores se ponen de acuerdo a la hora de definir la relación del público con los films de esta corriente cinematográfica “no apropiada”, obras que buscan reflexionar sobre la figura del espectador actual, e investigar los límites de lo que el ojo humano es capaz de soportar (Horeck & Kendall, 2011, pp. 1-5).

Sin embargo, tras la evolución del Nuevo Extremismo Francés a lo largo de los años desde que James Quandt lo denominase como tal en 2004, en 2011 el propio crítico redacta una suerte de epílogo para ese primer artículo en *Artforum* que, desafortunadamente para él, no tuvo las consecuencias esperadas, ya que en lugar de desalentar a los realizadores a los que criticaba, surtió el efecto contrario.

Para Quandt, el Nuevo Extremismo Francés no es más que una extravagante moda falta de coherencia y conciencia, que, asegura, ya ha llegado a su fin. No obstante el autor no puede dejar de preguntarse: “what, then, was the New French Extremity? [...] In the waning days of the phenomenon, the answer appears no clearer, but many of the films have quickly come to look like desperate artefacts” (2011b: 210-213). Pero, como bien apunta Martine Beugnet, ¿Hasta qué punto se puede considerar el Nuevo Extremismo Francés como una tendencia con un principio y un fin delimitados? Si atendemos a la concepción del arte transgresor que hace Anthony Julius en su obra *Transgresiones. El arte como provocación* (2002), el autor sostiene que: “el término ‘transgresión’ se emplea para referirse a cualquier traspaso de límites” (p. 18). Considerando que el cine es declarado el séptimo arte, y que como veremos en los siguientes epígrafes el cine tiene indudablemente historia de transgresión, ¿cuánto tiene de nuevo el Nuevo Extremismo Francés? Y, teniendo en cuenta la visión europea en que se basa el libro de Tanya C. Horeck y Tina Kendall, ¿es posible considerar que sea una tendencia que se reduzca a Francia? ¿Es posible olvidar a directores como Michael Haneke, Lars von

Trier, Yorgos Lanthimos o Andrzej Zulawski, entre otros? Tomando prestadas las palabras de Quandt, la respuesta no parece nada clara, pero lo que sí es seguro es que este conjunto de obras suponen todo un reto para el análisis y la crítica; situación que, en cierta medida, trataremos de solventar en el desarrollo de las siguientes páginas.

2.2 Referentes históricos

En el presente capítulo haremos una revisión de importantes referentes en lo que a transgresión artística se refiere. En el terreno de la literatura nos centraremos en el Marqués de Sade y en Georges Bataille, ambos muy explícitos en sus descripciones de situaciones eróticas a la par que grotescas. En el ámbito de las artes plásticas exploraremos algunas de las obras más polémicas debido a su carácter pornográfico, desde Édouard Manet a Francis Bacon, pasando por Duchamp, Courbet o Egon Schiele.

Por último nos centraremos en el cine. Haremos un breve pero necesario repaso de la historia de la cinematografía gala para comprender mejor cuáles son las raíces culturales del NEF. Además de un recorrido por algunas de las cinematografías más transgresoras del siglo XX, desde las perspectivas de la crítica social y de la violencia y/o el sexo explícito. El *giallo*, Fassbinder, el *exploitation cinema* o el *pinku eiga* entre otros.

2.2.1 Manifestaciones artísticas

2.2.1.1 La literatura y el mal

Vemos que un autor y un libro no son forzosamente los felices resultados de un tiempo de calma. Todo va unido, en el caso presente, a la violencia de una revolución. Y la figura del marqués de Sade, solo de un modo lejano pertenece a la historia de las letras.

Georges Bataille, 1977

Cualquier persona es esclava de su tiempo, del entorno económico, social y cultural que le rodea. Y sobre todo, cualquier persona es prisionera de su historia. Es por eso que no se puede entender un movimiento como el Nuevo Extremismo Francés sin mirar atrás en el tiempo, sin hacer una revisión de las letras y las artes que sirvieron de precursoras y compañeras.

Como ya ha sido puntualizado, uno de los componentes inherentes al Nuevo Extremismo Francés es la transgresión. Transgresión en el sentido más amplio del término, transgresión que juega con los límites de la moral y la ética para enfrentar al espectador a unas escenas de violencia – sexuales o no – que este no está acostumbrado a recibir. Transgresión en los discursos y en la propia forma de los mismos, en el sentido de romper las normas como, según André Breton (1985), harían los locos, “[...] en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido en que esta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco [...]” (p. 19).

Será el propio Breton – junto al resto de autores del movimiento surrealista – el que convierta en “Divino Marqués” al afamado y difamado Marqués de Sade. Escritor, filósofo y controvertido libertino francés cuyas acciones y obras lo confinaron a pasar gran parte de su vida en prisión. Nacido en 1740, vivió para tomar parte en la Revolución Francesa, posicionándose a favor del jacobinismo desde la cárcel (Breton, 1985, p. 19). El clima revolucionario del contexto histórico que le tocó vivir se reflejó en sus obras de forma clara, y aunque estas fueran de naturaleza desobediente para con el momento y continentes de un alto grado de ingenio, no hablaremos de Sade como si de un loco se tratara:

The ideas of Marquis de Sade did not spring from the brain of a madman. Very similar ideas were developed by the great terrorists of the First French Revolution. The justification for crime and murder was a natural trend of the time (Bloch, 1948).

Mejor hablaremos de él como un “filósofo del vicio”², que basó sus obras en una “[...] union of sex and crime and destructive processes of all kinds” (Bloch, 1948), producto de una imaginación incansable y de innumerables y reales experiencias personales, pero sobre todo fruto de su particular y única situación moral que bien expone Georges Bataille en este fragmento:

[Sade] conoció estados de desenfreno y de éxtasis que le parecieron llenos de sentido con respecto a las posibilidades comunes. [...] En vez de olvidarlos, como suele hacerse, en sus momentos normales, se atrevió a mirarlos cara a cara, y se planteó la cuestión abisal que en realidad les plantean a todos los hombres (1977, p. 95)

Y no es el único que piensa de tal forma, ya que la filósofa feminista Simone de Beauvoir contempla en su obra *¿Hay que quemar a Sade?* (2000) que el mayor logro del autor francés fue ser capaz de “definir el drama humano en su generalidad” a raíz de “obstinarse en sus singularidades” (p. 29).

Sin embargo, hizo falta que fueran estos autores, muy a posteriori en el siglo XX quienes se posicionaran a favor del Marqués de Sade y validaran su calidad como filósofo y escritor – sin excluir a otros escritores que también lo consagraron³. Parece ser una tendencia natural de las sociedades, el denostar a los creadores de su propio tiempo, ensalzando a su vez los de tiempos pasados y esperando que generaciones futuras vean en lo presente lo que el presente no es capaz de ver. Aun así, el presente es consciente de necesitar a su pasado, como causa irremediable de los efectos del presente y quizá del futuro, y es por eso que la obra del Marqués de Sade se torna inevitablemente necesaria:

Con humildad, pasión y estremecimiento, la humanidad debería tomar nota del horror al que es capaz de llegar. La virtud de Sade habría sido la de preparar el camino para que el hombre común, normal, de nuestros días, en vez de apartar con espanto los efectos más escandalosos de esos impulsos criminales – y profundamente humanos – los acepte con pleno derecho (Baigorria, 2002, pp. 94-95).

² “Marquis de Sade was the first and only philosopher of vice” (Bloch, 1948).

³ “[...] consagrado por escritores y pensadores como Jean Paulhan, Pierre Klossowski y Maurice Blanchot” (Bataille, 1977, p. 84)

Esto es lo que expone Osvaldo Baigorria (2002) su análisis sobre el erotismo en la obra de Georges Bataille. Nacido en 1897 en Francia – lo que podríamos considerar un nativo cinematográfico – bibliotecario de profesión, ávido lector y escritor en la sombra⁴. “Para muchos, fue el *metafísico del mal* que canonizó al Marqués de Sade”, para André Breton, “un filósofo excrementicio”, como explica Baigorria (2002, p. 5). En la misma línea del Marqués, la literatura de Bataille se centrará en la “[...] intersección de lo erótico, el mal, la violencia y lo sagrado [...]” (p. 6). Y no son solo los temas y los enfoques lo que acerca a ambos escritores, como dice el propio Georges Bataille en el prefacio de su obra *La literatura y el mal* (1977):

La generación a la que pertenezco es tumultuosa.

Nació a la vida literaria en los tumultos del surrealismo. En los años que siguieron a la primera guerra mundial existió un sentimiento desbordante. La literatura se ahogaba en sus límites. Llevaba en sus entrañas, al parecer, una revolución (p. 19).

Si bien ya comentábamos cómo los escritos de Sade estaban marcados por el contexto agitado de la Revolución Francesa, el propio Bataille considera que los suyos están marcados por los resultados de la Primera Guerra Mundial. Dos acontecimientos que cambiaron el devenir de la historia y que se reflejaron en la literatura del momento. Sin embargo, a diferencia de Sade, Bataille tuvo la suerte de estar respaldado por un amplio grupo de escritores, artistas y pensadores que conformaron el movimiento surrealista. Entre ellos estaba André Breton, que se encargó de redactar los *Manifiestos del Surrealismo* en 1924 y de definir en qué consiste dicho movimiento: “un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Breton, 1985, p. 44). Un movimiento que venía a la postre de una macabra y dolorosa guerra, la primera guerra moderna que Breton, quien tuvo la mala suerte de vivir desde dentro, calificó de “cloaque de sangre”, como recoge Browder (1967, p. 6).

Esta concepción del arte y la literatura como vía de escape a una situación de desesperación colectiva fue recogida simultáneamente por el movimiento anti-ártístico Dadá, que nació de la mano del poeta rumano Tristan Tzara en Zúrich. André Breton supo de la existencia del movimiento junto a Apollinaire y se interesó por los métodos y

⁴ Escribió sus primeras obras bajo diferentes pseudónimos como Pierre Angelique, Lord Auch o Louis Trent (Baigorria, 2002).

las motivaciones del mismo, lo cual le animó a reinterpretarlo y plantear el surrealismo (Browder, 1967, pp. 11-13).

Estos casos son solo algunos de los más representativos del importante impacto que los diversos y convulsos conflictos sociales del momento tienen en los contenidos que se producen y la forma que estos llegan a tomar. La Revolución Francesa para uno y la Primera Guerra Mundial para otros, todos ellos calificados de locos por quienes se posicionaban frente a su arte en lugar de a su lado, todos ellos con obras prohibidas o denostadas por la crítica, que tuvieron que ser rescatadas y ensalzadas por los intelectuales de tiempos posteriores para que pudieran ser tomadas en consideración.

Quizá la culpa recaerá en mayor medida sobre el que escribe, pues quizá su obra solo deba ser leída por aquellos y aquellas que sean capaces de entenderla y apreciarla, como advierte Sade en el prefacio de *La filosofía en el tocador* (2002):

Voluptuosos de todas las edades y de todos los sexos, a vosotros solos ofrezco esta obra: nutridos de sus principios, que favorecen vuestras pasiones; esas pasiones, de las que fríos e insulsos moralistas os hacen asustaros, no son sino los medios que la naturaleza emplea para hacer alcanzar al hombre los designios que sobre él tiene; escuchad solo esas pasiones deliciosas, su órgano es el único que debe conducirlos a la felicidad.

Mujeres lúbricas, que la voluptuosa Saint Ange sea vuestro modelo; a ejemplo suyo despreciad cuanto contraría las leyes divinas del placer, que la encadenaron toda su vida (pp. 3-4).

2.2.1.2 Artes plásticas y transgresión

*Amada imaginación, lo que más amo en ti es
que jamás perdonas.*

André Breton, 1985

Para Anthony Julius (2002) Georges Bataille es el padre de lo transgresor, que veía en ello: “el aspecto utópico de toda obra de arte, lo que nos permite vislumbrar una existencia libre de reglas o constricciones” (p. 21) y que consiguió en cierta medida desestigmatizar el término y convertirlo en algo necesario e intrínseco a cualquier obra de arte. Esta afirmación no hace más que demostrar que las artes plásticas y la literatura siempre han estado íntimamente ligadas. Un buen ejemplo de ello son los dos movimientos de los que hablábamos anteriormente, el dadaísmo y el surrealismo, que, como es bien sabido, surgieron tanto en las letras como en las artes de manera simultánea.

Si bien es cierto que Julius afirma que “[...] las transgresiones son tan antiguas – casi tan antiguas – como las reglas que infringen o las convenciones que ofenden” (2002, p. 53), también entiende que el concepto de arte transgresor va más allá de infringir cualquier regla. Por lo tanto, no será “a partir de mediados del siglo XIX que la propia producción de semejantes obras contribuyó a la definición del proyecto de la creación artística” (2002, p. 53). De hecho, según el autor fue la obra de Édouard Manet la que marcó la diferencia con pinturas como *El almuerzo en la hierba* y *Olimpia*, ambas de 1863. Siendo esta última considerada la primera pintura pornográfica, “[...] una obra pornográfica en el sentido etimológico (la palabra griega *pornographoi* significa «pintor de prostitutas», y Olimpia era un nombre muy frecuente entre las prostitutas)” (Julius, 2002, p. 59).

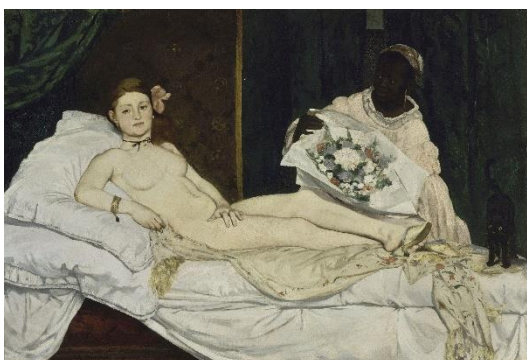
Entendemos entonces que la transgresión, tanto en el arte como en la literatura, aparece siempre muy reñida con la sexualidad, la pornografía, el erotismo, y con ello se ejerce una cierta violencia contra el lector o espectador. Así mismo lo afirma Anthony Julius en su análisis de Georges Bataille:

La transgresión erótica es, implícitamente, el modelo de todas las transgresiones. [...] Puede ser, por ejemplo, porque las Escrituras proscriben expresamente ciertas formas de

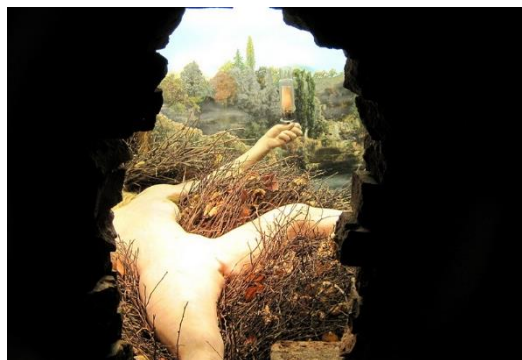
sexualidad; [...] porque hay una tradición literaria clandestina de lo erótico que provoca la hostilidad del Estado; [...] (2002, pp. 20-21).

De la misma forma que la obra de Manet fue tachada – y criticada por ello – de obscena, otros artistas siguieron su estela y sufrieron su misma suerte, tales son los casos de Gustav Klimt⁵ o de Marcel Duchamp. Este último adoptó una dirección muy concreta que “[...] consistió en la exploración de los temas pornográficos como medio para lograr una subversión más general de las reglas del arte [...]” (Julius, 2002, p. 64). Ejemplo de ello es su obra póstuma *Étant Donnés*:

Étant Donnés, con su mirilla que muestra una maniquí desnuda, inerte, abierta de piernas, es una reafirmación salvaje de ese «rito dual del voyeurismo y la contemplación estética» (opinión del poeta mexicano Octavio Paz) que *Olimpia* expuso por primera vez (Julius, 2002, p. 67).



Olimpia (1863) Édouard Manet



Étant Donnés (1946-1966) Marcel Duchamp

De modo que, sin duda, la utilización del desnudo femenino desafiante es una herramienta de la que el arte se ha servido para ejercer su derecho – y deber – de transgredir. Y tal como advertían Bataille y Beauvoir sobre Sade, esta utilización del desnudo y de la crudeza del mismo no es más que un intento por mostrar algo que todos los hombres conocen pero de lo que no quieren hablar; por poner frente a ellos una realidad que es individual y a la vez colectiva.

En la misma línea se mueve Gustave Courbet con su obra *El origen del mundo* (1866), en la que muestra a una mujer con las piernas abiertas, exponiendo su sexo y uno de sus

⁵ “Por ejemplo, a las obras *Filosofía* (1897-1899), *Medicina* (1900-1907) y *Jurisprudencia* (1903-1907) de Klimt las acusaron de una concepción grosera y de deficiencia estética, de violar los cánones de la desnudez académica, de pornografía” (Julius, 2002, p. 62).

senos de forma totalmente naturalizada; obra que por supuesto fue “puesta en cuarentena” hasta que se decidió exhibir en el Museo de Orsay de Paris en 1995, más de cien años después de su creación. Esto no hace más que reafirmar la idea de Julius sobre la relación entre la ley y el arte, ya que “la ley no entiende – no puede entender – la belleza de la transgresión; considera que la celebración de lo transgresor en el arte es algo afectado, equivocado, peligroso” (2002, p. 21). Así, el desafío y la desobediencia se convierten en los grandes compañeros de cualquier arte que transgrede.

Sin embargo, el arte se beneficia de la “coartada estética”, que le permite retar a las leyes, ya que “el arte es una zona privilegiada donde se puede decir lo que, de lo contrario, sería inexpresable, y donde se puede representar lo que, de lo contrario, sería irrepresentable” (Julius, 2002, p. 25).

Queda claro que la transgresión es, pues, una condición *sine qua non* del arte contemporáneo. Dan ejemplo de ello los numerosos artistas que han liberado a sus obras de las normas de lo que se puede representar y de lo que no. El modernista vienés Egon Schiele lo hacía entre los siglos XIX y XX, y su obra, basada en desnudos casi completamente desprovistos de erotización por no ajustarse a los cánones de belleza establecidos, fue sin embargo censurada en 2017 en el metro de Londres por ser considerada demasiado explícita⁶. No podemos considerar pues que en este caso el motivo de la censura fuera el carácter excitante de las obras, sino más bien su naturaleza obscena que supone un “ataque” frontal al espectador.



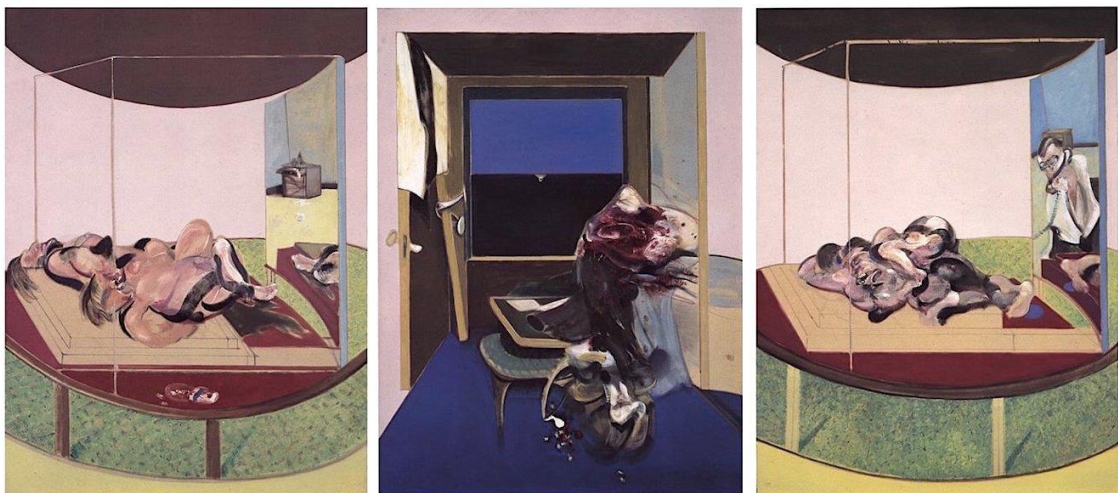
Exposición del pintor Egon Schiele en el metro de Londres en 2017⁷

⁶ <https://www.nytimes.com/2017/11/10/arts/design/egon-schiele-ads-london-tube.html>

⁷ Fotografía realizada por Christian Lendl / AFP, consultada en:

A mediados del siglo XX Francis Bacon iniciaba su obra sobre la Crucifixión y elaboraba varios trípticos sobre el mismo tema. Merece la pena destacar el *Tríptico inspirado en el poema de T.S. Eliot «Sweeney Agonista»* de 1967. Una obra que aúna sexualidad, muerte, violencia, carne y tener el valor de ponerlo todo junto en una sola pieza:

Los principales tabúes tienen que ver con la muerte y la sexualidad. [...] La muerte es una señal de violencia; también lo es la sexualidad. [...] Hay que tener, añade Bataille, ‘nervios de acero’ para reconocer la relación entre el sexo y la muerte (Julius, 2002, p. 23).



Tríptico inspirado en el poema de T.S. Elliot «Sweeney Agonista» (1967) Francis Bacon

Estas obras – y sus creadores – no son más que una de las numerosas ocasiones en las que el arte se ha servido de tabúes como la muerte, la sexualidad, o ambas a la vez, para contravenir, para crear obras novedosas, únicas y diferentes. Algo que fue y que seguirá siendo así porque esa es la naturaleza del arte contemporáneo:

El mejor arte contemporáneo tiene que ser desafiante, difícil, exasperante. Se da por supuesto que provocará resistencias, afrentas, consternación. [...] Es un arte que no alivia, sino que causa dolor. [...] lo transgresor es una condición permanente, uniforme y benigna de la creación artística (Julius, 2002, pp. 32-51)

En definitiva, la literatura y el arte se consolidan en la contemporaneidad como estandartes de la transgresión necesaria e íntimamente ligada a la eliminación de los tabúes más consolidados por la historia y las religiones.

Cierto es que cualquier otra manifestación artística tendrá su transgresión de un modo u otro. Debido a los límites de esta investigación no podemos incluir otras disciplinas como la música o la fotografía. Algunos nombres propios indiscutibles que han seguido este camino son Robert Mapplethorpe⁸, Antoine D'Agata⁹ o Nan Goldin¹⁰ entre otros. No obstante, la música punk saldrá a colación en el epígrafe “2.2.2.2. Cinematografías internacionales”.

⁸ Página oficial de Mapplethorpe: <http://www.mapplethorpe.org/>

⁹ Página de Magnum Photos sobre Antoine D'Agata:
http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53T_6

¹⁰ Entrada en la página web del MoMa NY sobre Nan Goldin: <https://www.moma.org/artists/7532>

2.2.2 Manifestaciones audiovisuales

2.2.2.1 Cine francés

The history of French cinema is the history of cinema

Néstor Almendros, 1990

Para entender el Nuevo Extremismo Francés y poder encontrar sus raíces y justificaciones, es necesario conocer la historia del cine francés en su conjunto. Lo que viene a continuación es un modesto resumen de dicha historia, de la cual nos centraremos en los géneros y/o movimientos que se salieron de la norma para encontrar una transgresión de tipo formal, temática o la suma de ambas.

El 22 de marzo de 1895 el cinematógrafo de la familia Lumière hacía su aparición pública en París, a modo de experimento publicitario. Durante varios meses estuvo viajando por diferentes lugares haciendo “campaña” hasta que comenzó su explotación comercial el 28 de diciembre de ese mismo año. Fue así como la familia Lumière *creó* el cine: “photographic images on long celluloid strips, in apparent motion, projected upon a screen [...] before a paying public” (Williams, 1992, p. 24).

Los primeros años de recorrido del cine en Francia fueron exitosos, con directores como Georges Mèlies, Alice Guy-Blachè y la creación de grandes productoras como Gaumont o Pathé (Caparrós Lera, 2003, p. 27). Junto a Francia, Estados Unidos fue otra de las grandes potencias cinematográficas en la génesis del séptimo arte; la gran distancia entre ambos precursores será su enfoque moral, como escribió Gaumont desde Nueva York a Louis Feuillade en 1908: “*The Iron Worker’s Daughter* and *The Piano Mistress* are marvelous in their action, their photography, but unshowable in the American market. The subject offends public morality here” (Williams, 1992, pp. 77-78).

Demuestra esto que incluso desde las primeras manifestaciones cinematográficas, el cine francés ha tenido menor reparo en jugar con los límites de la moralidad. Como dice Gaumont, la sociedad estadounidense no estaba preparada para lo que la sociedad francesa sí. Los motivos, podemos suponer, son los mismos que favorecieron la creación de las obras del Marqués de Sade, Georges Bataille, Courbet, Manet, Duchamp... todos artistas, todos franceses y todos transgresores. Esto no significa que no se puedan dar las condiciones necesarias para el surgimiento de obras que juegan con los límites de lo “correcto” en cualquier otra nación, pero el contexto socio-cultural

francés favorece este tipo de obras. Como afirma Max Aub en referencia al Surrealismo, “(e)l surrealismo – internacional de raíz, lo que es distinto – solo podía lograrse en París” (2013, p. 484), a pesar de que hubiera numerosos artistas que se acogieran al movimiento sin ser franceses.

Tal es el caso de Luis Buñuel, abanderado español del surrealismo en Francia, en principio sin ni siquiera quererlo, como le cuenta él mismo a Max Aub: “Yo no era surrealista cuando llegué a París, me parecía una cosa de maricones. Leía sus cosas para reírme [...] En verdad yo no pertenezco al grupo hasta el 29 o el 30. Después de *Un perro andaluz* [...]” (2013, p. 118). Buñuel entra pues, con esta, su ópera prima, en el privilegiado círculo de cineastas modernistas independientes:

[...] French cinema of the 1920s was the site of many attempts either to extend the artistic limits [...] or to ignore them entirely in an attempt to develop a new kind of cinema art (what today we could call experimental cinema) [...] artists of this orientation can be called modernist independents (Williams, 1992, p. 138)

De nuevo, y como afirma Alan Williams (1992), este tipo de cine-arte se podía dar en Francia mientras que era casi impensable en un ordenado y racionalizado sistema americano (p. 131). A pesar de la crisis que la industria cinematográfica francesa sufrió durante y después de la Primera Guerra Mundial, no hizo falta demasiado tiempo para que los cineastas franceses se pusieran manos a la obra y reconstruyeran su potente industria. Momento que Abel Gance aprovechó para buscar una renovación en el cine francés que no le fue fácil afrontar: “(t)aking inspiration from the Americans in terms of lighting and editing [...] (and placing) a great emphasis on the artistic value of suffering. He both dreaded and expected the incomprehension of his producers and his public” (Williams, 1992, pp. 83-87).

Pero a pesar de los intentos de Gance por revitalizar el cine francés, éste acabó viéndose afectado por la bipolaridad política del momento y creó dos movimientos mayoritarios y opuestos: “(c)inematic impressionism and pictorialist naturalism embody the temptations of idealism and of simple materialism respectively. As a general rule, the former tended to the political Right, the latter to the Left” (Williams, 1992, p. 120). Esta dualidad – trastocada en cierta medida por la aparición del modernismo, que se convirtió de forma minoritaria en la tercera opción – se mantuvo intacta hasta los años treinta, en los que el cine se vio agitado por la aparición del sonoro y un nuevo contexto socio-político. El cine sonoro terminó por aniquilar las escasas posibilidades de

supervivencia del modernismo, ya que este se servía de pequeños equipos y reducidos presupuestos y la llegada del sonido directo necesitaba de mayores inversiones. Por otra parte, los incipientes regímenes totalitarios europeos cambiaron el paradigma socio-político y el cine tuvo que hacerse eco de ello; podríamos discernir tres tendencias mayoritarias, cine político de izquierdas, cine comercial burgués y cine de apoyo a los regímenes fascistas (Williams, 1992, pp. 177-214).

La Segunda Guerra Mundial y la ocupación de Francia por parte de Alemania dieron como resultado un cine altamente politizado por parte de ambos bandos, así como una gran profusión del género fantástico, que perdió atractivo con la liberación del territorio francés. De este modo, al igual que ocurrió tras la IGM, el cine francés tuvo que reinventarse y ofrecer producciones que pudieran derrocar a las americanas en cartelera: “by beating it at its own game (making expensive movies with mass market appeal) and by emphasizing its home-court advantage, its Frenchness” (Williams, 1992, p. 278). Nació así la Tradición de Calidad, constituida según François Truffaut por las diez o doce películas que conseguían captar la atención de críticos y cinéfilos del momento (Truffaut, 1998).

Esa Tradición de Calidad o *cinéma de papa*, como apodaron los críticos de *Cahiers du Cinéma* se mantuvo como movimiento predominante en el cine francés hasta que estos jóvenes críticos, liderados por las teorías de André Bazin, se dieron cuenta de que “[lo] que le faltaba al cine francés de entonces [...] era la chispa, la energía, la pasión. La urgencia.” (Riambau, 1998, pp. 15-26). Fue bajo esta premisa como los críticos de *Cahiers* empezaron a reivindicar el cine de autor, en contra de la tendencia generalizada de los directores de ser simplemente realizadores y no dejar su marca personal en las obras que creaban (Truffaut, 1998). Marca personal que Bazin (1957) definió como *la politique des auteurs*, “(which) consists, in short, of choosing the personal factor in artistic creation as a standard of reference, and then of assuming that it continues and even progresses from one film to the next”. Fue así como surgió la Nouvelle Vague en Francia – al igual que surgieron otras escuelas en el resto del mundo¹¹ – como consecuencia de “(l)a crisis del sistema de estudios, la feroz competencia televisiva, las transformaciones sociales del espectador y, ¿por qué no?, un cierto *air du temps* caracterizado por un espíritu de renovación social [...]” (Riambau, 1998, p. 26).

¹¹ “[...] del Free Cinema, de la Nova Vlna checoslovaca, del Nuevo Cine Alemán surgido de la Oberhausen, del Cinema Novo brasileño, de la Escuela de Nueva York, o del Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona [...]” (Riambau, 1998, p. 27).

La Nouvelle Vague dio una vuelta de tuerca al sistema, que si bien, como ya se ha mencionado anteriormente, ocurrió de igual forma en algunos otros países, resonó en Francia con mayor ímpetu gracias al grueso teórico que la respaldó y a que los consagrados *autores* no abandonaron nunca del todo sus principios estéticos o ideológicos. Es por ello por lo que el legado de esos *autores* resuena en la actualidad no solo en Francia, sino también en otros países que se hicieron eco de ellos (Riambau, 1998, p. 27).

Los efectos de la Nouvelle Vague han estado y están aún presentes en la cinematografía gala. No hay habido después de la Nouvelle Vague ningún otro movimiento que haya generado tal admiración y *la politique des auteurs* sigue estando vigente, al igual que lo está el *cinéma de papa*, que los *autores* no consiguieron erradicar. ¿Es quizá el Nuevo Extremismo Francés ese movimiento que llega para hacer temblar los cimientos del estable y reputado cine francés?

Una vez hecho un recorrido por el cine francés, de modo que nos sea más sencillo comprender el carácter innovador que invade la industria cinematográfica gala, es necesario mirar fuera de las fronteras francesas. A continuación se analizarán algunos otros movimientos a nivel internacional que son considerados como precursores o influyentes en las características y temáticas de las películas del NEF.

2.2.2.2 Cinematografías internacionales

-Europa

Queda claro que las dos guerras mundiales y sus consecuencias suponen dos importantes puntos de inflexión en el desarrollo de la cinematografía de Francia, así como también ocurrirá en otros países europeos de forma similar. Como afirma Marina Lijtmaer (2004): “los dos momentos principales de surgimiento de vanguardias en el mundo, 1920 y 1960, son años de crisis, de ruptura, de quiebre” (p. 37). En este sentido, las dos grandes derrotadas tras la IIGM, Italia y Alemania y sus regímenes totalitarios sucumben a un periodo de mayor aperturismo y sobre todo, de autorreflexión y reconstrucción de la identidad nacional.

En Italia en los años treinta se empezará a desarrollar un gusto por la literatura de género detectivesco que se denominará *giallo* (amarillo en italiano), en respuesta al color de las portadas de la editorial Mondadori – de origen anglo-americano –, precursora en la publicación de novelas de dicho género. Si bien bajo el régimen fascista de Mussolini y durante la IIGM se limitaron las ventas de estas novelas de producción extranjera, a su vez se fomentó la producción nacional de las mismas, tomando los autores italianos de novelas *giallo* un mayor protagonismo (Olney, 2013, pp. 106-107).

Pero como dice Gary Needham en su artículo “Playing with genres” (2002), lo que nos concierne es el *giallo* cinematográfico que emerge durante la “Edad dorada” del cine italiano a principios de los sesenta, que si bien sigue la línea detectivesca de las novelas, “the *giallo* film amplifies, in a postmodern manner, the bias towards disruption, transgression, undecidability, and uncertainty inherent in horror cinema [...]” (Olney, 2013, p. 107). Según Ian Olney (2013) la primera película *giallo* fue *Sei donne per l'assassino* (1964) de Mario Bava, “a violent and erotic type of murder mystery” (104), sin embargo, para Gary Needham (2002), “in 1963, Mario Bava directed the first true Italian *giallo*: *La ragazza che sapeva troppo*”. Desde luego lo que si queda claro es que se considera que fue Mario Bava a principio de los años sesenta quien realizó las primeras películas *giallo*, cuyo argumento “can frequently seem like little more than an excuse to present a series of extravagantly staged sequences showcasing the gory deaths of the killer’s victims” (Olney, 2013, p. 104).

Pero Bava no estaba solo. Dario Argento fue otro de los grandes exponentes del *giallo* en sus inicios. Su ópera prima, *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), se considera otra de las obras claves de dicho género, cuyo protagonista es un detective amateur norteamericano, siguiendo con la tradición de las novelas detectivescas en que se inspira. Considerado un maestro de lo macabro, Argento tiene una amplia filmografía entre el *giallo* y el terror, o una mezcla de ambos, con pinceladas de Serie B y en ocasiones elementos de lo sobrenatural (Mendik, 2003).

Sin embargo, y de la misma forma que se pone en tela de juicio la categoría de género del Nuevo Extremismo Francés, Gary Needham comprende que el *giallo* tampoco es un género cinematográfico, “the *giallo* film is not so much a genre, as its literary history might indicate, but a body of films that resists generic definition [...] Criticism tends to gather around auteur directors or singular examples” (2002).

Mientras las películas englobadas bajo la etiqueta *giallo* eran consideradas sensacionalistas, barrocas y con un argumento que generalmente se sublevaba al componente estilístico (Olney, 2013, p. 104), Italia vio el nacimiento de uno de sus artistas más sociales, políticos e intelectuales, Pier Paolo Pasolini. Nacido en pleno auge del fascismo, crecerá leyendo a Gramsci y a Marx, se hará militante comunista y publicará su primer libro de poesía a los 20 años de edad. Vivirá atormentado por la muerte de su abuela, de su hermano menor y por la sensación de no sentirse acogido en ningún lugar (Laurenti, 1976, pp. 25-35):

El entorno y la dureza a que le obliga la vida material, determinará más concretamente el interés del poeta por el mundo humano que le circunvive.

Pasolini no es un artista, es ante todo un intelectual que crea en función de un mecanismo ideológico, dialéctico y autocrático y que no abandonará jamás la pureza del pensamiento [...]

No será hasta 1961 cuando su creatividad gire definitivamente al cine con su primer film, *Accattone*. Si bien era un apasionado escritor, consideraba que el cine era una mejor forma de llegar a la masa y hablar de la clase obrera a la propia clase obrera. Así, realizará films realistas, con actores no profesionales y con el pueblo como uno de los firmes protagonistas principales. Así, será inevitable la carga de contenido político y social que “[...] provocarán una auténtica violencia de los sectores públicos” por su crudeza y atrevimiento al tratar temas sensibles para una sociedad reprimida como la de

la época, tales como la libertad sexual y la crítica directa a una burguesía opresora (Laurenti, 1976, pp. 60-69).

Hasta 1975, año en el que fue brutalmente asesinado, realizó más de una docena de largometrajes (Moliterno, 2002) culminando en la obra que Roberto Laurenti (1976) considerará el emblema de su testamento cinematográfico:

En su eterna búsqueda del sentido de la libertad, angustiado por la idea del resurgimiento fascista y dominado por una sociedad consumista y por una desfigurada acción permisiva, Pasolini abofeteará al rostro de la humanidad con su último film “Saló o los 120 días de Sodoma” (p. 96)

Saló, villa italiana en la que Mussolini intentó implantar un sistema fascista a pequeña escala entre 1943 y 1945 se convierte en escenario de una (muy) libre adaptación de la obra del Marqués de Sade *Las 120 jornadas de Sodoma* (1785). Pasolini utiliza el texto de Sade para mostrar “el infierno en el que vivimos” (Laurenti, 1976, pp. 100-109), adaptar las barbaridades libertinas que expone el literato francés para hacer un alegato contra el fascismo, y exponer “la mayor absurdidad cómica” como la calificará Laurenti (1976, p. 109). El cine de Pier Paolo Pasolini fue controvertido a la vez que alabado, de la misma forma que las películas *giallo*, pero en lugar de exhibir una falta de crítica social, las películas de Pasolini presentan “a blend of the lyrical and the political, the poetic and the ideological, passion and analysis” (Moliterno, 2002).

Y en la misma línea de crítica social se encontraba el siguiente autor que nos ocupa. Como ya hemos adelantado, fueron Italia y Alemania los dos países que, por ser los grandes perdedores de la IIGM, debieron enfrentar una situación más difícil de reconstrucción de la industria cinematográfica. Dejando ya a un lado el caso de Italia, nos adentramos en el caso alemán.

Tras el fin de la IIGM en 1945, los alemanes recuperaron la corriente denominada como *Heimatfilm* (films patrióticos). Nacida en la literatura de finales del siglo XIX, se ambientaba en el pasado arcaico y rural de Alemania, proponía a la ciudad como un contrapunto negativo y se posicionaba en contra de la literatura moderna. Estas características, entre otras, fueron las que provocaron que con el surgimiento del nacionalsocialismo en los años veinte del siglo XX estos films se asociaran con el movimiento de “blood and soil” del nazismo, adquiriendo características anti-semitas y reaccionarias (Kaes, 1989, p. 165).

En los años cincuenta el término *Heimat* adquirió nuevos significados, muchos alemanes habían perdido sus hogares y vivían con dolor haber sido derrotados. El *Heimatfilm* se convirtió en un lugar en el que hablar de la pérdida, lleno de nostalgia y añoranza del pasado rural, una forma de no pensar en la reconstrucción a la que el país debía someterse (Kaes, 1989, p. 166).

Fue ya en los años sesenta cuando una serie de directores alemanes reaccionaron en contra de esta corriente y decidieron firmar el Manifiesto Oberhausen “que habla del Nuevo Cine Alemán, en el cual declaran creer, porque el viejo cine ha muerto [...] un cine convencional y superficial” (Mouesca, 2001, p. 256). Este Manifiesto fue firmado con la intención de generar un cambio radical en la filmografía alemana, lo cual no llegó a ocurrir, de hecho, los cineastas más exitosos fueron aquellos que no firmaron el Manifiesto, si bien creían de igual forma que el cine alemán necesitaba de dicha renovación, R.W. Fassbinder, Wim Wenders o Werner Herzog (Mouesca, 2001, p. 256).

Entre ellos, destacamos a Rainer Werner Fassbinder por su condición de *enfant terrible* dentro del cine alemán y por su importancia, como afirma Yann Lardeau (2002):

La obra de Rainer Werner Fassbinder domina los años setenta, no solo porque su autor recoge en ella el rumbo intelectual y los debates de esta década, los de la generación del 68 (desde el izquierdismo hasta el regreso de la cinefilia y su desbordar sobre el mundo), sino también porque es uno de los últimos cineastas occidentales que se enfrenta a la cuestión del nacimiento de un pueblo [...] (p. 9).

Si bien el *Heimatfilm* afronta la reconstrucción de un pueblo desde la distancia y poniendo el foco en lo rural, es precisamente lo contrario lo que hace Fassbinder, de forma totalmente radical y oponiéndose al sistema establecido:

His work, inspired by his own feelings of rejection and alienation as left-leaning and overweight bi-sexual in the repressive new ‘economic miracle’ of West Germany, was forever willing to tackle difficult subject matter such as terrorism, racial tension, alienation, class exploitation (on the political left as well as right), trans-sexuality and masochism in a provocative but non-sensationalist manner (Ruffell, 2002).

Fassbinder fue un ser tremendamente enérgico, llegó a producir cuarenta y tres largometrajes en apenas trece años, lo que en cierto modo se explica por su vida de excesos y el consumo frenético de sustancias estimulantes (Lardeau, 2002, p. 18). El cine de Fassbinder es de carácter transgresor, sobrepasa radicalmente de los límites establecidos por la práctica cinematográfica del momento. Estas cualidades y su

inconfundible heterogeneidad, asemeja inevitablemente su estilo al de muchos de los directores del Nuevo Extremismo Francés¹².

Italia y Alemania, por su inminente necesidad de reconversión tras la Segunda Guerra Mundial y los nuevos caminos orientados a la transgresión y apertura social y cultural frente al hermetismo irremediable del contexto político, se convertirán en dos grandes influyentes en lo que a directrices de renovación y transgresión se refiere. Generaciones posteriores, entre ellas las de los directores del Nuevo Extremismo, se verán influenciados por estas cinematografías.

¹² “El cine de Fassbinder, muy heterogéneo, lo es en primer lugar por la extrema diversidad de su estilo, unas veces clásico (*Der amerikanische Soldat*, *La ansiedad de Veronika Voss*), otras barroco (*Desesperación*), otras realista (*Berlin Alexanderplatz*), otras expresionista (*Querelle*) [...] (Lardeau, 2002, p. 255).

-Norteamérica

*To avoid fainting, keep repeating, it's only a movie...
only a movie... only a movie...*

Póster promocional de
The last house on the left (1972) Wes Craven

Si bien el convulso contexto de la IIGM sirve a Pasolini y a Fassbinder, entre otros, para llevar la transgresión a un terreno más social y político, Hollywood sigue su propio ritmo y surge en los años cincuenta el *exploitation cinema*, que Ernest Mathijs (2011) describe como:

[...] a type of cinema, often cheaply produced, that is designed to create a fast profit by referring to, or exploiting, contemporary cultural anxieties. Examples include films about drug use, nudity and striptease, sexual deviance, rebellious youths or gangs, violence in society, xenophobia, and fear of terrorism or alien invasions. Ostensibly, exploitation films claim to warn viewers about the consequences of these problems, but in most cases their style, narrative, and inferences celebrate (or “exploit”) the problem as much as critiquing it.

Todas estas características no hacen más que recordar a muchas de los rasgos que se emplearán para intentar calificar las películas del NEF, como ya hemos avanzado y como desarrollaremos en profundidad en el epígrafe “3. Temáticas principales y secundarias”.

Otro de los aspectos que parecen tener en común el *exploitation cinema* y el NEF es la dificultad para ser considerados como un género cinematográfico en sí, tal como ocurría también con el *giallo*. David Roche (2015) afirma en su artículo “Exploiting Exploitation Cinema: An Introduction” que no se trata de un género, sino de una etiqueta que se ha asignado a este grupo de películas con rasgos y cánones comunes, que se resumen en sexo, violencia y temas tabú, todo aquello que el público no podía ver en la mayoría del resto de productos cinematográficos. Entre sus símiles, destacan los lugares de exhibición, ajustados al carácter “políticamente incorrecto” y limitado, por ende, a *grindhouses* o autocines, y más tarde, desde la popularización de los dispositivos de visionado en casa, también encontrarán salida a través de su comercialización en DVD (p. 2).

Roche sostiene que estos films pertenecen a un periodo de tiempo concreto, con nacimiento a finales de los cincuenta y que duraría hasta los años setenta. Sin embargo tampoco olvida que algunos autores rastrean el inicio de la tendencia hacia los años veinte, momento en el que Eric Schaefer comprende que surgen las *classic exploitation films* (2011, pp. 2-3). Schaefer en su libro *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films* (1999) comprende que las películas sobre la esclavitud de la década de 1910 son precursoras de las primeras *exploitation films*; además de las *sex hygiene films* que surgieron con motivo del fin de la IGM y con la necesidad de educar y orientar a la población en terreno de educación sexual para prevenir enfermedades de transmisión sexual (pp. 18-19).

Ni bien aparecieron estos films, la sociedad norteamericana los señaló como inmorales y dio lugar a la redacción de *The Thirteen Point and Standards* de la Asociación Nacional para la Industria de la Imagen en Movimiento norteamericana, que prohibía temas como el sexo, el uso de drogas, la desnudez, la esclavitud o cualquier tema lascivo. Como contrapartida, la propia industria creó la Oficina Hays para el autocontrol – auto-censura – de este tipo de películas, de bajo presupuesto y que conseguían buenos resultados de audiencia. Aun así, se repitieron con asiduidad las protestas en contra de este tipo de producciones que empezaron a verse cada vez más restringidas por la propia Oficina Hays, que no buscaba otra cosa que limpiar la imagen de la industria de Hollywood (Schaefer, 1994, pp. 293-297).

Pasado ese periodo de censura estricta es cuando resurge el *exploitation cinema* en los cincuenta, con la misma carga sexual, violenta y con mayor carga política. En contra de lo que se pudiera creer, como afirma Randall Clark en su libro *At a Theater or a Drive-in Near You* (2013), las películas *exploitation* con mensaje social no son una excepción, sino la norma. Para Clark, es de hecho ese mensaje social el que hace que las *exploitation films* merezcan la pena y sean además un reflejo del contexto en que se filman, sin duda al mismo nivel de cualquier película comercial:

Films certainly reveal much about the concerns and values of their audience, but just as exploitation films can be more willing to deal with social issues than commercial pictures, so can exploitation films better reflect the fears and concerns of the public at large (p. 8).

Y si bien según David Roche (2015) el *exploitation cinema* como tal terminó su recorrido en los setenta, eso no significa que no haya habido desde entonces en

Norteamérica tendencias, movimientos o géneros con características similares. Por ejemplo el género conocido como *slasher*, cuyos inicios podemos encontrar en los años cuarenta pero que fue mundialmente popularizado por Alfred Hitchcock en *Psicosis* (1960), continuará sus andaduras en los años setenta y ochenta de la mano de John Carpenter principalmente (DeGiglio-Bellemare *et al.*, 2015, pp. 40-44).

Pero si hay un movimiento cinematográfico norteamericano que se acerca en extremo al NEF es el Cine de la Transgresión. Nacido en el seno de la cultura punk rock de los setenta, en el llamado “New York Underground” y bautizado por Nick Zedd, este cine surgió de la necesidad de crear un cine puramente punk, no por cineastas que intentasen documentar la vida del punk, sino por verdaderos punks que viviesen como tales. Sin duda sus principales características eran la música y los entornos punk, y las temáticas buscaban ser lo más impactante posible; sexo explícito y extremadamente heterodoxo, enaltecimiento del autoritarismo más radical o violencia machista; todo con la intención de perpetuar el caos creado por la cultura punk (Kerkes, 1999, pp. 69-71).

Si bien Nick Zedd no tuvo que ser necesariamente el iniciador del movimiento, sí que fue quien le dio nombre e incluso elaboró unos rudimentarios folletines en los que llegó a incluir un Manifiesto en el cuarto volumen¹³ del folletín que se elaboró desde 1984 hasta 1990. Algunos de los nombres relacionados con el Cine de la Transgresión son Richard Kern, Lydia Lunch, Cassandra Stark o Tommy Turner entre otros. Al igual que la música punk, el Cine de la Transgresión se acabó desinflando al final de la década del noventa, pero al menos las películas de estos transgresores directores quedarán como prueba de lo que supuso la cultura punk de finales del siglo XX (Kerkes, 1999, pp. 71-74).

¹³ Imágenes de todos los volúmenes se pueden encontrar en:
<https://www.printedmatter.org/catalog/tables/137/2088>

-Asia

Para concluir el recorrido a través de las cinematografías internacionales del siglo XX que se posicionan como precursoras del Nuevo Extremismo Francés nos trasladamos hasta el continente asiático. La industria cinematográfica hongkonesa y la japonesa se convertirán en las más influyentes y las de mayor proyección internacional.

Para entender los temas y la forma en que éstos se tratan en el cine nipón es necesario comprender la cultura japonesa y sobre todo, por su carga narrativa en la cinematografía, el papel de la mujer en la sociedad. Juan M. Corral explica en su libro *Cine erótico a la japonesa* (2012) como Occidente la liberación de la mujer inicia su camino con la Revolución Industrial en el siglo XIX, mientras que en Japón no será hasta 1910 cuando se inicie tímidamente este cambio. Tras la IIGM, la ocupación del archipiélago por parte de Estados Unidos traerá consigo una irremediable occidentalización del país, sin embargo, el papel de la mujer seguirá estando supeditado a la voluntad del hombre. Es por ello, por lo que el cine erótico japonés no hará más que reproducir esta realidad y acentuarla, si cabe. El espectador heterosexual masculino – público al que se dirige este tipo de cine en su mayoría – disfruta con el sufrimiento femenino, que a su vez trata de ocultar un complejo de inferioridad frente a la mujer (pp. 16-17).

Surge así en los sesenta el *pinku eiga* – películas rosas – de alto contenido sexual y con características y directrices como: “un mínimo de cuatro escenas de sexo, una duración de 60 minutos, rodada con película de 16 o 35 milímetros, con producción de muy bajo presupuesto y destinadas a exhibirse en las salas de cine” (Lupón González, 2016). Al contrario que los *exploitation films* que exploramos en el apartado anterior, cuya finalidad era dar al público la posibilidad de ver en pantalla una serie de temas tabú, con la mera intención de alimentar el morbo que engendran y generan, las películas *pinku eiga* tenían la pretensión de excitar al espectador – siempre heterosexual masculino. La película que más proyección internacional ha tenido dentro de la categoría del *pinku eiga* es, sin duda, *El imperio de los sentidos* (1976) de Nagisa Ôshima (Lupón González, 2016).

Este género dará lugar a la creación de sub-géneros como el *erogros*, el *japanexploitation*, el *roman porno*, etc., films que aunarán sexo, violencia y sangre y cuya voluntad seguirá siendo la de provocar y seducir a su audiencia. El éxito de estos

diversos sub-géneros se mantiene en la actualidad en la cultura japonesa y se ha ido adaptando a los nuevos tiempos incluyendo el cine de animación erótico conocido como *hentai* (Corral, 2012).

Mientras tanto en Hong Kong, si bien se recurre al horror y la fantasía en el cine desde los años treinta, es a partir de los setenta cuando la productora Shaw Brothers comienza a explotar temas de mayor sensibilidad social, incluyendo escenas de torturas, sexo lésbico, violaciones, etc. (Endrino, 2008). Es por eso que en 1988 se elabora un nuevo sistema de clasificación para dar cabida a este tipo de películas de manera regularizada, la llamada Categoría III: “Cat III legitimised an extreme exploitation/sexploitation strain in Hong Kong cinema” (Williams, 2005, p. 385).

Si bien esta categoría funciona de forma parecida a las limitaciones por edades que se utilizan en Occidente, en Hong Kong, en lugar de funcionar de manera restrictiva, tiene una naturaleza liberadora, lo que generó el desarrollo de una potente industria a su alrededor. La Cat III se subdivide en tres ramas, la semi-pornográfica, las películas de género y por último, la porno-violencia. Esta última es la más reconocida en el ámbito internacional e incluye temas como la violación, misoginia radical, perversiones y torturas de todo tipo (Williams, 2005, p. 386).

Una vez más, violencia y sexualidad se unen para dar lugar a diversos géneros cinematográficos. Sin embargo, comprobamos también como el contexto socio-cultural de cada país o región afecta directamente a la forma en que este tipo de cine se produce y se exhibe. Cuál es su función, el tipo de público al que se dirige, la aceptación o el rechazo del género por parte de la industria, etc. son factores que además influyen en el tipo de vida que tendrá el mismo, tanto en el lugar en que se produce como en la posible proyección internacional del género.

2.2.2.3 Videoarte – Experimentación y arte digital

One must use a brazen lie to convince people of a reality of a higher and deeper order

Jean Cocteau (en Young, 2009)

Paul Young define el cine artístico en su libro *Art Cinema* (2009): “Generally speaking, an art film – whether it falls under the heading of experimental, avant-garde, or artist’s film – is a film that sets itself apart from commercial, mainstream, and/or political means” (p. 9).

En este sentido, la mayoría de las películas que se engloban bajo la etiqueta del Nuevo Extremismo Francés deberían ser consideradas cine artístico, puesto que se encuentran sin duda fuera de la cultura *mainstream*, son vanguardistas, experimentales en muchos aspectos y tienen un fuerte mensaje político y social. El *art cinema* es, pues, otra de las muchas influencias de las que bebe la tendencia. Como decía Anthony Julius, se puede amparar en la “coartada estética”¹⁴ que es propia del arte y que permite justificar temas, formas y tonos que fuera del arte no serían justificables.

Retomando las características que Paul Young (2009) concede al *art cinema*: “the art film tends to lean toward the non-linear, non-theatrical, and non-figurative, which means it operates largely through poetics, metaphor and allusion [...] art films are generally open-ended and offer questions rather than answers” (p. 9). En los albores del cine, encontramos en mayor medida todo lo contrario, un cine lineal y basado en las prácticas teatrales, pues era en aquel momento lo más parecido al cine y la disciplina que los primeros cineastas usaron de guía para saber cómo contar y, sobre todo, cómo mostrar historias. Sin embargo hubo cineastas que decidieron experimentar con las posibilidades del medio desde sus inicios, como por ejemplo el francés Émile Cohl cuyas historias eran generalmente no lineales e incluso incluían animaciones en *stop-motion* (Young, 2009, pp. 19-20).

No será hasta los años veinte, con la llegada del Surrealismo – como ya comentamos anteriormente – cuando se comenzarán a realizar películas de mayor carácter artístico, principalmente en Francia. Si bien el Surrealismo finalizó alrededor de 1930, sus efectos se volverán a apreciar una y otra vez en diversas partes del mundo. En los años

¹⁴ Ver epígrafe “2.2.1.2 Artes plásticas y transgresión”.

cincuenta y sesenta será en Estados Unidos¹⁵, entre los sesenta y los setenta volvió a Francia y poco después surgieron hibridaciones en España, Latino América y Europa del Este de carácter más político (Young, 2009, pp. 22-25). Y, si bien en los ochenta parece haber una cierta pérdida de interés por esta tendencia, Paul Young considera que David Lynch es un buen ejemplo de una nueva forma de hacer cine artístico surrealista: “[...] the cinema of David Lynch, which often confounds traditional notions of surrealism with a deep interest in abstract expressionism and complex psychological models” (2009, p. 26).

Desde luego el Surrealismo no es la única forma en que se puede reproducir el cine artístico, pero quizá sí la más extendida y la que más puede asemejarse en cuanto a temas y forma al NEF. Young identifica otras muchas variantes del cine artístico, como el post-surrealismo, la abstracción, las sinfonías urbanas, el cine-ensayo, los films estructuralistas, los de metraje encontrado, el collage, etc. (2009).

En contraposición, en los años sesenta nace el videoarte: “como medio de creación cuando un grupo de autores, vinculados a las vanguardias de los años sesenta, comienza a utilizar la nueva tecnología de la imagen electrónica con fines artísticos” (Pérez Ornia, 1991, p. 10). Esto fue posible gracias a la salida al mercado de los primeros equipos de vídeo portátiles, lanzados por Sony y Philips a precio de consumo. Así, se considera que la primera creación de videoarte fue realizada por Nam June Paik, el 4 de octubre de 1965: “graba la visita del Papa Pablo VI a la catedral de San Patricio [...] por la noche exhibe la cinta en el Café à GoGo en Nueva York” (Pérez Ornia, 1991, p. 17).

Cine artístico y videoarte, dos disciplinas con intenciones similares y soportes diferentes. Como afirma José Ramón Pérez Ornia en *El arte del video* (1991), en un principio el cine y el video se consideraron rivales por querer hacer algo parecido de forma diferente, no obstante, según fueron pasando los años, el video empezó a acercarse al cine y el cine dejó de despreciar al video considerándolo un soporte técnicamente inferior. De este modo y como puede comprobarse, la evolución y el acercamiento entre ambas disciplinas ha desarrollado en la actualidad un cine eminentemente digital (Pérez Ornia, 1991, pp. 136-140).

¹⁵ “[...] most notably in the wildly inventive films of Sidney Peterson (*The Lead Shoes*, 1949), Ian Hugo (*Bells of Atlantis*, 1952), Stan VanDerBeek (*Breathdeath*, 1964), and Richard Myers (*First Time Here*, 1964)” (Young, 2009, p. 22).

3. Nuevo Extremismo Francés, definición

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores.

Antonin Artaud, 1938

Tras hacer un recorrido histórico por algunas de las diferentes tendencias y movimientos artísticos, literarios y cinematográficos que consideramos como predecesores del Nuevo Extremismo Francés, y antes de desglosar y adentrarnos en las temáticas y características que este conjunto de películas comparte, es necesario echar la vista atrás y buscar la mejor forma de definir qué entendemos por Nuevo Extremismo Francés.

Cierto es que al haber sido James Quandt (2011a) el primero en escribir acerca del “NEF”, tanto el nombre que él le otorgó, así como la ubicación del estilo bajo la categoría de “tendencia”, se han mantenido a lo largo de los años – como ya anunciamos anteriormente, con algunas objeciones por parte de otros autores. Con respecto al nombre, y en vistas a facilitar el futuro estudio de la materia, mantendremos la denominación de “Nuevo Extremismo Francés” para referirnos a esta controvertida corriente artística. Sin embargo, en lo referente a la catalogación del NEF como “tendencia”, debemos diferir. Quandt (2011a) definió el NEF como una tendencia reciente y obstinadamente transgresora, de la que aseguró ya en 2004 que había llegado a su fin, considerándola no más que una moda pasajera. La – no tan abundante – bibliografía posterior a Quandt sobre el NEF, por el contrario, considera que existen no pocas películas realizadas después de esa fecha que se pueden incluir bajo el paraguas del NEF, y así lo compartimos. Es por ello que la denominación de tendencia o moda resulta inconveniente e imprecisa.

Sí coinciden los diferentes autores a la hora de asegurar que el NEF no constituye un género cinematográfico en sí mismo. La definición de “género” para las artes según la RAE es: “cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”. Así, si bien las películas que se incluyen dentro del NEF comparten rasgos comunes de forma y/o contenido, en la mayoría de los casos – por no decir en todos – son solo algunos de estos rasgos los que

unen a estos films. Por lo tanto, estudiar el NEF como un género cerrado, con características y temas consistentemente iguales e inamovibles, también sería un error.

De la misma forma que descartamos “tendencia”, “moda” y “género” como apelativos correctos para el NEF, consideramos que “movimiento” tampoco es del todo adecuado. La RAE lo define como: “desarrollo y propagación de una tendencia religiosa, política, social, estética, etc., de carácter innovador” o “conjunto de alteraciones o novedades ocurridas, durante un periodo de tiempo, en algunos campos de la actividad humana”. De nuevo, al catalogar el NEF como movimiento, no haríamos, sino, reducirlo a la extensión de una tendencia o moda en auge en un periodo de tiempo determinado.

Por lo tanto, teniendo en cuenta estas premisas, la forma más acertada para referirnos al NEF es la de “corriente”; y es que, consideramos que se trata de un “estilo” particular que aún no ha pasado de moda, al contrario de lo que afirmaba Quandt; que realmente no tiene un inicio ni un fin estrictamente delimitados, sino que en este caso ha adquirido mayor fuerza y relevancia pública, y en cuanto a que ha ido arrastrando tras de sí cada vez a más autores. Como expone muy claramente Martine Beugnet (2007) en *Cinema and Sensation*:

(...) to insist on creating a separate category is to deny the possibility of looking at the films as being part of a continuum, where transgression operates at the level of the film form and manifests itself in terms of degree of intensity (p. 31)

A pesar de que entendemos que el NEF pertenece a una corriente mayor de un tipo de cine de carácter transgresor a escala internacional, existen una serie de condicionantes que han llevado a la crítica y a la academia a darle un nombre propio. De igual modo en que las obras de Sade, Bataille, Fassbinder o el Cine de la Transgresión hallan su sentido y significación por el contexto social, económico y cultural del momento en que surgen, el carácter irreverente del NEF debe comprenderse e interpretarse en torno a los elementos contextuales que lo rodean, tanto en el momento de su creación, como durante su realización y exhibición.

En 1981 llegó al poder en Francia el socialista François Mitterrand, cuyo gobierno aumentó considerablemente el apoyo económico al cine autóctono. Esto generó un gran volumen de producción nacional, que se movió entre 120 y 140 películas estrenadas en sala cada año. Sin embargo, la audiencia comenzó a decaer y por primera vez en la historia del país, las producciones norteamericanas sobrepasaron a las nacionales en

cuota de mercado (Vincendeau, 1985, p. 204). Durante esta década, el cine francés, siempre reconocido por su ímpetu renovador, se pervierte, y se impone “una especie de neobarroquismo estéril que había decidido romper con la espontaneidad, el azar, la relación del cine con el mundo y la conciencia de la contemporaneidad” (Casas, 2009, p. 24). Un cine “heredero” de la Nouvelle Vague, que para los nuevos realizadores se había convertido en el nuevo *cinéma de papa*. Destaca en los años ochenta Leos Carax como *enfant terrible* que empezaba a aunar cine de autor con cine de lo visual (Casas, 2009, pp. 25-39).

A mitad de los noventa se instaura un gobierno más conservador y el cine empieza a tener un cariz más social, apodado por aquel entonces como “*jeune cinéma français*”, con directores tales como Bruno Dumont, Gaspar Noé, Mathieu Kassovitz o Jan Kounen (Vincendeau, 1985, p. 204). Mientras tanto, se construyen cada vez más multicines, dando lugar a una mayor proliferación de producciones cinematográficas puramente comerciales. El Estado comenzó a apoyar películas nacionales de mayor presupuesto para poder competir con la industria hollywoodiense; así, agrupadas bajo la etiqueta de “*cinéma du look*” ponían un mayor énfasis en la estética y menor en la narrativa (Verner, 2010, p. 30). En este contexto socio-político, e influido por la ingente cantidad de cine norteamericano, surge el NEF, como desobediencia:

Of interest here is not so much the way in which New Extremists have incorporated the conventional codes of the Hollywood horror picture, but rather how the character of transgression has been re-inscribed by the noted paradigm shift, and works to amplify these codes through a more intellectualized system of meaning (Verner, 2010, p. 30).

Si Caroline Verner (2010) considera que la influencia de los códigos del cine de terror norteamericano en el NEF no es de lo más relevante, Quim Casas (2009), por el contrario, asegura que Hollywood supuso para los directores del NEF en los noventa, lo mismo que para los de la Nouvelle Vague en los cincuenta, una “vía de escape de ese sentimiento claustrofóbico a través del cine americano, o de la cultura americana” (p. 51). Sentimiento claustrofóbico que surge en este momento por los condicionantes sociales que hemos indicado con anterioridad.

Nos encontramos pues ante un cine del cuerpo, que como afirma Quim Casas (2009), “ha servido para repensar la representación del deseo y de la alteridad”, al contrario de “el cine de la palabra, que intenta racionalizar o camuflar las sensaciones, (y que) surge de una vieja tradición francesa” (p. 37). Este cine del cuerpo es el mismo al que Tim

Palmer (2011) se refiere cuando habla del *cinéma du corps*, que él define como “(an) on-screen interrogation of physicality in brutally intimate terms” (p. 58). Por lo tanto, para estos dos autores el cine del cuerpo indaga en una representación del cuerpo y de sus posibilidades físicas más allá de los límites de los que la cámara es capaz de captar.

Pero el NEF no es solo cine del cuerpo. Como dice Martine Beugnet (2007), es también *cinema of sensation*, que si bien da preferencia a lo corpóreo, “(...) play on the visceral impact of the medium, destabilising normal patterns of perception and distance [...] it is primarily the potential of certain films to shock that has drawn attention to them” (p. 31). Beugnet asegura que el NEF bebe indudablemente de la pornografía y el horror, adueñándose de sus “*shock tactics*”, y añadiendo experimentación estilística y *auterism* (2011, p. 29).

Además, como explica Asbjørn Grønstad (2011), otra de las características intrínsecas de la corriente es su afán por eludir la representación visual. Estos films invitan a la audiencia a mirar hacia otro lado, puesto que sus violentas representaciones de la realidad se oponen a la naturaleza escotofílica que se le presupone al cine, y al arte. Grønstad se apropia de un término utilizado por Catherine Breillat en su novela *Pornocracia* (2001) para sintetizar estas ideas, “*unwatchable*” (pp. 200-204).

Tras esta breve disertación acerca de las diversas características que estos autores asignan al NEF, podemos elaborar una definición definitiva de la corriente. Consideramos que el Nuevo Extremismo Francés es una corriente que adquiere relevancia en la década de 1990 debido a las circunstancias socio-económicas del momento y a la situación de la industria cinematográfica en Francia. Un tipo de cine que se ve influenciado por la ingente cantidad de cine norteamericano que inundaba las salas de exhibición francesas, pero que surge como respuesta al modelo de “*heritage cinema*” establecido en el país hasta el momento. La primacía del cuerpo, la violencia más explícita, la representación de lo irrepresentable y la absoluta necesidad de impactar y generar la más primitiva y cruda de las sensaciones posibles en el espectador; son algunas de las características definitorias de la corriente.

4. Temáticas principales y secundarias

Uno hace películas para no tener que hablar de ellas, para que tomen el relevo y puedan hablar por ti, para que vayan ellas solas al encuentro del público. Sí, tal vez hagamos películas para no tener que hablar de ellas, porque hablan por sí solas.

Catherine Breillat, 2004

Con el objetivo de intentar discernir cuáles son las temáticas que comparten y que no comparten las diversas películas que se engloban dentro de la corriente que nos ocupa, es necesario, en primera instancia, decidir qué films vamos a tomar como referencia a la hora de realizar el análisis. Como bien dice Martine Beugnet (2007), el apelativo Nuevo Extremismo Francés “in some rare cases it appears to define the work of a director as a whole; in most, it emerges in the punctual description of specific films or specific extracts” (p. 26). Por lo tanto, en la primera categoría incluiremos a realizadores cuya filmografía completa – o casi completa – se puede considerar dentro de la corriente; estos son Bruno Dumont, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux, y, por supuesto, Gaspar Noé, que se convertirá en nuestro estudio de caso en el epígrafe 7.

Tomando el NEF, en todo caso, como una corriente inclusiva, y si bien sus autores no coinciden o responden en totalidad a las características o temáticas que señala la corriente, incorporaremos todos aquellos films que encajen en el periodo temporal y que contengan los rasgos mínimos necesarios para pertenecer al NEF como conjunto: *Sitcom* (1998) de François Ozon, *Pola X* (1999) de Leos Carax, *Baise-moi!* (2000) de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, *Trouble Every Day* (2001) de Claire Denis, *Le pornographe* (2001) de Bertrand Bonello, *Intimité* (2001) de Patrice Chéreau, *Demonlover* (2002) de Olivier Assayas *Dans ma peau* (2002) de Marina de Van, *La chatte à deux têtes* (2002) de Jacques Nolot, *Haute tension* (2003) de Alexandre Aja, *Ma mère* (2004) de Christophe Honoré, *Ils* (2006) de David Moreau y Xavier Palud, *À l'intérieur* (2007) de Alexandre Bustillo y Julien Maury, *Frontière(s)* (2007) de Xavier Gens, *Martyrs* (2008) de Pascal Laugier y *Grave* (2016) de Julia Ducournau.

4.1 Temáticas principales

Tal y como avisan Tanya C. Horeck y Tina Kendall (2011) en la introducción de su completo volumen *New Extremism in Cinema: From France to Europe*, las películas que en él se estudian “have attracted attention for their graphic and confrontational images of sex and violence” (p. 1). Por lo tanto, y como ya habíamos adelantado con anterioridad, el sexo y la violencia explícita van a ser dos de los temas inmanentes a la filmografía del NEF; siendo el primero el más recurrente. Sin embargo, es necesario esclarecer que la exhibición de sexo explícito no significa que nos encontremos frente a películas pornográficas. La justificación para el uso del sexo explícito en estos films bien la podemos encontrar en el *cinema of attraction* del que hablaba Tom Gunning (2006), en su calidad de cine exhibicionista cuya intención no es otra que la de *mostrar* algo (p. 381). Al igual que en el arte y en la literatura, como vimos en el apartado “2.2.1 Manifestaciones artísticas”, la representación de la sexualidad de forma directa y descarnada es, sin duda, un llamamiento a la provocación, y ese es el tipo de exhibicionismo del que hace gala el NEF.

Es necesario señalar que las representaciones de la sexualidad en la corriente francesa incluyen violaciones, individuales y en grupo, tanto a hombres como a mujeres, sadomasoquismo, incesto, canibalismo y cualquier tipo de relación sexual consentida (Colak, p. 493)¹⁶. Y si bien la representación de este último tipo de relaciones es y ha sido ampliamente utilizada en la diversas narrativas existentes desde que podemos recordar, la pregunta que estos films plantean al espectador y a la crítica es ¿por qué tanta representación y por qué de una forma tan cruda e incluso presuntamente injustificada en algunos casos? Entendemos la provocación, pero este exhibicionismo plantea numerosas cuestiones morales.

En primer lugar debemos analizar cuáles son los motivos que han llevado a la exhibición de actos sexuales en pantalla desde la invención del cine. Como Laura Mulvey (1975) explica, “the cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia. There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure (...)” (p. 8). Y Mulvey además se apoya en Freud (1905) que afirma en sus *Tres*

¹⁶ Tim Palmer (2011) refuerza también esa misma idea: “[...] unmotivated or predatory sex, sexual conflicts, male and female rape, disaffected end emotionless sex, ambiguously consensual sexual encounters, arbitrary sex stripped of conventional or even nominal gestures of solidarity” (p. 58).

ensayos sobre la sexualidad que el ojo se convierte en una zona erógena cuando se pone en juego el placer de ver y de ser visto (p. 35).

A este respecto Linda Williams (1991) también comprende que mostrar un cuerpo en un momento en el que está experimentando alguna emoción o sensación intensa genera un espectáculo que resulta placentero mirar (p. 4). Ciertamente es que Williams habla en este caso de los llamados “*body genres*”, en los que incluye principalmente la pornografía y el horror¹⁷, y que en este estudio consideramos que el NEF no es ni lo uno ni lo otro. Sin embargo, no podemos ni queremos negar que la corriente que nos ocupa hace uso de muchas de las estrategias de dichos géneros.

Así pues, consideramos que mostrar escenas con carga sexual se justifica en la historia del cine por la sensación de placer que generan en quien mira. Pero aquellos que hayan visto alguna de las películas, objeto de estudio, coincidirán en opinar que, en la gran mayoría de los casos, las escenas sexualmente explícitas que en ellas aparecen no generan dicho efecto, sino todo lo contrario. Y ¿por qué? La realizadora Catherine Breillat se explica de esta forma en una entrevista¹⁸:

I wanted to make a film about obscenity. There are laws against obscenity, but I wanted to know what it was about from the point of view of an artist - not from the point of view of the law which forbids you to be an artist [...]

French cinema is terribly bourgeois [...] You're either an artist or a conformist - if you're conformist, you show society conforming to the way it likes to see itself. If you're an artist, you show a society that's much more transgressive. (Romney, 2004)

De nuevo, Breillat hace referencia al concepto de transgresión como eje principal de sus obras y considera el sexo y lo obsceno como emblemas de dicha transgresión, cuyo objetivo es volverse en contra del sistema burgués y conformista francés. Así pues, parece que tanto Breillat como el resto de realizadores del NEF utilizan la sexualidad mostrada brutalmente en pantalla para hacer una declaración de intenciones. Una cualidad que James Quandt¹⁹ negó a dichas películas, pero que los representantes de la misma se han encargado de rebatir con hechos, declaraciones y apoyo del resto de la crítica.

¹⁷ “Carol Clover speaking primarily of horror films and pornography, has called films which privilege the sensational “body” genres (Clover, 189)” (Williams, 1991, p. 4).

¹⁸ Declaración recogida por Jonathan Romney (2004) en su artículo “Le sex and violence”

¹⁹ “The authentic, liberating outrage – political, social, sexual – that fueled such apocalyptic visions as *Saló* and *Weekend* now seems impossible, replaced by an aggressiveness that is really a grandiose form of passivity” (Quandt, 2011a).

Jonathan Romney (2004) en su artículo en respuesta a Quandt recoge también declaraciones de la profesora y escritora francesa Ginette Vincendeau, que asegura que esta mostración de sexo en pantalla responde a un interés popular en Francia acerca del tema, además de ser, a su vez, una potente herramienta de posicionamiento feminista para las directoras de cine: “It allows women to explore sexuality but in a way that's acceptable to the mainstream. In one sense, the gap left by what might have been feminist politics is filled by extreme sex”.

Y si bien parece que el sexo extremo en las películas del NEF tiene como finalidad encarnar las políticas feministas, la violencia parecer tener como objetivo sacudir a una audiencia que tiende a ser pasiva y conseguir una respuesta – a veces incluso inmediata –, como en el caso de las películas de Gaspar Noé, en las que muchos de los asistentes acaban por abandonar la sala, algo que para Noé es positivo: “I'm happy some people walk out during my film [...] It makes the ones who stay feel strong” (Romney, 2004).

Gaspar Noé no es el único cuya intención es provocar a su público, Marina De Van también busca una respuesta de su audiencia, pero según ella, no tan radical como la que persigue Noé: “I wanted the viewer to identify with a character who is doing things that are very violent and shocking” (Romney, 2004). De Van busca la identificación del espectador con un personaje cuyas acciones son repudiadas socialmente, en un intento de romper con la experiencia tradicional de recepción. Esta es una de los aspectos que Tanya C. Horeck y Tina Kendall (2011) aseguran mejor representa al NEF:

We locate the new extremism in cinema, then, not simply in respect of what is shown, but in light of the complex and often contradictory ways in which these films situate sex and violence as a means of interrogating the relationship between films and their spectators in the late twentieth and early twenty-first centuries (p. 2).

Por otra parte, Asbjørn Grønstad (2011), que comparte la opinión de Horeck y Kendall acerca de la utilidad de la violencia en los films de la corriente, diferencia dos tipos de violencia. Un primer tipo, la violencia diegética cuya intención es generar cierta sensación escotofílica o la identificación del espectador con los personajes; y por otro lado, la violencia ejercida contra el espectador. Evidentemente este tipo de violencia no es física, como la que puede ejercer un personaje sobre otro, sino que es psicológica y desde luego mucho más inesperada, inusual e impactante (pp. 201-202).

Esta violencia contra la audiencia también se puede llevar a cabo de dos formas. Bien poniendo al público en una posición incómoda y haciéndole partícipe de duras

situaciones catalogadas como *unwatchable* por Grønstad, por ejemplo el plano fijo de la empresaria desnuda de una niña de once años muerta en *L'humanité* de Bruno Dumont (1999), o Rocco Sifredi siendo obligado por Amira Casar a beber de un vaso con agua teñida de sangre menstrual en *Anatomie de l'enfer* de Catherine Breillat (2004). O bien dirigiéndose directamente al espectador e increpándole que se atenga a las consecuencias de ver la película, como recurrentemente hace Gaspar Noé en los pósters promocionales de sus producciones e incluso en intertítulos durante el desarrollo de las cintas.

Para Tim Palmer (2011), este tipo de interpretaciones de la violencia en el cine del NEF consiguen, por encima de cualquier otra cosa, llamar la atención sobre este segmento del cine francés a nivel internacional, generando tanto recepciones positivas como negativas: “To some, this group and the related projects of its contemporaries embody film-making at the cutting edge. [...] In contrast, its detractors label such cinemas as indefensible and grotesque, pushing screen depictions of physicality to unwelcome limits” (p. 59).

Esta contraposición de opiniones entre los críticos no hace más que evidenciar que no existe una sola opción correcta, que, en definitiva el NEF, como todo, está sujeto a las diferentes interpretaciones que se puedan hacer de él; ya sea por parte de los críticos o por parte de los propios autores, cuyos motivos a la hora de mostrar según qué temas de una forma u otra pueden ser muy diversos. A ese respecto, conocemos las opiniones similares de Gaspar Noé, Marina De Van y Catherine Breillat:

Contrariamente a lo que suele pensar la gente, yo hago mis películas desde una absoluta necesidad, como si una fuerza vital y abrumadora me empujara a hacerlas de esa forma. No reflexiono, sino que ejecuto. Obedezco ciegamente a una necesidad imperiosa, irreprimible. Por eso no me autocensuro (Vasse, 2004, p. 11).

Otro de los directores de la tendencia que se manifiesta es Bruno Dumont: “I expect an artist to show me the edge. And to show me that edge, they must go over a bit to the other side” (Palmer, 2011, p. 58). Todas estas declaraciones no hacen más que volver al concepto de “transgresión” que hemos ido desarrollando a lo largo de la investigación. El NEF, como afirman la mayoría de los autores que escriben sobre la corriente, tiene la pretensión de ser arte y de estar al alcance de la sociedad de masas, a través de la retroalimentación entre códigos de alta y baja cultura (Verner, 2010, p. 34).

Violencia y sexualidad son las temáticas que mejor representan al NEF y que comparten, en mayor o menor medida, todas las películas que incluimos en la corriente. Son las características principales que los diferentes autores señalan en las películas para incluirlas bajo el marco de la corriente, pero no son las únicas. Sin embargo, como bien apuntan diversos directores, no existen una serie de temas y/o características estéticas que se repitan sistemáticamente en todas las películas del NEF. Es por ello, por lo que se hace necesario desglosar otras temáticas importantes que aparecen en algunos de los films y que evidencian aún más su carácter provocador.

4.2 Temáticas secundarias

Uno de los temas secundarios más frecuentes es la pretensión de evidenciar la decadencia moral que envuelve la sociedad actual y por ende, la mayoría de las situaciones que acontecen en los films. Horeck y Kendall (2011) citando a Michele Aaron explican cómo los espectadores tenemos una respuesta moral instantánea e involuntaria ante las cosas, que se convierte en un posicionamiento ético cuando nos hacemos preguntas acerca de esa primera respuesta irreflexiva. De esta forma, las películas del NEF despiertan una curiosidad en el espectador y le incitan a cuestionarse cuál es el sentido y la utilidad de lo que está viendo, sin llegar a darle la respuesta pacificadora que dan la mayoría de los relatos más tradicionales, el coloquialmente llamado “final feliz” (pp. 8-9).

Sin embargo, como todo lo que rodea a estos films, este posicionamiento genera opiniones antagónicas. Algunos críticos consideran que dicho despliegue de situaciones, en las que la ética brilla por su ausencia, no hace más que promover un comportamiento amoral en la audiencia, y que, al contrario de lo que los directores de la corriente quieren hacer creer, no tiene ninguna función “didáctica” y no es más que una excusa para poder hacer uso del sexo y la violencia impunemente. Otro grupo de críticos se opone a los anteriores, haciendo vislumbrar en su interpretación un diálogo con las películas como críticas directas a la decadencia de la sociedad posmoderna, a la hipocresía o a la política (Hickin, 2011, p. 127).

Por otro lado, la estética visceral e impactante se constituye como otro rasgo común a las películas del NEF. Esta estética, que inunda la pantalla y llena de sentido las escenas más carnales y agitadas, favorece el caos provocado por las acciones que tienen lugar y realza la decadencia moral de la que hablábamos antes (Beugnet, 2011, p. 40). Ejemplos de este estilo cinematográfico se pueden ver en las escenas rodadas cámara en mano en películas como *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002) o *Sombre* (Philippe Grandrieux, 1998); en los – casi – insoportables sonidos de baja frecuencia reproducidos en la mayoría de la filmografía de Gaspar Noé; o en la distorsión de imágenes y sonidos en las películas de Grandrieux que nublan los sentidos del espectador (Grønstad, 2011, 193-197).

Como ya adelantamos en el epígrafe anterior, la sexualidad es en muchos casos utilizada por las directoras del NEF a modo de alegato feminista. Si bien algunos de los directores hombres también imprimen en sus películas una cierta perspectiva de género,

es, sin duda, en aquellas realizadas por mujeres en las que se evidencia más claramente esta tendencia. Catherine Breillat ejerce de abanderada en este terreno, con películas como *Romance X* (1999), *À ma soeur!* (2001) o *Anatomie de l'enfer* (2004); todas protagonizadas por mujeres que indagan sobre su propia sexualidad de forma totalmente práctica. *Anatomie de l'enfer* (2004) parece ser el cenit de toda una filmografía relacionada con la sexualidad femenina, un film autoconsciente que utiliza a su protagonista femenina como vehículo de la información y a su protagonista masculino como receptor de la misma; una suerte de analogía con los posibles espectadores, aquellas que comprenden y aquellos que no (Vasse, 2004).

Baise-moi! (2000), película co-escrita y co-dirigida por Virginie Despentes y por Coralie Trinh Thi, se convierte en otro emblema del feminismo dentro de la corriente del NEF. Este film, cuyas dos protagonistas femeninas se ven envueltas en una vorágine de sexo y violencia en su intento de vengarse de los hombres, causantes de los episodios de violencia que han sufrido, causó una gran polémica tras su estreno. Algo que, según asegura Leila Wimmer (2011) tiene más que ver con el hecho de presentar una narrativa frontal y agresivamente feminista que con el hecho de exhibir sexo y violencia de forma gráfica (p. 131).

La crítica a la sociedad posmoderna, a la globalización y a la alienación del individuo provocada por el trabajo, son los temas sobre los que gira *Demonlover* (2002) de Olivier Assayas; un thriller de venganza en el que el llamado *torture-porn* se convierte en el bien con el que comercian los protagonistas (Palmer, 2011, p. 128-130). En la misma línea, la crítica a la comercialización del sexo y a la industria de la prostitución es el tema principal de *La vie nouvelle* (2002) de Philippe Grandrieux. También, el protagonista de *Seul contre tous* (Gaspar Noé, 1998) encuentra en la imposibilidad de conseguir un trabajo, su perdición.

Por último, existe un grupo de films dentro del NEF que se acerca mucho al cine de terror. Se considera *Haute tension* (2003) de Alexandre Aja como la iniciadora de esta tendencia de “cine de terror contemporáneo francés” o “*body horror*” dentro de la corriente del NEF. Dentro de la tendencia se incluyen *Ils* (David Moreau y Xavier Palud, 2006), *Frontière(s)* (Xavier Gens, 2007), *À l'intérieur* (Alexandre Bustillo y Julien Maury, 2007) y *Martyrs* (Pascal Laugier, 2008):

These five movies provide one of the most comprehensive snapshots of human anxieties about our bodies and modern life in general I can think of, and feature all manner of

murder and mayhem, ranging from simple stabbing to evisceration to the most inhuman torture imaginable (Smith, 2011).

Esta vertiente evidencia la proximidad que existe entre el *slasher* y el *gore* estadounidense y el NEF, que presentan temas como el miedo a la invasión del hogar, el miedo al otro y la venganza sangrienta (Smith, 2011).

5. Principales exponentes del Nuevo Extremismo Francés

Even if I'm the origin at the film, and the film is therefore "feminine", the work of film-making is a relationship. It's a relationship with the actors, and it's a very erotic relationship.

Claire Denis, 2005

Como bien señalamos al inicio del epígrafe “4. Temáticas principales y secundarias”, existen algunos directores que han hecho del NEF, de sus temáticas y de sus características intrínsecas, el estilo predominante en su filmografía. Mientras que muchos otros se han ido dejando llevar por la corriente en ocasiones puntuales. Empezaremos con el primer grupo; y es que, fueron los films de estos autores los que sentaron precedente a la hora de agruparlos bajo un mismo título.

La presentación en Cannes de la película *Twentynine Palms* de Bruno Dumont fue el detonante del artículo fundacional del Nuevo Extremismo Francés de James Quandt (2011a). Si bien esta película es considerada tanto por Quandt como por otros autores (Ayala, 2009; Coulthard, 2014) como un punto de inflexión en la filmografía del director, sirve también de epítome a una trilogía de largometrajes que incluyen las mismas características: “sexo, representación del cuerpo y del espacio, el tiempo como materia y decisiones morales a menudo inclinadas hacia el mal (o lo animal, según se vea) que desembocan en finales elevados sobre el resto de la cinta” (Ayala, 2009, p. 200).

Sus dos primeros largometrajes, *La vie de Jésus* (1997) y *L'Humanité* (1999) generaron tanto aclamación pública como controversia, pero sobre todo señalaron a Dumont como heredero de directores de cine arte como Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini o Michelangelo Antonioni (Coulthard, 2014, p. 172). A pesar de que Quandt (2011a) pueda llegar a comprender que el tercer largometraje del realizador surge como resultado de una intensificación de la corporalidad de sus previas películas, el hecho de que – a su parecer – sea también el resultado de seguir la moda del extremismo en Francia, desacredita a la obra por completo. Por su parte Laura Coulthard (2014) comparte con Quandt la opinión de que, ciertamente, es *Twentynine Palms* la película que sitúa a Dumont en la órbita del NEF, pero la alaba en lugar de denostarla: “Complex cinematic depictions of existential crises and nihilism, his films repeatedly

expose the baseness of a commonly shared humanity articulated through violent action and brutal sexuality” (p. 171).

Desde el escándalo generado por *Twentynine Palms*, Bruno Dumont ha seguido realizando largometrajes, que durante un tiempo continuaron en la misma línea de los anteriores, como apunta Ramón Ayala (2009), “[...] una cinematografía esencialmente física, primitiva, sin esgrimir argumentos. (Que) busca la confrontación directa con el espectador. Un choque contra su arrogancia” (p. 201). Sin embargo, desde que Ayala escribió esas palabras en 2009, parece que el estilo cinematográfico y las preocupaciones de Dumont han ido cambiando hacia un cine más centrado en el drama histórico e incluso en la comedia ligera, como *Ma loute* (2016) que le valió el Giraldillo de Oro a Mejor Película en la 13ª edición del Festival de Cine Europeo de Sevilla²⁰.

Otra de las presencias más influyentes del NEF desde sus inicios es la escritora y directora Catherine Breillat. Su primera novela *L’homme facile* ya provocó un gran revuelo cuando era aún una adolescente, y su ópera prima *Une vraie jeune fille* (1976) no pudo ser estrenada hasta 1999. Israel Paredes Badía (2009a) la considera una de las impulsoras de la corriente con “una forma diferente de mirar a la realidad, más visceral y violenta” (p. 190).

Para Tim Palmer (2011), Breillat es un icono feminista de los noventa que, desde sus inicios hasta ahora, ha ido desarrollando variaciones sobre los mismos temas con un estilo marcado por “muted color schemes, exacting long takes, minimal editing and limited set-ups, little or no non-diegetic music, static dramatic tableau with few camera movements” (p. 62). Palmer asegura también que sus películas posteriores a *Anatomie de l’enfer* (2004) siguen en la misma línea temática a pesar de romper con la puesta en escena recurrente hasta el momento y situar las historias en diferentes periodos históricos. Aún así, afirma: “At heart, these films use sex to emblemize the power struggles that arise within the patriarchal societies, gender duels which Breillat intensifies through deliberate casting mismatches” (p. 62).

Al igual que el resto de realizadores de la corriente, Breillat tiene tantos seguidores como detractores. Mientras los primeros ven en ella a una directora valiente e inteligentemente desafiante; los segundos consideran que su estilo tan pausado resulta cualquier cosa menos desafiante (Baker, 2014, pp. 152). En definitiva, Breillat se

²⁰ Información de la página oficial del SEFF: <http://festivalcinesevilla.eu/es/palmares/palmares-palmares-2016>

postula, desde sus inicios más tempranos, como emblema del feminismo y del NEF, que como ya habíamos avanzado, cuando se trata de mujeres directoras, es algo que va de la mano:

La identidad de lo femenino, del sujeto femenino, es el gran recurso dramático del cine de Catherine Breillat, y dicha identidad ha de ser constantemente reconstruida, reformulada y reinventada, partiendo siempre del sexo como principio fundacional, como vector irreprimible de un viaje a través de las apariencias (Vasse, 2004, p. 15).

Y de la misma forma que Breillat parece reformular la identidad femenina en cada una de sus películas, Philippe Grandrieux, otro de los representantes de la corriente, parece reconfigurar sus “relaciones con lo real” a través de la experimentación estilística en cada uno de sus films. A través de un importante trabajo de fotografía y de sonido, y de innovación narrativa y figurativa, los dos primeros largometrajes de Grandrieux, *Sombre* (1998) y *La vie nouvelle* (2002) causaron grandes polémicas en sus estrenos (Brenez, 2009, p. 206).

Si bien Dumont y Breillat tienen una estética bastante marcada y representativa – el primero con un tempo muy sosegado y una particular frialdad, y la segunda con una calidez y una visceralidad más latente – ambos ponen el foco en la narrativa en lugar de en la puesta en escena, Grandrieux se diferencia de sus semejantes al hacer lo contrario y crear incómodos encuentros estéticos cuya intención es romper su presupuesto comprometido con el público (Palmer, 2011, pp. 61-64). Palmer describe sus películas como “narratives of implicit murder and brutality through lyrical flashes of unfocused colors, dense visual textures, handheld camerawork, and barely perceptible figure movements” (p. 65).

En 2008 Philippe Grandrieux estrenó su tercer largo, *Un lac*, que se convierte para Nicole Brenez (2009) en el cierre de lo que ella llama la “Trilogía del Deseo”, en la que el realizador ahonda en las pulsiones, pasiones y sentimientos de amor más puros del ser humano (p. 207). Desde entonces, Grandrieux ha realizado otro largometraje, *Malgré la nuit* (2015), en la misma línea de los anteriores, donde los sentimientos más apasionados son explorados a través de una puesta en escena que nace de la experimentación y el videoarte digital (Martin, 2016). Además de una nueva trilogía documental en la que la narrativa pierde todo el peso, para dejar paso a la búsqueda de sensaciones más intensas a través de la languidez de las imágenes y los sonidos.

Sus trabajos, elevando la estética por encima del relato en muchas ocasiones, parecen pertenecer a una tendencia más *underground* dentro de la corriente del NEF de la que siguen el resto de directores (Martin, 2016).

Finalmente, encontramos al cuarto referente, Gaspar Noé, protagonista del apartado “7. Estudio de caso: Gaspar Noé”. Nativo de Argentina pero culturalmente adoptado por Francia, Noé empieza sus estudios cinematográficos siendo aún un adolescente. Tras un par de cortos en los que se empiezan a intuir los temas que perseguirá en el futuro²¹, realiza el medimetro *Carne* (1991), sobre un carnicero que mata al presunto violador de su hija, que se convertirá en la precuela de su primer largometraje, *Seul contre tous* (1998) y que para Jordi Costa (2009) sentará las bases de un estilo muy marcado que seguirá desarrollando en el resto de sus filmes:

[...] agresivos recursos de montaje apoyados en disruptivos efectos sonoros, un uso de la voz en *off* entendido como letanía malsana y circular, uso efectista y frecuentemente irónico de los rótulos de texto, un humor negro subterráneo y el empeño de lidiar de frente con los tabúes de representación [...] (p. 231).

Sin duda, sus películas posteriores a *Seul contre tous* reflejan estas características y, por supuesto, otras que irá adquiriendo por el camino. Su filmografía se completa con cuatro largometrajes más hasta el momento; *Irreversible* (2002), *Enter the void* (2009), *Love* (2015) y *Climax* (2018), además de diversos cortometrajes, videoclips, documentales y participación en otros proyectos cinematográficos colectivos (Bailey, 2003).

Estos cuatro autores son pues los que consideramos el núcleo duro de la corriente extremista francesa. No obstante, y como suele ocurrir en toda corriente artística, existen otros realizadores cuya obra puede o debe circunscribirse dentro del NEF.

François Ozon es sin lugar a dudas uno de ellos. Considerado por James Quandt (2011a) como otro de los precursores de la corriente desde que en *Regarde la mer* (1997) – primera película después de una larga trayectoria en el cortometraje – aunase suspense, terror y técnicas de shock. Le siguieron los largometrajes *Sitcom* (1998) y *Les amants criminels* (1999), ambos trabajos que Tim Palmer (2011) que representan un tipo de incómoda intimidad que se sitúa entre el horror y la comedia negra, incluyendo

²¹ “*Tintarella di luna* in 1985, and *Pulpe amère* in 1987. *Tintarella di luna* tells the simple story of a woman who leaves her husband for her lover. *Pulpe amère* shows a man attempting to rape his wife as they listen to a radio program of a man expressing his thoughts of profound love.” (Bailey, 2003).

representaciones muy gráficas de deseo, como las películas del resto de los realizadores del NEF (p. 62). Alejandro G. Calvo (2009) describe el cine de Ozon de la siguiente forma:

[...] los grandes temas de Ozon giran alrededor de las relaciones emocionales entre personas/personajes (y su mecanismo de dominación/perversión) y de la confrontación del ser humano frente a la muerte, ya sea en clave metafísica/lírica en **Bajo la arena** y **El tiempo que queda** [...], o en su variante de vodevil más violenta y/o absurda en **Sitcom** o **Amantes criminales** [...] (p. 237)

Aun así, Calvo (2009) señala que tras una primera aclamación generalizada por parte de la crítica francesa e internacional, a raíz de cintas como las ya mencionadas, algunas de sus películas posteriores han sufrido peor suerte y le han acabado convirtiendo en un realizador de éxito inestable (p. 238).

Claire Denis, considerada por muchos una de las más importantes representantes del cine autoral europeo actual, comienza su carrera en 1988 con el drama histórico *Chocolat*. Con esa *opera prima* sienta las bases de un estilo único que mantendrá – con excepciones – a lo largo de su carrera. Samantha Dinning (2009) asegura: “Denis examines the lines drawn between black and white, child and adult, the coloniser and the colonised, brother and sister, and soldier and commandant with a quiet distance, privileging visual and aural elements over scenic continuity and psychological realism”.

En 1999 estrena *Beau travail*, imbuida por el mismo espíritu transgresor de *Sombre* (1998), *Seul contre tous* (1998), *Romance X* (1999), *L'humanite* (1999) o *Sitcom* (1998), asegura Quim Casas (2009), con la pretensión de despojarse de la herencia de la *Nouvelle Vague* (pp. 40-41). Pero no sería hasta 2001 cuando realmente impregnaría su ficción *Trouble Every Day* de las características más inherentes al NEF, “an array of devices designed to engross, bewilder, repel, but not entertain in any conventional sense” (Palmer, 2011, p. 70). Una historia de sexo, canibalismo e impulsos irrefrenables, escenario gore del llamado *body-horror* que indignó a la audiencia en su presentación en Cannes (Dinning, 2009).

El resto de su filmografía, con un estilo mucho menos agresivo en términos de cercanía al horror o a la pornografía – como sí lo está *Trouble Every Day* – incita al espectador a examinar los límites del yo, del cuerpo y de las fronteras culturales, “Denis resists romanticism or the projection of an idealised subjectivity in her depiction of the Other

[...] Rather than have complete knowledge of the Other, we are left to determine what their subjectivity *might be*” (Dinning, 2009).

Es también reseñable la obra de Leos Carax, que comienza en los años ochenta y que Quim Casas (2009) describe como una deriva del cine de lo visual hacia un cine de autor, lo que le señala como *enfant terrible* de su tiempo y cuyos excesos se verán reflejados de manera más clara – y más cercana al NEF – en el film *Pola X* (1999) (p. 26). Un largometraje considerado desigual o disforme en cuanto a estructura narrativa (Beugnet, 2007, p. 145) y que presenta características propias de la corriente extremista francesa, como las pulsiones trágicas que ya exploró el realizador en su *opera prima* de 1984, *Boy Meets Girl*; o el miserabilismo de un amor excesivo, dependiente y casi perverso que también empieza a delinear en *Les amants du Pont-Neuf* (1991) (Casas, 2009, p. 26). La última película del realizador hasta el momento, *Holy Motors* (2012), si bien no reúne las características necesarias para ser incluida dentro de la corriente, desde luego sigue una estela de experimentación, surrealismo y estética muy parecida por ejemplo a las más recientes películas de Gaspar Noé.

Y hasta aquí la que podríamos considerar la primera ola del NEF, con realizadores que establecieron el diálogo primario con sus técnicas, temáticas y estética particulares. Los directores que hemos dejado para las páginas siguientes son aquellos cuya obra extremista se reduce a un único film.

El año 2000 recibe el Nuevo Extremismo con fuerza gracias a la llegada de *Baise-moi!* un proyecto conjunto de la directora y escritora Virgine Despentes y la directora y actriz porno Coralie Trinh Thi, cuya recepción fue la más controvertida hasta ese momento: “[...] the film’s combination of low-brow, hard-core pornography within a violent neo-noir female revenge narrative provoked such a scandal on its release on 28 June 2000 that its commercial life was brutally interrupted” (Wimmer, 2011, p. 130).

Este film, con una cinematografía de documental de bajo presupuesto fue posible gracias a las oportunidades que ofrecía el video digital, que, como ya avanzamos en el epígrafe “2.2.2.3 Videoarte – Experimentación y arte digital”, fue utilizado ya en los sesenta para producir obras de videoarte experimental. Y esta obra, sin duda utiliza el medio también con cierto carácter experimental al conseguir, gracias a ello, “new shock value and claustrophobia from its sexually explicit imagery [...]”. La naturaleza feminista combativa de la cinta le valió el apoyo incondicional e inmediato de Catherine Breillat (Palmer, 2011, p. 64).

Olivier Assayas, siguiendo la estela de los jóvenes turcos instigadores de la *politique des auteurs*, empieza su carrera en el mundo del cine trabajando como crítico para la revista *Cahiers du cinema*. Y de la misma forma que Truffaut, Godard o Rohmer, en los años ochenta da el salto a la dirección de cine, sin antes cuestionarse – de manera similar a Denis – el legado de dicho cine de autor proveniente de la *Nouvelle Vague*, que considera responsable de las limitaciones estéticas que se imponían en el cine francés del momento (Maule, 2008, pp. 81-82).

Con ello, Assayas realiza, en 2002, *Demonlover*, un thriller psicológico en el que la comercialización de la pornografía más salvaje se encuentra en el centro de la historia, junto con diversos episodios de ultra-violencia y peligrosas relaciones interpersonales (Beugnet, 2007, p. 144).

Como ya avanzamos en el apartado “2.1 Aproximación teórica a una *tendencia* controvertida”, Tim Palmer (2011) apoda al NEF *cinéma du corps*, por la mostración e investigación del cuerpo y de sus fluidos que en este grupo de películas se hace. Es por ello que *Dans ma peau* (2002), primer largometraje de la actriz y directora Marina de Van se convierte en un emblema de la corriente para Palmer. La película, basada en una experiencia real de la propia directora y protagonista de la cinta, explora los límites entre el dolor y el placer, la auto-mutilación y la paranoia, sin otra intención que la de enfrentar al espectador al acto de mirarse a sí mismo desde fuera, como si el yo, fuera el otro (Palmer, 2011, pp. 78-85).

Sin duda, entre 2001 y 2004 hubo una importante proliferación de dramas con alto contenido sexual y/o erótico que englobamos bajo el paraguas del NEF. Destacamos *Le pornographe* (2001), una película dirigida por Bertrand Bonello, cuyo protagonista es un productor de cine porno – una narrativa parecida a la de *Demonlover* – que fue víctima de la censura al igual que *Baise-moi!* por mostrar escenas de sexo no simulado y por ser frontal y sexualmente transgresora (Hickin, 2011, p. 124); *Intimité* (2001) de Patrice Chéreau, que cuenta una historia de adulterio sexual motivada exclusivamente por una pasión desenfadada, con gráficas representaciones de sexo dentro de una narrativa de horror y depravación (Palmer, 2011, pp. 65-68); *La chatte à deux têtes* (2002) es un film de Jacques Nolot que se desarrolla en las inmediaciones de una sala de cine X de nombre homónimo en la que el director explora las relaciones entre los diferentes personajes que en él se reúnen. En el film “Nolot filmaba el sexo sin tapujos” e incluía temas tan “transgresores” en los albores del siglo XXI como la

homosexualidad y el travestismo (Kovacsic, 2009, pp. 233-235). En 2004 Christophe Honoré adaptaba en *Ma mère* la novela homónima de Georges Bataille, una sobria, explícita, sugerente e irregular película en la que “la combinación de temas filiales, sexuales, religiosos, sociales y políticos, presentes en Bataille en general, encuentran su lugar [...]” (Paredes Badía, 2009b, p. 213).

En el otro extremo, encontramos aquellas películas que catalogamos en el apartado “4.2 Temáticas secundarias” como “cine de terror contemporáneo francés”. *Haute tension* (2003) de Alexandre Aja fue la cinta fundacional de esta sub-categoría dentro del NEF, con una historia que recuerda al típico *slasher* americano, pero una estética mucho más europea como asegura Steffan Hantke (2010): “an arresting beauty, featuring stylish camera work, poignant montage, and haunting musical arrangements along with the mandatory bloodletting” (p. 42). Le siguió *Ils* (2006) de *ópera prima* de David Moreau y Xavier Palud, con una narrativa muy similar en la que una gran mansión se acaba convirtiendo en un lugar donde no queda dónde esconderse de unos infalibles y ocultos invasores. El largometraje *Frontière[s]* (2007) de Xavier Gens propone una narrativa mucho más cercana a las cuestiones sociales, como el cine de Claire Denis, pero manteniendo el horror y el gore como elementos claves del conjunto. El mismo año se estrenó *À l'intérieur* de Alexandre Bustillo y Julien Maury, mezclando la invasión del espacio por un criminal de *Haute tension* e *Ils*, y la temática social de *Frontière[s]* y con el elenco más feminista al tener dos mujeres fuertes como protagonistas (Ivancic, 2009, p. 228). El grupo lo culminaría la obra de Pascal Laugier *Martyrs* (2008), una historia de secuestros y torturas situada en los años setenta que comparte con las anteriores películas el tratamiento visceral de la violencia (Paredes Badía, 2009c, p. 225).

Y hasta aquí el grueso de la películas y los autores que generan un consenso entre los críticos y autores a la hora de estar incluidas en la corriente hasta el momento. Ciertamente que en ocasiones se mencionan también los nombres de Jean-Claud Brisseau (*Choses secrètes*, 2002 y *Les anges extrerminateurs*, 2006) (Quandt, 2011b, p. 210) o de Cédric Kahn (*L'ennui*, 1998) (Casas, 2009, p. 27); pero consideramos que se acercan a la corriente solo de manera tangencial y aunque no vamos a desarrollar el contenido de las películas, nos parecía necesario al menos dejar constancia de ellas.

Recordemos que James Quandt (2011b) afirmaba hace unos años que el ímpetu extremista que había inundado el cambio de siglo había llegado ya a su fin. Otros

autores tampoco incluyen nuevas obras en la corriente más allá de *Martyrs* (2008) (Horeck & Kendall, 2011; Palmer, 2011; Russell, 2014). Sin embargo, tanto Philippe Grandrieux como Gaspar Noé han seguido – y siguen – estrenando films con muy parecidas características estilísticas y temáticas a sus primeros films considerados extremistas. Alexandre Bustillo y Julien Maury han seguido filmando juntos películas en la misma línea de *À l'intérieur*, como *Livide* (2011) o *Aux yeux vivants* (2014)²². Además, en 2016 Juliua Ducournau estrenó *Grave*, una película sobre canibalismo, escrita, dirigida y protagonizada por una mujer, se postula a su vez como un film feminista – como ya lo hacían los films de Breillat o De Van – y como afirma su creadora, va más allá del canibalismo, puesto que su intención principal al hacer una película tan visceral era conseguir que la audiencia tuviera una reacción física, sin duda muy en la línea de las intenciones del resto de realizadores del NEF²³.

²² Información sacada del catálogo de la web Filmaffinity:

<https://www.filmaffinity.com/es/search.php?stype=director&sn&stext=Alexandre%20Bustillo>

²³ Crítica de la película en *The Independent*: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/julia-ducournau-raw-a7666871.html>

6. Conclusiones teóricas

La verdadera encarnación de lo femenino es el infierno en comparación con el purgatorio que sería su condicionamiento al poder bajo cualquiera de sus formas

David Vasse, 2004

Pasando por la controversia y la disparidad de opiniones expuestas por los diversos autores y críticos, el Nuevo Extremismo Francés se dibuja en el mundo cinematográfico como una corriente que, aun siendo única y manifestando unas características concretas e indiscutibles, no se deja encorsetar. Y es que, si bien los rasgos que lo convierten en una corriente no son exclusivos a ella ni a la época a la se circunscribe el nacimiento del NEF como tal, es bajo este título cuando alcanzan su mayor significación. Es decir, el sexo, la violencia, la denigración del ser humano por sí misma, son elementos recurrentes en la cinematografía cotidiana, pero no es hasta que caen en manos de los directores desobedientes del NEF, cuando estos elementos consiguen traspasar la pantalla y activar sin escrúpulos, directa o indirectamente, las sensaciones del espectador y bajo la intención explícita de sus directores de enfrentar a la humanidad con su naturaleza más retorcida. De esta forma, el NEF da la bienvenida a toda expresión y/o herramienta artística, social o política que permita remover los cimientos de lo políticamente correcto o de lo visualmente aceptable. Así lo demuestran las directoras de la corriente, dando un paso más allá al incluir una radical perspectiva de género, otorgándoles a sus mujeres protagonistas el lugar que se merecen como personajes activos e independientes de narrativas históricamente asociadas a los hombres.

Desde luego, el extremismo, la transgresión, la provocación, la exhibición de violencia o sexo explícito, el desarrollo de narrativas políticamente incorrectas o sobre temas controvertidos, no son exclusivas al Nuevo Extremismo Francés. Como Tanya C. Horeck y Tina Kendall (2011) evidencian en su libro *New Extremism in Cinema: From France to Europe*, no son solo los realizadores franceses los que se han dejado arrastrar por la corriente del extremismo, sino que también hay muchos otros directores europeos – y no europeos – que han atraído atención del público y la crítica por su gráfica mostración de “confrontational images of sex and violence” (p. 1).

Desde el feminismo de Catherine Breillat hasta los escándalos de Gaspar Noé, pasando por la locura de Andrzej Zulawski y la inquietante quietud de Yorgos Lanthimos, queda claro que el NEF no entiende de límites temporales ni geográficos y que siempre busca superar los establecidos.

7. Estudio de caso: Gaspar Noé

I would say being an artist or a performer or a director is also being a magician, and very often you need to use every trick you have in your pocket to make the show stronger

Gaspar Noé, 2014

Gaspar Noé, un realizador extremista, así lo califican los críticos y así se define a sí mismo; extremista en las formas y profundamente sentimentalista en las narrativas (Rouyer, 1999, p. 30), características inherentes al Nuevo Extremismo Francés que lo convierten en uno de sus principales referentes.

Así, los motivos para la elección de este director, y no otro, de la corriente son diversos. Sin duda existe un gran componente de gusto personal en la elección, que se suma al rasgo de manifestarse como uno de los directores más consistentes y menos azarosos dentro del NEF. Y es que, empezó su andadura extremista en 1998 con *Seul contre tous* – si bien sus cortos de finales de los ochenta ya auguraban un cierto estilo transgresor –, y ha estrenado recientemente en Cannes *Climax* (2018), su última película, hasta el momento, que ha cosechado reacciones similares a las que provocaron todas sus producciones anteriores en dicho festival²⁴. Puesto que este último film se estrenó cuando la presente investigación estaba ya en marcha y considerablemente avanzada, nos resulta imposible incluirlo en el estudio de caso.

Gaspar Noé se dio a conocer al mundo en 1991 con la presentación de su medimetro *Carne* en Cannes – encuentro mundial de la cinefilia independiente que se convertirá, desde entonces, en su mejor aliado – donde consiguió diversos premios, que lo alentaron a buscar financiación para su siguiente proyecto. *Seul contre tous* empezó siendo la secuela de *Carne*, un medimetro de unos treinta minutos que poder añadir al final de dicho film para acabar uniendo los dos proyectos en un único largometraje. Sin embargo, Noé es un creador ávido, impulsivo y arriesgado, que, dejándose llevar por la adrenalina del momento y, a pesar de las dificultades económicas, acabó rodando el largometraje que quería, que no dejaba de ser una secuela directa de *Carne*, pero que tenía unidad e identidad propia. Como él mismo afirma en una entrevista concedida a la

²⁴ Crítica de la película y entrevista a Gaspar Noé en *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/film/2018/may/22/gaspar-noe-six-people-walked-out-of-climax-no-i-usually-have-25>

revista *Positif* en 1999, después del estreno de *Seul contre tous* en Cannes: “Si on ne tourne pas les films dont on a envie quand on est jeune, on ne le tourne jamais” (Rouyer, 1999, p. 29).

Si bien la falta de financiación – entre otros motivos – ocasionaron los siete años que separan *Carne* de *Seul contre tous*, también provocaron diversas dificultades a la hora de rodar, como solo poder disponer de los actores y actrices cuando estos no estaban trabajando en proyectos más rentables o la utilización de localizaciones de último minuto y la necesidad de adaptarse a nuevas condiciones de manera inmediata. Gaspar Noé se presenta así como un cineasta abierto y a favor de la improvisación casi absoluta, amante de las situaciones estresantes y de la excitación que estas generan (Rouyer, 1999, p. 30).

Narrativamente, este primer film está indudablemente marcado por una crítica frontal y feroz al clasismo y racismo que reinaba en Francia en la época pre-socialista de los ochenta y parte de los noventa (Davis, 2002, p. 128). Siguiendo la estela de *Carne*, el realizador plantea este largometraje a modo de estudio de la mente de un asesino, que se encuentra en dicha situación como consecuencia de haber llevado una vida falta de dinero y amor. Noé lo describe como un personaje realmente patético del que compadecerse, un hombre que cree que la única persona con la que puede mantener una relación sentimental, es con su propia hija (Rouyer, 1999, p. 30).

Formalmente, adelantábamos ya la opinión de Jordi Costa (2009) respecto a la película, la cual considera iniciadora de los elementos que marcarán a partir de entonces el estilo tan particular y único del director. Aun así, y como él mismo cuenta en numerosas entrevistas, los escasos recursos económicos con los que pudo contar para la realización de este primer largometraje – y también en cierto modo del siguiente, *Irreversible* (2002) – impedirán el completo desarrollo de su estilo hasta *Enter the void* (2009).

Uno de los elementos más visualmente atrayentes y potentes de la filmografía de Gaspar Noé es su paleta de color. Si bien se ve sujeta a modificaciones según la película y el tono de ciertas escenas, los tonos rojos, amarillos y verdes inundan la pantalla en las películas del director franco-argentino. En el caso de *Seul contre tous*, él afirma que los rojos y los amarillos son colores que se suelen relacionar con formas políticas violentas como el fascismo o el comunismo, por lo tanto acompañaban muy bien la crítica social del film; mientras que los tonos más apagados, los verdes o los grises, ayudan a equilibrar la película y complementan a la perfección la profunda tristeza de la historia.

Esto está directamente ligado a la ausencia de iluminación artificial más allá de la utilización de bombillas de mayor potencia en las lámparas ya existentes en los interiores utilizados, algo que Noé hace con la pretensión de dotar del máximo realismo posible a sus imágenes (Rouyer, 1999, p. 31).

La utilización de la voz en *off* será uno de los elementos que introducirá en esta primera *opéra prima* y que reutilizará tanto en *Enter the void* como en *Love* (2015), de las que hablaremos más adelante. En el caso del carnicero de *Seul contre tous*, el uso de la voz en *off* le sirve a Noé para mostrar a un personaje solitario, absolutamente confuso y delirante que no puede compartir sus pensamientos más que consigo mismo y, a través de la voz en *off*, con la audiencia. El martilleo constante de la voz del actor que interpreta al carnicero, Philippe Nahon, en ocasiones pausada y reflexiva y en ocasiones atropellada y cargada de violencia, se complementa a la perfección con los continuos y disruptivos disparos que separan algunos planos de otros y que nos sacan y nos introducen en la narración a golpe de pantalla en negro (Eisenreich, 1999, p. 27).

Y por último, sin duda el elemento que realmente diferencia a este film del resto de los films de Noé y de muchos otros films, son los intertítulos que incluye a lo largo de la película y sin una cadencia constante. Estos intertítulos, que Gaspar Noé utiliza a modo de homenaje a su pasión por el cómic (Rouyer, 1999, p. 33), le sirven de distanciamiento al espectador que se vuelve consciente de la artificiosidad de lo que está presenciando, además de darle pautas para empatizar con el carnicero y no condenarle por sus actos (Eisenreich, 1999, p. 28).

**VIVRE EST
UN ACTE EGOISTE**

**SURVIVRE EST
UNE LOI GENETIQUE**

Como hemos venido señalando a lo largo de toda la investigación, los dos temas principales de las películas del NEF, y por lo tanto de las películas de Gaspar Noé, son la violencia y el sexo. En este primer largometraje, Noé hace mayor exhibición de lo primero que de lo segundo; si bien hay una secuencia en la que el carnicero se encuentra viendo una película pornográfica en el cine, es ese el único momento a lo largo del film en que vemos una relación sexual explícita y, ciertamente, no es más que un elemento de atrezo; el resto de contenido sexual de la obra se reduce a meras insinuaciones. En

cambio, las escenas explícitamente violentas están muy presentes y es por ello que analizaremos la que nos resulta más significativa y que mejor expone el estilo del director y de este film en concreto.

Minutado: 22.40 – 26.40 (<i>Seul contre tous</i> , 1998)	
Descripción/personajes: la mujer (embarazada) y la suegra del carnicero se encuentran en el salón. Él llega tarde a casa y ella le reprocha haber estado con otra durante el día. Él lo niega y empiezan una discusión verbal que acaba con ella recibiendo una paliza en la que él arroja patadas y puñetazos contra la barriga de ella. Cuando el carnicero se da cuenta de lo que ha hecho se aparta y se decide a marcharse, no sin antes intimidar a su suegra para que esta le diga dónde está la pistola de su difunto marido. Después de apuntarlas con la pistola se marcha y las deja llorando y aterrorizadas.	Puesta en escena: esta secuencia es un perfecto ejemplo de la iluminación realista en los interiores de Noé, tonos extremadamente cálidos, mobiliario en tonos marrones, ocre, rojizos; papel pintado amarillento y moqueta verde. Espacio sobrecargado de elementos y texturas que generan claustrofobia. Antigüedad del mobiliario y de la ropa denotan humildad y clase trabajadora. Además, la violencia que el carnicero ejerce sobre su mujer es del peor tipo posible puesto que no solo la agrede a ella, sino que incide especialmente sobre el feto al que él odia. Gran contraste entre la actitud aterrorizada y protectora de ella y el completo salvajismo de él.
Puesta en imagen: toda esta secuencia está rodada en planos medios, cortos o incluso detalles (como gran parte de la película). Efectivamente ayudan a generar esa sensación de ahogamiento y claustrofobia que siente el carnicero y que se ve reforzada por la puesta en escena. La discusión empieza cuando ella se pone en pie para encararle, rápidamente él la golpea y la tira al sofá, quedando él por encima, y así es hasta que él se marcha y la vemos a ella arrastrándose por el suelo.	Montaje: la secuencia comienza con unos títulos que señalan el lugar y la hora del día en que tendrán lugar los hechos; además de otro intertítulo en el que se puede leer fugazmente “PEDE” (maricón). Cuenta con los efectos sonoros propios del film, como son los sonidos de disparo y las pantallas en negro entre planos para generar tensión. El audio de los diálogos se encuentra distorsionado, como si tuviera eco, igual que en el resto de la película.

Seul contre tous fue todo un éxito en festivales – a pesar de la narrativa incestuosa que algunos condenarían – y no fueron pocos los críticos que consideraron a Noé como un heredero directo de la Nouvelle Vague y de su espíritu renovador y de crítica social (Nicodemo, 2013, p. 12). La aclamación de la crítica internacional tras el éxito de su primer largometraje le abrirán muchas puertas, como conocer al actor Vincent Cassel, que se ofrece junto con su entonces pareja sentimental, Monica Belucci, a participar en el próximo proyecto del realizador. Gaspar Noé consigue la financiación necesaria para rodar su segundo film, *Irreversible* (2002), de la que Cassel y Belucci, dos de los

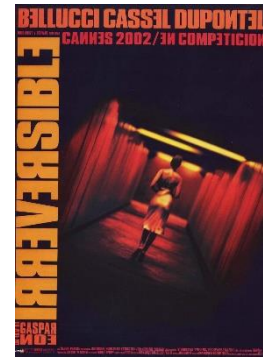
actores mejor valorados en Francia en aquel momento, serán protagonistas (Sterritt, 2007, p. 310).

Noé, maestro de la improvisación, elabora un tratamiento de apenas tres páginas en una sola noche donde describe mínimamente las trece secuencias que componen *Irreversible* – su idea principal era llevar a cabo *Love* con Cassel y Belucci pero estos se niegan a mantener relaciones sexuales delante de la cámara y Noé se ve obligado a improvisar (Crawford y Scott, 2003, p. 47). *Irreversible*, momento álgido de la carrera del director franco-argentino para muchos, narra una historia de venganza a causa de una violación – sin duda una narrativa muy ligada a las anteriores *Carne* y *Seul contre tous* – pero con un giro formal de gran relevancia, puesto que las secuencias están montadas en sentido cronológico inverso (Sterritt, 2007, p. 310).

Gaspar Noé define *Irreversible* como una película visceral y divertida desde un punto de vista cinematográfico, pero terriblemente trágica en su estructura narrativa que convierte todas las situaciones en inevitables. Los motivos para la elección de dicha estructura son diversos; por una parte Noé consideraba que sus dos anteriores films eran estrictamente lineales y quería embarcarse en algo diferente, además de admitir que tras ver *Memento* (Christopher Nolan, 2000) sintió que las narrativas no lineales resultaban mucho más interesantes de ver. Por otra parte, quiso desarrollar al máximo el componente trágico de la historia y acentuar que las cosas no podrían haber ocurrido de ninguna otra forma y que los hechos eran por ello irreversibles. Por último, la decisión de rodar exclusivamente planos secuencia se debe a tres causas principales: facilitar y acelerar el tiempo de montaje, evitar los cortes de la posible censura y favorecer la organicidad de la improvisación de los actores (Crawford y Scott, 2003; Sterritt, 2007).

Como ya anunciamos algunos párrafos atrás, la paleta de color que utiliza Noé se mantiene prácticamente estable en este segundo largometraje. La primera mitad de la película, hasta la violación de Alex, personaje interpretado por Monica Belucci, está dominada por tonos rojizos y amarillentos, propios de las localizaciones en que se ruedan algunas de estas secuencias; un club sexual nocturno, una calle pobremente iluminada donde trabajan un grupo de prostitutas transexuales o el pasaje subterráneo de paredes rojo sangre donde tiene lugar la infame violación. El uso de la gama de colores cálidos en la película queda patente desde el propio cartel de la misma, que evidencia el carácter increíblemente expresionista de la primera mitad del film y la angustia que se respira a lo largo de la cinta. Si bien todo lo que ocurre después de la violación es, desde

luego, mucho menos violento – lo cual se refleja tanto en la puesta en escena como en la puesta en imagen y el montaje – ya no podemos olvidar lo que sabemos que le va a ocurrir a los personajes que tenemos delante charlando plácidamente en un vagón de metro (Crawford, y Scott, 2003).



Volviendo a los aspectos formales, la película está rodada cámara en mano – en su mayoría por el propio Gaspar Noé –, lo cual la dota de una cadencia extremadamente rítmica y fluida, así como las transiciones de una secuencia a otra en las que la cámara panea vertical, horizontal o circularmente para llevarnos atrás en el tiempo, artimaña que rescatará de manera parecida en *Enter the void*. Es interesante destacar cómo la violación de Alex marca un antes y un después en el ritmo de la cinta (Tubrett, 2003). Hasta el momento en el que ella se encuentra inmovilizada por su violador en el suelo, todo el film se ha desarrollado de manera fluida, los movimientos de cámara son constantes e incluso bruscos y frenéticos. Sin embargo, la cámara se mantiene estática en la escena central del film, sin artificios, sin cortes y sin banalizar los hechos:

GN: That's the thing. I could not think of doing a rape scene that would not be painful. Otherwise, you're not [thinking about] what you're shooting, what you're representing. The thing is, you really are emotionally linked to the victim, and not the rapist. In many movies, you get linked to the rapist, because it's shot from a subjective point of view, the guy coming at the girl with a knife, and so on. But in this case, it's evident that you are linked to the victim, and not for one second to the aggressor (Sterritt, 2007, p. 312).

De la misma forma, la famosa escena en la que Pierre, ex-novio de Alex que acompaña a Marcus, su actual novio, en su búsqueda de venganza, destroza la cara de quien creen que es el violador de Alex a golpe de extintor, pretende ser lo más realista posible. Sin duda, Noé quiere presentar la realidad de la forma más cruda posible – a pesar de no alejarse del gusto expresionista que hereda de su padre²⁵ – y, si bien sabe que sus películas en ocasiones son difíciles de ver, su intención no es provocar que los espectadores salgan huyendo de la sala, sino enfrentarlos a escenas que verdaderamente representen lo que pretenden contar (Sterritt, 2007).

²⁵ Entrevista realizada para el canal de Youtube Cine PREMIERE:
<https://www.youtube.com/watch?v=GW71-IJbQbY>

En cuanto a las temáticas expuestas en este film, quedan evidenciadas tanto la violencia como el sexo en el acercamiento que acabamos de hacer a dos de las secuencias más relevantes de la cinta. Además, introduce algunos nuevos elementos que se convertirán, a partir de entonces, en piezas esenciales de sus siguientes films, como son el consumo de drogas, las fiestas y los clubs, de las que hablaremos en mayor profundidad en las siguientes páginas. Analizaremos ahora una de las escenas clave del film, que incluye, además, muchas de las características formales que hemos ido mencionando hasta el momento.

Minutado: 39.14 – 40.39 (<i>Irreversible</i> , 2002)	
Descripción/personajes: Marcus y Pierre salen del bloque de pisos donde estaba teniendo lugar la fiesta de la que se fue Alex anteriormente. Charlan en evidente estado de embriaguez hasta que se dan cuenta del revuelo a su alrededor. Ambulancia, policía y algunos curiosos. Marcus mira a su izquierda y ve a Alex con la cara desfigurada y ensangrentada en una camilla que llevan a la ambulancia. Lloro desconsolado y corre hacia ella, la policía pregunta a Pierre quiénes son y él contesta en aparente estado de shock.	Puesta en escena: localización exterior, una calle cualquiera de un barrio de París, es de noche y la iluminación es la propia de las farolas existentes, amarillenta/verdosa. La cara de Alex completamente ensangrentada, la mirada del espectador se fija en los intensos tonos rojos. Alex está cubierta hasta el cuello con una manta térmica dorada. Su pelo negro alborotado cubre la almohada blanca, antes del ataque llevaba el pelo recogido. La ambulancia que aparece fugazmente detrás de Pierre es también roja
Puesta en imagen: como el resto de la película, se trata de un plano secuencia rodado cámara en mano, y puesto que se encuentra en la primera mitad del film, los planos son cortos y los movimientos de cámara rápidos, respondiendo al estado anímico del personaje principal, Marcus, que se encuentra embriagado, bajo los efectos de la cocaína y alterado. Además, parte de la escena está rodada desde la perspectiva de un plano cenital inestable, algo que ya hace anteriormente en este film y que llevará al extremo en <i>Enter the void</i> .	Montaje: en el montaje se añaden algunos zooms-in para enfatizar la tensión del momento. Se distorsiona el sonido cuando vemos a Alex, poco después de Marcus, y nos convertimos en sus oídos al no oír más que un zumbido, las voces suenan lejanas y escuchamos intensamente el latido acelerado de un corazón que se acompaña de golpes rítmicos de la imagen. El grano, propio de una escena mal iluminada de noche y una ISO elevada no se ha corregido y aporta confusión a la escena.

Irreversible es, sin duda alguna, la película más conocida del director, que genera todo tipo de veredictos y controversias por su descarnada representación de la violencia, a lo que Noé contesta: “When you start playing with the representation of cruelty, sometimes it’s easy to lose track” (Barney y Noé, 2014).

En 2009, y tras el inesperado éxito comercial de *Irreversible*, Gaspar Noé estrena *Enter the void*, cuyo guion se había estado germinando desde la época de *Carne y Seul contre tous* pero que no había podido llevar a cabo por la falta de presupuesto. Los motivos para realizar esta película fueron principalmente dos: reproducir en pantalla los viajes psicodélicos producidos por algunas drogas de la mejor manera posible, lo cual resulta bastante complicado y razón por la que fue necesaria la colaboración de un importante equipo externo de efectos especiales; y, directamente relacionado con esto, Noé buscaba experimentar con las capacidades tecnológicas de la posproducción digital (Harris, 2010, p. 47).

Enter the void cuenta la historia de Oscar, un joven europeo que vive en Tokyo con su hermana pequeña Linda y que subsiste a base de trapicheos con drogas mientras que Linda es stripper. A los apenas veinte minutos de película, Oscar muere a causa de un disparo de un policía y asistimos entonces a su experiencia extra-corporal, en la que su alma sobrevuela la ciudad de Tokyo observando las reacciones de su hermana y su mejor amigo tras su muerte, además de someterse a un ejercicio de memoria en el que presenciamos diversos pasajes de su vida, como el traumático accidente de coche en el que su hermana y él quedaron huérfanos.

El salto formal en cuanto a calidad de la imagen y a peripecias técnicas con respecto a *Irreversible* es innegable, si bien mantiene muchos de los trucos que ya inició en su anterior película, como generar fluidez en las transiciones a través de habilidosos movimientos de cámara, de pantallas en negro o de potentes luces inundando la pantalla. El aspecto formal y narrativo que resulta más llamativo y atrayente del film es, sin duda, que toda la película es vista a través de los ojos del protagonista. En los primeros veinte minutos hasta su muerte se trata de un(os) plano(s) subjetivo(s) (POV) – a diferencia de *Irreversible* este film no está rodado en planos secuencia aunque en ocasiones lo parece –, los cuales se sienten totalmente realistas gracias al parpadeo añadido en posproducción²⁶. El resto de la película sigue siendo un POV de Oscar, pero ya no de su cuerpo, sino de su alma, que nos hace vagar por la ciudad, atravesar muros, introducirnos en los cuerpos de otros personajes – como la inquietante escena en la que se sumerge en el cuerpo del novio de su hermana mientras estos mantienen relaciones

²⁶ En la entrevista que Brandon Harris le hace a Noé en 2010, este le pregunta que si se inspiró en *Strange Days* (1995) de Kathryn Bigelow y Gaspar Noé contesta: “When *Strange Days* came out, I said, ‘Shit, someone did it before me’. But it looked so good on screen, so, I said, ‘Well, I was right, my POV’s going to work. I’m just going to add blinks because in her movie the main character doesn’t blink!’ [laughs]” (p. 47).

sexuales – en las luces de neón, o introspectivamente, en sus propios recuerdos en los que somos los ojos de un ente que lo observa todo desde atrás.

Estos saltos en el tiempo que se mueven entre la actualidad que viven aquellas personas que Oscar ha dejado atrás tras su muerte y los recuerdos que él mismo revive en sus *flashbacks*, podrían ser un guiño a la no linealidad cronológica de *Irreversible*. Si bien no tan confusa como su anterior película, en esta viajamos también por el tiempo en un sentido no convencional descubriendo poco a poco nuevas cosas del protagonista y de su vida. Ya sabemos que Noé considera que las narrativas no-lineales son más interesantes que las lineales y así lo vuelve a probar en este film, algo que repetirá en su siguiente proyecto, como veremos más adelante.

La puesta en escena, en esencia, sigue la misma línea de sus anteriores films, con una predominancia de los tonos rojos, amarillos y verdes. Las escenas de sexo o sexualizadas, como son la mayoría en las que aparece Linda, están bañadas por un tinte rojo que inunda la pantalla. En las escenas en las que Oscar interactúa con su amigo Alex, o su camello, predominan los verdes, igual que le pasaba al carnicero cuando se encontraba tranquilo. Oscar se parece mucho más al protagonista de *Seul contre tous* que al de *Irreversible*, por su calma y su conversación interna consigo mismo, que nos llega a través de la voz en *off* mientras Oscar sigue vivo. Las escenas en las que Oscar recuerda su niñez junto a su hermana, están bañadas por unos plácidos y apaciguadores tonos amarillos. Evidentemente, y teniendo esos tres colores como base, el hecho de que se trate de una película que quiere crear una atmosfera psicodélica, y de que esté rodada en Tokyo, provocan que toda la cinta esté anegada por un brillo de neón totalmente novedoso con respecto a las anteriores producciones del cineasta.

Por su parte, la puesta en imagen genera a la perfección las sensaciones que pretende. En la primera parte nos convertimos, sin dudar, en los ojos de Oscar, gracias a los parpadeos y a la falta de enfoque en algunas ocasiones, y desde su muerte nos rendimos a su deambular por la ciudad, sobrevolando los rascacielos y observando las situaciones en su mayoría desde una posición cenital. Noé asegura que cada uno de los planos que observamos en la película está alterado digitalmente (Harris, 2010, p. 48), por lo que el trabajo de posproducción de este film de dos horas y cuarenta minutos de duración es, cuanto menos, virtuoso.

Con respecto a los temas inherentes a la filmografía de Noé, encontramos en este film pinceladas de cada uno de ellos, siendo en este caso las experiencias con las drogas el

componente principal que apareció por primera vez y fugazmente en *Irreversible*. La relación de Oscar con su hermana Linda recuerda inevitablemente a la incestuosa relación del carnicero con su hija. La violencia ejercida es mucho menos visceral y frontal como la de *Irreversible* y se encuentra directamente relacionada con la muerte²⁷, eso sí, existe un alto componente de violencia visual contra el espectador a causa de la distorsión formal de las imágenes y los epilépticos parpadeos de luz que saturan la película. Apreciamos también un mayor acercamiento al sexo y nunca mejor dicho, puesto que Noé nos enfrenta a una penetración y fecundación desde el interior de la vagina de Linda; además de otras escenas de sexo explícito y simulado que convierten a Oscar, y a nosotros mismos, en *voyeurs* de primer nivel.

Pero como ya avisábamos, la relación del protagonista con las drogas es uno de los temas principales, y además, al vincular nuestra mirada directamente con la del protagonista a través del POV, somos los espectadores los que sentimos tener numerosas experiencias psicodélicas durante el film. Analicemos, pues, la primera secuencia en la que Oscar disfruta de un viaje psicodélico.

Minutado: 7.19 – 11.33 (<i>Enter the void</i> , 2009)	
Descripción/personajes: Oscar se encuentra sentado en su sofá frente al balcón, fumando DMT en pipa y sufre una experiencia extra-corporal por lo que vemos su cara por primera vez. Se deja llevar por las visiones alucinógenas que la droga le provoca y acaba saliendo de su ensimismamiento cuando suena su teléfono móvil.	Puesta en escena: es de noche, el interior del piso de Oscar, la luz está apagada y la única iluminación que recibe es la de los neones de los otros edificios y de la llama del mechero. Los neones van cambiando, a veces predominan los verdes, los azules, los rojos o los violáceos. El salón de Oscar aparece abarrotado y desordenado. En los episodios alucinatorios predominan el rojo, el azul, el violeta y el amarillo.

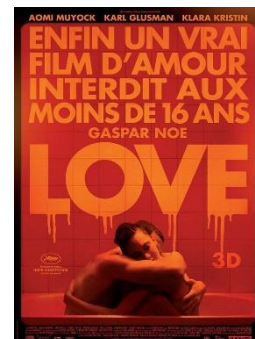
²⁷ Las únicas escenas en las que se puede apreciar violencia son aquella en la que muere Oscar, a causa de un tiro, aquella en la que mueren sus padres en un accidente de tráfico, la cual aparece dos veces en el film y aquella en la que vemos el feto muerto tras el aborto de su hermana.

Puesta en imagen: todo es POV, excepto cuando vemos a Oscar, que se trata de planos cenitales que sobrevuelan su cuerpo en un plano americano o plano corto con un ritmo muy fluido que imita la sensación de estar flotando.

Montaje: cuando se trata de un POV atendemos a los parpadeos que dan un mayor realismo al plano subjetivo. Las secuencias alucinatorias están totalmente recreadas por ordenador y parecemos asistir a una sinapsis neuronal, a una concentración de nebulosas o la explosión de una estrella. Escuchamos la voz de Oscar levemente en la lejanía y un sonido envolvente que ensordece hasta los pensamientos y añade un ritmo sosegado al conjunto de la secuencia. La imagen se vuelve más borrosa a cada calada de Oscar y vuelve a enfocarse cuando despierta de su ensoñación.

Enter the void, el gran sueño psicodélico experimental de Gaspar Noé tuvo mejor prensa que su anterior film, lo cual le permitió embarcarse en preparar un nuevo escándalo para Cannes, *Love* (2015).

Si bien *Enter the void* fue una película que empezó a germinar a mediados de los noventa, Noé asegura que *Love* habría sido la sucesión directa de *Seul contre tous* de no haber sido por la negativa de Vincent Cassel y Monica Belucci de participar en un proyecto de esas características (Cine PREMIERE, 2015). Tras el éxito de *Enter the void* y gracias a los numerosos contactos que el director ha ido creando a lo largo de los años, finalmente se pudo permitir realizar la película erótica que siempre había deseado, como anunciaba ya en una entrevista en 1999: “[...] je pourrais entreprendre un film érotique expérimental. Les scènes d’amour y seraient explicites, mais elles insisteraient sur le bonheur et le côté ludique de la sexualité” (Rouyer, 1999, p. 33).



El escándalo que *Love* provocó en Cannes²⁸ era de esperar, los diversos y provocativos carteles de la cinta, el hecho de que se presentara como una película erótica en 3D y que su creador fuera el ya considerado *enfant terrible* del Festival, fueron ingredientes más que suficientes para el escándalo (Llopart, 2015).

Como asegura el último cartel, *Love* es una verdadera historia de amor en 3D, y Noé asegura que no hay sexo sin amor, ni amor sin sexo. Cuando le preguntan ¿por qué esta película? Él lo tiene más que claro. Le gusta hacer películas que se parezcan a su vida o a la vida de sus amigos y conocidos más cercanos, con sexo, drogas y fiestas, pero también intimistas y sentimentales, como se describe a sí mismo; una película que le gustaría haber visto pero que realmente no existía hasta *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013); una película con caras desconocidas, orgánica e improvisada, con sentimientos que fueran lo más verosímiles posible y que surgió de un guion de apenas siete páginas, el resto estaba por escribir en el set (INCAA, 2016).

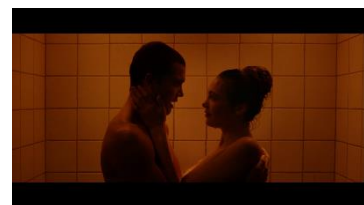
Love cuenta la historia de Murphy, un estadounidense que vive en París con su novia y su hijo de apenas un año y medio. Una llamada de la madre de Electra, su exnovia, le hace recordar todo lo vivido juntos y darse cuenta que es de ella de quien sigue enamorado y que odia estar atrapado en una relación con Omi. De nuevo, un film tremendamente trágico, de la misma forma que sus tres anteriores proyectos, pero con unos niveles de sentimentalidad y nostalgia mucho mayores, lo cual se debe, confiesa, al reciente fallecimiento de su madre (Cine PREMIERE, 2015).

La película tiene mucho de sí mismo, Murphy se presenta como un álter ego más joven de sí mismo, con la misma pasión por el cine, el sexo y las experiencias sensoriales alcanzadas a través del consumo de drogas. Incluso el atrezo en la habitación de Murphy son cosas del propio director, los carteles de sus películas favoritas en las paredes – *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, *Taxi Driver*, *The Birth of a Nation* o *2001: A Space Odyssey* (que ya apareció en *Irreversible*) – la ropa que en ocasiones viste Murphy o incluso el nombre de su hijo, Gaspar. Noé asegura que no sería capaz de realizar una película hacia la que no se sintiera conectado de una forma u otra y asegura que *Love* no es un ejercicio de pedantería, sino de exhibición de su yo más profundo (VICE, 2015).

²⁸ Una de las muchas noticias sobre la película que aparecieron en la prensa los días después de la presentación del film <https://smoda.elpais.com/moda/love-el-sexo-en-3d-que-escandaliza-a-cannes/>

Narrativamente nos encontramos frente a una película muy similar a *Enter the void* en cuanto a la cronología de los hechos, como ya avanzábamos. La secuencia de apertura del film funciona a modo de prólogo y de declaración de intenciones. A partir de entonces existe un paralelismo entre el presente de Murphy y los recuerdos que va recuperando a modo de *flashbacks*. Los recuerdos parecen estar desordenados y esto recuerda a los primeros minutos de *Irreversible*, en los que el espectador no alcanza a entender por qué los hechos se suceden en tal orden. Sin embargo, a medida que se va desarrollando el film, comprendemos que los recuerdos, de igual manera que en *Irreversible*, se presentan en sentido cronológico inverso, con la diferencia de que en *Love* se combinan presente y pasado, por lo que el final extremadamente sentimental del film corresponde, a la vez, con el final de un duro día para Murphy y con el final del día en que empezó su historia de amor con Electra años atrás.

En cuanto a la puesta en escena, apreciamos un producto tan sofisticado como *Enter the void*, pero cargado de la visceralidad sexual y pasional de *Irreversible*. De nuevo utiliza su ya icónico trío de colores, rojo, verde y amarillo. El primero para las situaciones de mayor pasión, el segundo para equilibrar las anteriores y enfatizar la soledad de Murphy, y el tercero para las situaciones de mayor tranquilidad, ternura e inocencia.



La decisión de rodar en 3D hace que esta película sea muy diferente a las dos anteriores en cuanto a la puesta en imagen. Si tanto en *Irreversible* como en *Enter the void* priman los movimientos fluidos y la cámara en mano, para que el 3D quedara realmente bien, Noé tuvo que renunciar a ese tipo de realización que era tan propia de su estilo. Prevalecen pues los planos fijos, estáticos y las tomas largas (VICE, 2015). Merece la pena destacar que en este film, el director franco-argentino recupera su gusto por los intertítulos e incorpora uno cerca del principio de la película que dice: “MURPHY’S LAW. IF ANYTHING CAN GO WRONG, IT WILL”, una premonición de cómo se desarrollará ese día en la vida de Murphy.

Sin duda, esta película, como su propio nombre indica, se centra en el amor, en la sentimentalidad, la ternura, la pérdida de alguien a quien amas y el sexo en todas sus formas consentidas y heterosexuales. Aunque, desde luego, sin dejar de lado el resto de temas que inundan el resto de la filmografía de Noé. En particular, esta cinta contiene grandes dosis de consumo de drogas, en una línea parecida a su anterior film; sabiendo que tanto *Love* como *Enter the void* fueron concebidas a finales de los noventa, no es de extrañar que se parezcan mucho temáticamente y que incluyan las preocupaciones e intereses del Noé de la época. La soledad del protagonista, que reproduce sus pensamientos, una vez más, a través de la voz en *off*, es otro de los recursos recurrentes del director. Desde luego lo que más sorprende es la ausencia total de violencia física, lo cual no significa que esté ausente; pero se trata en este caso de una agresiva violencia emocional que ataca a lo más profundo del corazón.

Puesto que esta película es la que más representaciones sexuales contiene, analizaremos una secuencia de sexo, para, además, justificar por qué no se trata de pornografía – tal y como puede ser interpretada por el público–, ya que como afirma Gaspar Noé, el sexo en el porno es totalmente aséptico y anónimo, mientras que en este caso observamos relaciones sexuales realistas con las que los espectadores realmente se pueden llegar a sentir identificados (VICE, 2016).

Minutado: 1.34.33 – 1.35.46 (<i>Love</i> , 2015)	
Descripción/personajes: Electra se encuentra de rodillas practicándole una felación/masturbación a Murphy, que tiene los pantalones bajados a mitad del muslo, después se levanta, se pone de espaldas a él y la penetra.	Puesta en escena: se encuentran en un pasillo estrecho, ellos está de perfil en primer plano, en segundo plano vemos una puerta de cristal traslucido a través de la que llega una luz cálida amarillenta que ilumina la escena. Hay una música de fondo que parece venir de detrás de esa puerta.
Puesta en imagen: la escena se compone de dos planos fijos, el primero un perfil corto de Electra y el pene erecto de Murphy. El segundo mismo perfil desde el mismo ángulo pero más alejado de la pareja para ofrecer un plano entero de sus cuerpos mientras mantienen sexo de pie contra la pared.	Montaje: si bien el audio de sus gemidos se escucha durante toda la secuencia, la música que escuchamos, al principio parece diegética pero cuando cambia la escala de planos para mostrar sus cuerpos enteros la música pierde el efecto enlatado que tenía y pasa a ser no diegética y a ocupar todas las pistas de audio. Esto se ve reforzado cuando cambia la escena, la música sigue pero ellos se encuentran ahora en una nueva localización practicando sexo.

En 2018, en la 71ª edición del festival de Cannes Gaspar Noé presenta *Climax*, una excesiva película sobre un grupo de bailarines que se intoxican por accidente con algún tipo de droga y cuyos efectos desatan la locura. Ambientada en los noventa (Filmaffinity), parece que Noé sigue en la línea de contar las historias que le habría gustado contar en aquella época en la que era veinte años más joven.

Una vez más las críticas no se han hecho esperar, pero parece que los críticos se han acostumbrado a sus excesos y han aceptado su extravagancia como una forma de expresión válida, intensa, impactante y estimulante²⁹.

Con *Climax* recién estrenada, después de tres años desde *Love*, parece que habrá que esperar algunos años para volver a tener noticias de este referente y claro exponente de las bases e intenciones del Nuevo Extremismo Francés.

²⁹ Algunos artículos que hacen un primer análisis del film:

Jonathan Romney: <https://www.screendaily.com/reviews/climax-cannes-review/5129272.article>

Peter Bradshaw: <https://www.theguardian.com/film/2018/may/13/climax-review-gaspar-noe-satanic-dance-troupe-freak-out-sex-despair-dance>

Owen Gleiberman: <https://variety.com/2018/film/reviews/climax-review-gaspar-noe-1202808699/>

8. Conclusiones estudio de caso

Tras cinco largometrajes y muchas entrevistas, Gaspar Noé parece dejar claras algunas cosas:

Ha heredado un exquisito gusto plástico de su padre, el artista Luis Felipe Noé³⁰, marcado por el expresionismo, los colores vibrantes y el caos.

El tipo de montaje rítmico y agresivo – en cierto modo – que caracteriza a las películas de Noé las convierte en una experiencia divertida y excitante, a pesar de tratarse siempre de historias tremendamente dramáticas. Sus películas tratan sobre las cosas inevitables que pasan en la vida y, en particular, sobre perder a quien quieres y aprender a lidiar con ello, a veces a través de la venganza, del llanto, del sexo o ahogando las penas con drogas.

Crea películas sobre temas o situaciones que conoce, que ha vivido y que le representan, si bien puede parecer en ocasiones un acercamiento pedante al cine. Para ello utiliza también innumerables referencias de todas sus películas favoritas.

Prefiere trabajar con actores desconocidos o no profesionales cuyas actuaciones delante de la cámara son más naturales y orgánicas, así como opta por improvisar los diálogos en el set, en lugar de llevarlo todo marcado y establecido para dar libertad a los actores a que se expresen con sus propias palabras.

La realidad es dura y trágica y le gusta mostrarla tal cual, sin maquillaje, y si bien no es eso lo único que quiere transmitir en sus películas, cuenta las historias que le gustaría escuchar y ciertamente son las tragedias y los melodramas los géneros que más disfruta (MajorGrau, 2009a; 2009b).

Considera que sus films no pueden etiquetarse, sino que se mueven entre diferentes géneros, lo que le permite colocarse a la cabeza de la corriente que ha sido nuestro objeto de estudio durante estas páginas, el Nuevo Extremismo Francés, a la vez que desdibujarse y reubicarse en otros géneros. Su cuerpo de películas, que no se dejan agrupar, pero, a la vez, presentan y defienden características en común, exponen una fuerza que a veces parece haberse desvanecido por completo en el gran grueso del cine comercial que abarrota las salas de cine.

³⁰ Página oficial sobre Luis Felipe Noé y su obra: <https://www.luisfelipenoe.com/#>

9. Referencias bibliográficas

Artaud, A. (1990) *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Aub, M. (2013) *Luis Buñuel, novela*. Granada: Cuadernos del Vigía.

Ayala, R. (2009) “Bruno Dumont”, en Casas, Q. (ed.): *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, pp. 200-202.

Baigorria, O. (2002) *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid: Campo de Ideas, SL.

Baker, M. (2014) “ ‘Typically French?’: Mediating Screened Rape to British Audiences”, en Barker, M. J., Cahill, A. y Russell, D. (eds.): *Rape in Art Cinema*. Londres: Bloomsbury Academic & Professional, pp. 145-158. Disponible en:

<https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=743103&query=bruno+dumont#>

(Accedido: 30 mayo 2018)

Bailey, M. (2003) “Gaspar Noé”, *Senses of Cinema*, Octubre (28). Disponible en:

<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/noe/> (Accedido: mayo 2018)

Barney, M. y Noé, G. (2014) “Mathew Barney and Gaspar Noé”, en *Bomb*, No. 127, pp. 36-43.

Bataille, G. (1977) *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.

Bazin, A. (1957) “La politique des auteurs”, *Cahiers du Cinema*, (70). Disponible en:

<http://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml> (Accedido:

21 marzo 2018)

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

Edimburgo: Edinburgh University Press. Disponible en: [https://ebookcentral--proquest--](https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=334884)

[com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=334884](https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=334884) (Accedido: enero 2016)

Beugnet, M. (2011) “The Wounded Screen”, en Horeck, T. C. & Kendall, T. (eds.):

New Extremism in Cinema: From France to Europe. Edimburgo: Edinburgh University

Press, pp. 29-42. Disponible en: [https://ebookcentral--proquest--](https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema)

[com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+](https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema)

[cinema](https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema) (Accedido: enero 2016)

- Bloch, I. (1948) *Marquis de Sade: His Life and Works*. Nueva York: Castle Books. Disponible en: http://supervert.com/elibrary/marquis_de_sade/marquis_de_sade_his_life_and_work (Accedido: febrero 2018)
- Brenez, N. (2009) "Philippe Grandrieux", en Casas, Q. (ed.): *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, pp. 206-208.
- Breton, A. (1985) *Manifiestos del Surrealismo*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Calvo, A. G. (2009) "François Ozon", en Casas, Q. (ed.): *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, pp. 237-238.
- Caparrós Lera, J. M. (2003) *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars Von Trier*. Madrid: EDICIONES RIALP.
- Casas, Q. (2009) *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca.
- Chamarette, J. (2011) "Shadows of Being in *Sombre*: Archetypes, Wolf-men and Bare Life", en Horeck, T. C. & Kendall, T. (eds.): *New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 60-81. Disponible en: <https://ebookcentral-proquest-com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema> (Accedido: mayo 2018)
- Clark, R. (2013) *At a Theater or Drive-in Near You: The History, Culture and Politics of the American Exploitation Film*. Londres: Routledge. Disponible en: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=LMxiAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=american+exploitation+film&ots=mz1VN3kx--&sig=UUbqhHLZW5BCOFXInReXaypC5MA&redir_esc=y#v=onepage&q=american%20exploitation%20film&f=false (Accedido: 10 abril 2018)
- Cine PREMIERE (2015) *Gaspar Noé nos habla sobre Love*. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=GW71-IJbQbY> (Accedido: junio 2018)
- Colak, M. (2011) "The New Extremism: Representation of Violence in the New French Extremism". *VI Congrés Internacional Comunicació i Realitat*. Barcelona, Junio. Barcelona: Universitat Ramon Llull, pp. 491-501. Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/281837325_The_New_Extremism_Representation_of_Violence_in_the_New_French_Extremism (Accedido: 20 mayo 2018).

Corral, J. M. (2012) *Cine erótico a la japonesa*. Madrid: T&B Editores.

Costa, J. (2009) “Gaspar Noé”, en Casas, Q. (ed.): *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, pp. 231-232.

Coulthard, L. (2014) “Uncanny Horrors: Male Rape in Bruno Dumont’s *Twentynine Palms*”, en Russell, D. (ed.): *Rape in Art Cinema*. Londres: Bloomsbury Academic & Professional, pp. 171-184. Disponible en: <https://ebookcentral-proquest-com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=743103&query=bruno+dumont#> (Accedido: 30 mayo 2018)

Crawford, T. y Macaulay, S. (2003) “Shock Corridor: [Gaspar Noé and “Irréversible”]”, en *Filmmaker – The Magazine of Independent Film*, 11.3, pp. 46-49 / pp. 83-86.

Davis, M. (2002) “Living is a Selfish Act: An Interview with Gaspar Noé”, en *Post Script – Essays in Film and the Humanities*, 21.3, pp. 122-130.

De Beauvoir, S. (2000) *¿Hay que quemar a Sade?* Madrid: Visor Dis. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/46654559/Beauvoir-Simone-Hay-que-quemar-a-Sade> (Accedido: 5 marzo 2018)

DeGiglio-Bellemare, M., Ellbé, C. y Woofter, K (eds.) (2014) *Recovering 1940s Horror Cinema: Traces of a Lost Decade*. Lanham: Lexington Books. Disponible en: <https://ebookcentral-proquest-com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=1899507&query=> (Accedido: 15 mayo 2018).

De Sade, M. (2002) *La filosofía en el tocador*. Disponible en: <http://biblioteca.salamandra.edu.co/libros/Sade%20-%20Filosofia%20en%20el%20tocador.pdf> (Accedido: 8 marzo 2018)

Dinning, S. (2009) “Claire Denis”, *Senses of Cinema*, Abril (50). Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/claire-denis/> (Accedido: mayo 2018)

Eisenreich, P. (1999) “L’Actualité: Gaspar Noé: *Seul contre tous* : Le visage humain de la violence”, en *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, Marzo, pp. 27-28.

Endrino, J. (2008) “Categoría III Hongkonesa”. *Asiateca*, Enero. Disponible en: <http://www.asiateca.net/2008/01/04/categoria-iii-hongkonesa/> (Accedido: 25 abril 2018)

Enter the void (2009) Gaspar Noé [DVD]. Nueva York: Limited Collector’s Edition.

Filmaffinity (s.a.). Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/main.html>

Foster, H. (1985) *Postmodern Culture*. Londres: Pluto Press. Disponible en: https://books.google.es/books?id=pX_azoDGfpAC&dq=postmodernism&lr=&hl=es&source=gb_s_navlinks_s (Accedido: 25 mayo 2018)

Freud, S. (1905) *Tres ensayos de teoría sexual*. Disponible en: http://www.cieg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_1/sesion_3/complementaria/Sigmound_Freud_Tres_Ensayos_sobre_la_sexualidad.pdf (Accedido: 24 mayo 2018)

Grønstad, A. (2011) “On the Unwatchable”, en Horeck, T. C. & Kendall, T. (eds.): *New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 192-205. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema> (Accedido: enero 2016)

Gunning, T. (2006) “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, en Strauven, W. (ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 381-388.

Hantke, S. (2010) *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millenium*. Mississippi: University Press of Mississippi. Disponible: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=534339&query=%22alexandre+aja%22> (Accedido: mayo 2018)

Harris, B. (2010) “The Trip”, en *Filmmaker*, 18.4, pp. 47-78.

Hickin, D. (2011) “Censorship, Reception and the Films of Gaspar Noé: the Emergence of the New Extremism in Britain”, en Horeck, T. C. & Kendall, T. (eds.): *New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 117-129. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema> (Accedido: mayo 2018)

- Horeck, T. C. & Kendall, T. (2011) *New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press. Disponible en: <https://ebookcentral-proquest-com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema> (Accedido: enero 2016)
- INCAA Argentina (2016) #SemanaCineCannes2015 // Gaspar Noé (MasterClass). Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=XjIBop1DyPM&t=1276s> (Accedido: junio 2018)
- Irreversible* (2002) Gaspar Noé [DVD]. Barcelona: DeAPlaneta.
- Ishii-Gonzales, S. (2004) “Mario Bava”, *Senses of Cinema*, Abril (31). Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/bava/> (Accedido: marzo 2018)
- Ivancic, S. (2009) “Julien Maury y Alexandre Bustillo”, en Casas, Q. (ed.): *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, pp. 227-228.
- Julius, A. (2002) *Transgresiones. El arte como provocación*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Kaes, A. (1989) *From Hitler to Heimat: The Return of History to Film*. Massachusetts: Harvard University Press. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=ci9OQSH-M6MC&printsec=frontcover&dq=heimat+film&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjI0ofB8KzaAhUK8RQKHxQpBe0Q6AEIKDAA#v=onepage&q=heimat&f=false> (Accedido: 9 abril 2018)
- Kerkes, D. (1999) “Tinseltown Rebellion: Punk, Transgression and a Conversation with Richard Baylor”, en Sabin, R. (ed.) *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*. Londres: Routledge, pp. 68-80.
- Kovacsics, V. (2009) “Jacques Nolot”, en Casas, Q. (ed.): *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, pp. 233-235.
- Lardeau, Y. (2002) *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Laurenti, R. (1976) *En torno a Pasolini*. Madrid: Ediciones SEDMAY, S.A.
- Lijtmaer, M. (2004) “El impacto de los años ’60 en la producción audiovisual actual”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes egresados]* (Agosto), pp. 37-42.

Llopart, S. (2015) “Con ‘Love’ llegó el escándalo a Cannes”, en *La Vanguardia*, [online]. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cine/20150521/54431366348/love-llego-escandalo-cannes.html> (Accedido: junio 2018)

Love (2015) Gaspar Noé [DVD]. Londres: Curzon/Artificial Eye.

Lupón González, E. (2016) “El erotismo en el cine japonés (II): el pinku eiga”. *Revista Cultura. Ecosdeasia*. Disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/el-erotismo-en-el-cine-japones-ii-el-pinku-eiga/> (Accedido: 25 abril 2018)

MajorGrau (2009a) *Entrevista a Gaspar Noé. Enter the void. Festival Sitges 2009 (Parte 1)*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FNvh7WNFmqQ>

- (2009b) *Entrevista a Gaspar Noé. Enter the void. Festival Sitges 2009 (Parte 2)*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=86zS2FYLolw>

Martin, A. (2016) “A Magic Identification with Forms ; Philippe Grandrieux in the Night of Artaud”. *Image & Narrative*, Vol. 17, No. 5. Disponible en: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/viewFile/1372/1102> (Accedido: junio 2018)

Mathijs, E. (2011) “Exploitation film”. *Cinema and Media Studies. Oxford Bibliographies*. Disponible en: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0096.xml#obo-9780199791286-0096-div2-0001> (Accedido: 24 abril 2018)

Maule, R. (2008) *Beyond Auterism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Bristol: Intellect Books Ltd. Disponible en: <https://ebookcentral-proquest-com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=361895&query=olivier+assayas> (Accedido: mayo 2018)

Mendik, X. (2003) “Dario Argento”, *Senses of Cinema*, Diciembre (29). Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/argento/> (Accedido: marzo 2018)

Moliterno, G. (2002) “Pier Paolo Pasolini”, *Senses of Cinema*, Diciembre (23). Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/pasolini/> (Accedido: 5 abril 2018)

- Mouesca, J. (2001) *Érase una vez el cine: Diccionario*. Santiago de Chile: Lom Ediciones. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=PvHZuZtgxj4C&pg=PA256&dq=manifiesto+oberhausen&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjdp8u37azaAhXBQBQKHeA1CdWQ6AEIKDAA#v=onepage&q=manifiesto%20oberhausen&f=false> (Accedido: 9 abril 2018)
- Mulvey, L. (1975) “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16.3 Otoño, pp. 6-18. Disponible en: <https://moviesalonanddiscourse.files.wordpress.com/2010/08/mulveyvisualpleasurenarrativecinema.pdf> (Accedido: 24 mayo 2018)
- Needham, G. (2002) “Playing with genres”, *Kinoeye*, Vol 2. (11). Disponible en: <http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php> (Accedido: 22 marzo 2018)
- Nicodemo, T. (2013) *The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist*. Electronic Thesis and and Dissertation Repository: The University of Western Ontario. Disponible en: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.es/&httpsredir=1&article=2961&context=etd> (Accedido: mayo 2016)
- Olney, I. (2013) *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*. Bloomington: Indiana University Press. Disponible en: <https://0-ebookcentral.proquest.com.fama.us.es/lib/uses/reader.action?docID=816858> (Accedido: 22 marzo 2018)
- Palmer, T. (2011) *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest-com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=776721&query=brutal+intimacy> (Accedido: enero 2016)
- Paredes Badía, I. (2009a) “Catherine Breillat”, en Casas, Q. (ed.): *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, pp. 190-191.
- (2009b) “Christophe Honoré”, en Casas, Q. (ed.): *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, pp. 212-214.
 - (2009c) “Pascal Laugier” en Casas, Q. (ed.): *La contraola. Novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, pp. 225-226.

Pérez Ornia, J. R. (1991) *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Quandt, J. (2011a) “Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema”, en Horeck, T. C. & Kendall, T. (eds.): *New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 18-25. [Publicado por primera vez en *Artforum* en 2004]. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema> (Accedido: enero 2016)

Quandt, J. (2011b) “More Moralism from that ‘Wordy Fuck’”, en Horeck, T. C. & Kendall, T. (eds.): *New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 209-213. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema> (Accedido: enero 2016)

Real Academia Española (2018) *Diccionario de la Lengua Española*. Disponible en: <http://dle.rae.es/index.html> (Accedido: 16 mayo 2018)

Riambau, E. (1998) *El cine francés, 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Roche, D. (2015) “Exploiting Exploitation Cinema: an Introduction”. *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, (2). Disponible en: <http://journals.openedition.org/transatlantica/7846> (Accedido : 10 abril 2018)

Romney, J. (2004) “Le Sex and Violence”, *The Independent*. Disponible en <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html> (Accedido: 24 de enero 2016)

Rouyer, P. (1999) “L’Actualité: Gaspar Noé: Une mise en scène ludique”, en *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, Marzo, pp. 29-33.

Ruffell, J. (2002) “Rainer Werner Fassbinder”, *Senses of Cinema*, Mayo (20). Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/fassbinder/> (Accedido: 8 abril 2018)

Russell, D. (ed.) (2014) *Rape in Art Cinema*. Londres: Bloomsbury Academic & Professional. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest-->

com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=743103&query=rape+in+art+cinema

(Accedido: mayo 2018)

Schaefer, E. (1994) "Resisting Refinement: The Exploitation Film and Self-Censorship". *Film History*, Vol. 6, No. 3, pp. 293-313. Disponible en:

https://www.jstor.org/stable/3814925?read-now=1&refreqid=excelsior%3A48cdb33dd51eacec7dc36c24b15a1f8f&seq=5#page_scan_tab_contents (Accedido: 24 abril 2018)

Schaefer, E. (1999) *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Carolina del Norte: Duke University Press. Disponible en: https://books.google.es/books?id=CSBZqe0zPaMC&printsec=frontcover&dq=bold+daring+shocking+true&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiSre6fyq_aAhWQh6YKHeieBKQQ6AEIKzAA#v=onepage&q=commercialize%20vice&f=false (Accedido: 10 abril 2018)

Seul contre tous (1998) Gaspar Noé [DVD]. Barcelona : Intermedio.

Smith, M. (2011) "Confronting Mortality: "The New French Extremity", The *Hostel* Series and Outdated Terminology". *The Split Screen*, Junio. Disponible en:

<https://thesplitscreen.wordpress.com/2011/06/06/confronting-mortality-%E2%80%9Cthe-new-french-extremity%E2%80%9D-the-hostel-films-and-outdated-terminology/> (Accedido: 29 mayo 2018).

Sterritt, D. (2007) "Time Destroys All Things: An Interview with Gaspar Noé", en *Quarterly Review of Film and Video*, 24:4, pp. 307-316.

Truffaut, F. (1998) "Una cierta tendencia del cine francés", *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, (12), pp. 17-27. Disponible en:

<https://es.scribd.com/document/245839051/Truffaut-Una-cierta-tendencia-en-el-cine-france-s> (Accedido: 1 marzo 2018)

Tubrett, D. (2003) "Love Hurts: Redemption within the Vowels of *Seul Contre Tous* and the Cinema of Aggression", en *Cineaction*, Octubre, pp. 34-40.

Vasse, D. (2004) *Catherine Breillat. Un cine del rito y de la transgresión*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

Verner, C. (2010) "Beyond the Guillotine: Theorizing the New Extremism in Contemporary French Cinema", en *Cinephile*, Vol. 6, No. 2, pp. 30-34.

- VICE (2015) *Gaspar Noé talks Love, 3D Sex, Drugs, and Intimacy*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LgPdWVOVfjDI> (Accedido: junio 2018)
- Vincendeau, G. (2007) “French cinema since the 1980s”, en Cook, P. (ed.) *The Cinema Book*, Londres: British Film Institute, pp. 204-205.
- Williams, A. (1990) *Republic of Images, A history of French filmmaking*. Londres: Harvard Press University.
- Williams, L. (1991) “Film Bodies: Gender, Genre and Excess”, *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, pp. 2-13.
- Williams, L. R. (2005) *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema*. Bloomington: Indiana University Press. Disponible en: https://books.google.es/books?id=QOiY931rxDEC&pg=PA385&lpg=PA385&dq=hong+kong+cat+III&source=bl&ots=0jSpSW6aLm&sig=LYKmLpOsAyooQ9vs_PS-iFopLRY&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiI1qjwxtXaAhXDRhQKHYZAdsQ6AEIWzAH#v=onepage&q=hong%20kong%20cat%20III&f=false (Accedido: 25 abril 2018)
- Wimmer, L. (2011) “ ‘Sex and Violence from a Pair of Furies’: The Scandal of *Baise-moi*”, en Horeck, T. C. & Kendall, T. (eds.): *New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 130-141. Disponible en: <https://ebookcentral--proquest--com.us.debiblio.com/lib/uses/detail.action?docID=744021&query=new+extremism+in+cinema> (Accedido: mayo 2018)
- Young, P. (2009) *Art Cinema*. Colonia: TASCHEN.