

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

División de Ciencias Sociales y Humanidades

**Miradas alternativas: las esquirolas en el cine
de Gaspar Noé**

Trabajo Terminal para obtener
el título de Licenciatura en Comunicación Social

PRESENTAN

Emmanuel De Gante Ugarte
Oscar Rodrigo Moreno Sánchez
Elisandro Eduardo Ángeles Ramírez
Diana Cristina Ángeles Vázquez

Director de Tesis: Dr. Diego Lizarazo Arias
Asesora interna: Mtra. Adriana López Nava

Índice

Índice	2
Introducción	4
Capítulo 1. De la Persona al Artista: Gaspar Noé.....	8
1.1 Formación y trayectoria profesional	8
1.1.2 Referentes imprescindibles	9
1.1.3 La Francia del cineasta argentino.....	12
1.2 Contextualización Estético Cultural.....	13
1.3 Estado del arte	16
1.4 Corpus seleccionado	19
1.4.1 Sinopsis argumental	20
1.4.2 "Más Allá de las Controversias: Un Análisis Profundo de la Filmografía de Gaspar Noé	23
Capítulo 2. Nuevas Perspectivas en el Análisis Cinematográfico: Estética Política y Ontología Negativa.....	26
2.1 Estética política	26
2.2 Teoría de la experiencia fílmica y Esquirlas	30
2.2.1 Fruición fílmica	30
2.2.2 Teoría de la experiencia	31
2.2.3 Imágenes Esquirla en el cine.....	37
2.3 Ontología negativa: lectura de Giani Vattimo.....	38
Capítulo 3. Metodología	44
3.1 Análisis estructural.....	45
Capítulo 4. Hermeneusis sobre el corpus de Gaspar Noé	48
4.1 La virtud en terreno infértil: la felicidad en Gaspar Noé.....	48
4.2.- Vida y muerte en la nada: un abordaje nihilista a través de "Enter the Void", "Love" y "Climax"	60
4.3.- De lo Visceral a lo Bestial: La Animalidad en el cine de Gaspar Noé	67
4.4.- La Experiencia Cinematográfica de Gaspar Noé: el ocultamiento del ser.....	71
4.5 Esquirlas de Gaspar Noé: desde una ontología negativa.....	78
Conclusiones.....	82
REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA	90
ANEXOS.....	92
A.1 Línea temporal diegética/discursiva: 'Love'	93
A.2 Cuadro de análisis estructural	94

A.3 Análisis Discursivo.....	99
A.4. Cuadro ejes teóricos.....	101
B.1 Línea temporal diegética/discursiva: Enter the void.....	106
B. 2 Cuadro de análisis estructural.....	107
B. 3 Análisis Discursivo.....	113
B. 4. Cuadro ejes teóricos.....	114
C.1 Línea temporal diegética/discursiva:Climax.....	121
C.2 Cuadro de análisis estructural.....	121
C. 3 Análisis Discursivo.....	129
C.4. Cuadro ejes teóricos.....	131

Abstracto

El presente trabajo tiene por objetivo identificar las imágenes esquirra que contiene la obra de Gaspar Noé, en un ejercicio que pretende una reivindicación del director y de este tipo de cine en particular. Usualmente se le ve a Gaspar Noé como productor de realidades crueles y violentas que se reducen al enaltecimiento del abuso y el exceso, pero no se trata de eso, sino de que Gaspar Noé construye un discurso a través de sus relatos e imágenes, que desafía la manera en la que se percibe el mundo. Sus postulados serán explicados con el apoyo de ramas del conocimiento como la estética política y la ontología negativa.

Abstract

The objective of this thesis is to identify splinter images into Gaspar Noe's movies in order to claim him and this kind of cinema. Gaspar Noe is usually seemed as a producer of cruel and violent realities which are linked with a gratification for abuse and excess but he doesn't do that, he offers a discourse through his images and narrative which defy the way we usually perceive reality. His postulates will be explained with the support of political esthetic and negative ontology.

Introducción

Las películas o el ámbito cinematográfico suelen pensarse en términos de industria y de entretenimiento. Este cine suele manejar valores éticos, estéticos, ideológicos y políticos que se imponen de manera indirecta, con el disfraz de una experiencia cinematográfica vivencial, llena de parafernalia y de imágenes armoniosas que aluden a lo que generalmente se considera bello y políticamente correcto. Por resultado, tenemos cierto tipo de carácter social influenciado, entre otras cosas, por las circunstancias socio políticas, socio económicas, etc. Pero también por el tipo de narrativas que se consumen en masa. Este carácter social suele ser problemático, pues lo que hace es disfrazar ideologías y actos antagónicos, con ciertas actitudes socialmente bien vistas. Como el cine es un gran medio de difusión, se ha erigido, en su no tan larga historia, como una institución que procesa y codifica el comportamiento y pensamiento humanos, para aceptarlo y reproducirlo.

Aun así existe un tipo de expresión artística que suele ser menos vista y comprendida, cuya intención es desestabilizar un sistema de valores y creencias hegemónicos en pos de cambiar la percepción de la realidad inmediata y lograr una catarsis reactiva en el espectador. Elementos como lo grotesco, lo incómodo, lo sucio, deprimente, visceral sirven como detonante que lleva a un proceso de reconfiguración de la realidad antes manejada.

Dentro del enorme corpus de cineastas cuya pasión por crear cine los ha llevado a romper con los arquetipos narrativos tradicionales, encontramos a Gaspar Noé, director disruptivo que, con un estilo grotesco y cutre logra dejar esquirilas en el espectador. Con *esquirilas*, nos referimos a aquellos elementos cinematográficos que permean en la mente del espectador y que, con el paso del tiempo y la acumulación de experiencias vivenciales, logran accionar al espectador en orden de una manera renovada de interpretar e interpelar la realidad. La esquirila se entiende en un sentido de oposición, de declaratoria de guerra, en la que busca eliminar y destruir las imágenes de poder. Noé utiliza una técnica (similar en su filmografía) que a través de la narrativa lleva al alumbramiento de una imagen de la naturaleza humana: sucia, violenta, sexual e irracional. Contrario a lo que comúnmente se ve en el cine comercial, cuyo objeto solo le permite (o pretende deliberadamente) mostrarnos un cúmulo limitado de escenarios, personajes, situaciones y soluciones que le permitan seguir produciendo discursos hegemónicos y sectores enteros de consumismo (se producen espectadores). El franco argentino es reconocido mundialmente por ser un provocador dentro del ámbito cinematográfico, por poner a sus espectadores siempre en situaciones comprometedoras, incómodas y éticamente cuestionables.

Existe un pequeño cúmulo de trabajos que hablan sobre su cine, sin embargo, los ejes que abarcan dichas investigaciones parecen más bien orientados a cuestionar el empleo de la violencia y lo brutal de su "estilo", sin ir más allá de la mera concepción estética y superficial de lo violento. Además, en los últimos años el cineasta ha tenido una mayor popularidad porque se especula que sus películas ofrecen una experiencia vivencial sobre drogas, sexo y violencia.

El equipo de trabajo ha notado la creciente popularidad de Gaspar Noé y que su obra está siendo pensada desde una perspectiva reduccionista en cuanto a las interpretaciones, al menos en nuestros campos cercanos y según la impresión que obtenemos de internet. La problemática resulta evidente: se pierden la riqueza de significados que cineastas como Gaspar Noé proponen. Sus películas, que presentan narrativas no convencionales, terminan siendo estigmatizadas con términos como "gore", "lúdico", "pornográfico" o "cruel" por una visión hegemónica. Por eso nos resulta pertinente esclarecer que las narrativas de Noé son creadas desde una postura filosófica que visualizan la organización del mundo (que hablan sobre la vida), y que con el shock visual posibilitan una reorganización del mundo. Si el cine, como el del argentino, sigue siendo percibido únicamente como una experiencia vivencial, la potencialidad de un reacomodo en el mundo se reduce, e incluso, se pierde.

Para demostrar que la obra de Noé habla desde una postura filosófica que posibilita una liberación de las maneras impuestas de ver, nos proponemos a demostrar la existencia de las imágenes esquivadas a través de los relatos de las diégesis que creó el director. Estas historias abordan diversos temas relacionados con la vida. Aunque reconocemos que la parte discursiva del cine es crucial para comprender la experiencia completa, nos centraremos en los relatos, ya que consideramos que ahí están los signos de la organización del mundo según Gaspar Noé.

El enfoque propuesto en el siguiente texto se compone de cuatro capítulos. El primero nos permitirá ubicar el contexto en el que se desarrolla y comprende la obra de Gaspar Noé. Se explorarán tanto su vida personal como su trayectoria como cineasta, su educación, los vínculos sociales y las experiencias que han consolidado su estilo cinematográfico y los referentes que tomó como inspiración. Además, se discutirá el contexto estético con el que se relaciona a Noé. Por último, se delimitará nuestro corpus de análisis, compuesto por las películas: "Love", "Enter the Void", y "Clímax

La segunda parte del texto permite explicar las dimensiones en las que se basa nuestra investigación. Esta sección estará conformada por tres enfoques teóricos: Estética Política, Esquivadas y Ontología Negativa. Como estética política, el cine de Gaspar Noé cumple con

elementos que cuestionan la mirada del espectador, que la cuestionan y la violentan para sacudir los sentidos mientras estamos en un lado más visceral del acto de vivir, siendo lo que le da su fuerza política: al mostrarnos lo incómodo para lo hegemónico, sus procesos y consecuencias, la configuración política de sus realidades, también queremos decir algo a nosotros: una postura, un discurso y una especie de ataque a ciertos valores. Para dilucidar este punto nos apoyaremos del autor Jaques Ranciere, tomando en cuenta sus concepciones de política, policía, y la repartición de lo sensible. El concepto de "esquirla" es bastante reciente en el panorama del análisis cinematográfico, sin embargo, éste refiere a los elementos (o conjunto de elementos visuales, sonoros y táctiles) que por su configuración, disposición, forma y construcción, logran hendir una herida en el sistema de valores hegemónico. Más allá de eso, lo que Lizarazo llama "la mirada matriz" se ve comprometida y resquebrajada, negada o totalmente anulada. Gaspar Noé nos ofrece un retrato de la sociedad contemporánea irreconocible para muchos porque atenta contra la mirada que ya existe respecto a la actualidad: los valores, creencias y costumbres de nuestro tiempo se reconfiguran en la obra de Noé, provocando esquirlas. Para acercarnos a ello tomaremos como gran referente la obra de Diego Lizarazo, y nos centraremos en su concepción respecto a la mirada matriz, la fruición fílmica y la esquirla. El término "ontología negativa" se refiere a una filosofía que acepta la condición histórica del ser humano como no lineal y considera que tanto la noción de "progreso" como la de "conocimiento" son ilusorias, ya que son construidas socialmente. Esta forma de ver la vida apunta a la liberación de ataduras que vuelven sujeto al ser. Gianni Vattimo (1986) explica ampliamente las aportaciones conceptuales de Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger con respecto a una mirada nihilista, que sería la misma que una ontológica negativa. Aunque Noé crea historias siniestras, estas están impregnadas de un tratamiento filosófico. Al abordar temas como por ejemplo la "felicidad", ofrece representaciones complejas de sus significados en nuestra sociedad. Para entender mejor este enfoque que hace el cineasta, nos basamos en la teoría antes mencionada para explicar cómo es que funcionan las esquirlas dentro del corpus seleccionado.

En la tercera parte, detallaremos los procesos llevados a cabo para respaldar nuestros argumentos, incluyendo el análisis fundamental de las películas de Gaspar Noé. Para ello, se construyeron cuatro instrumentos metodológicos para analizar las estructuras narrativas: el primero se enfoca en explicar la diégesis mediante líneas de tiempo; el segundo, en forma de cuadros de análisis estructural, sigue la propuesta de Barthes para el análisis de relatos; el tercero aborda la discursividad presente en las películas; y el cuarto establece la relación

directa con el marco teórico presentado. Estos instrumentos se pueden consultar en los anexos de este documento.

El cuarto capítulo, son abordajes temáticos sobre la interpretación del corpus seleccionado. En donde se reúne lo desarrollado en los instrumentos metodológicos y, con la teoría recopilada se explican los sentidos que crea Gaspar Noé a través de sus relatos. El tema de la “felicidad”, “la vida y la muerte”, “la animalidad”, o incluso implicaciones del ser, son ocupados como ejes de análisis para alcanzar una comprensión más amplia de los significados que propone el cineasta, y dar cuenta de la existencia de esquivas y el procedimiento de ruptura con el que lastima a la mirada matriz, además de explicar desde la teoría hacia donde apunta filosóficamente las películas de Noé.

En la última parte del texto, se presentan las conclusiones, donde se recopilan los argumentos sólidos que emergen de las secciones previamente desarrolladas. Que sí bien la investigación amerita mayor profundidad en ciertas aristas, lo resultante permitirá una contemplación más profunda del cineasta, a diferencia de la opinión popular contemporánea. Al mismo tiempo que le da espacios a que otros cineastas, o películas, puedan ser repensadas.

Noé apuesta por otra mirada, una que permite reconocer en los relatos cinematográficos problemas que son probables en el plano de lo real. Los cuestionamientos presentes al leer este texto (después de al menos haber visto una película del cineasta) deberían girar en torno a: ¿Qué es, entonces, lo que realmente quiere decir el cine de Gaspar Noé? Considerando el cine como un acto político, entendemos que Noé desempeña un papel en la gestión escópica que no es mera glorificación de la violencia, sino algo más.

Capítulo 1. De la Persona al Artista: Gaspar Noé.

En este capítulo, nos sumergimos en un análisis de su formación académica y su evolución profesional, buscando entender cómo estos aspectos han moldeado su mirada cinematográfica. Además, exploramos el entorno estético y cultural que ha influenciado su obra, así como la recepción crítica que ha generado en el panorama cinematográfico contemporáneo. Esta exploración detallada nos permitirá no solo identificar y ubicar el corpus seleccionado, sino también comprender más profundamente el contexto en el que se enmarca la obra de Gaspar Noé, sentando así las bases para un análisis más amplio.

1.1 Formación y trayectoria profesional

La siguiente sección constituye un esfuerzo por esbozar un recorrido desde sus días académicos, explorando sus inicios y rastreando su evolución como cineasta profesional. Nacido en Argentina el 27 de diciembre de 1963, Gaspar Noé pasó su infancia entre Buenos Aires y Nueva York. Junto con su padre fue Luis Felipe Noé, un pintor vinculado al Neoexpresionismo- Neofigurativismo además que formó parte del disuelto colectivo "Nueva figuración Argentina", y su madre, una activista en el ámbito de trabajo social, conforman el entorno familiar de Gaspar Noé. (Juan Jiménez, 2015)

A la temprana edad de 12 años, Gaspar emprendió su viaje a París. Su incursión en el mundo cinematográfico se inició a los 16 años, cuando recibió de su padre una cámara Super 8. La ópera prima de Noé, filmada con esta cámara, captura a su amigo Juan Solanas lanzándose al Sena desde el Pont Neuf. A los 17 años, después de estudiar filosofía, Gaspar ingresó en Louis Lumière para formalizar su formación en cine, graduándose a los 19 años. Aunque en ese momento no estaba dispuesto a iniciar su carrera profesional en cine, optó por ampliar su perspectiva académica y se matriculó en la Facultad de Filosofía de Tolbiac, perteneciente a la Sorbona. (Juan Jiménez, 2015)

En su carrera profesional, podemos observar que, aunque el número de sus largometrajes es aún corto, Gaspar Noé ha participado activamente en diversas producciones, colaborando con destacadas personalidades e instituciones. En 1985, Gaspar Noé se convirtió en asistente del director argentino Fernando Solanas, colaborando en la película *"El exilio de Gardel (Tangos)"*, al tiempo que dirigió su primer cortometraje, *"Tintarella di Luna"*, y en 1988, retoma su papel como asistente de dirección para Solanas en la película *"El Sur"*. En 1991 crea su propia productora, *Les Cinémas de la Zone*, con Lucile Hadzihalilovic. Realiza entonces el cortometraje *"Carne"* (Francia-1991-16mm-40

minutos), la película recibió reconocimientos en el Festival de Cannes, incluyendo el premio de la Semana de la Crítica y la "Mención del Premio de la Juventud". A pesar de sus éxitos, Noé enfrentó desafíos financieros al intentar producir una versión más extensa de la película. Posteriormente, se embarca en la producción de "La Bouche de Jean-Pierre", dirigida por Lucile Hadzihalilovic. Durante la década de los noventa, Noé diversifica su portafolio con cortometrajes, comerciales de televisión y clips musicales, tales como "*Une Expérience d'Hypnose Télévisuelle*" (1995), "*Le Lâcher d'Animaux d'Élevage*" (1995), el clip "*Je n'ai Pas*" (1996) y "*Sodomitas*" (1998). Con el respaldo financiero de la diseñadora de moda Agnès B., Gaspar Noé concluye la realización de "*Solo Contra todos*" (1998), la película continuación de "carne", narra la continuación de la vida del carnicero desempleado que se refugia en la hostilidad y la violencia, la presentación en el Festival de Cannes ese mismo año genera controversia debido a su ambigüedad ideológica. Durante la filmación del cortometraje "*Intoxicación*", Noé dirige al mítico Stéphane Drouot, conocido por su trabajo en "*Star Suburb*". Entre 1998 y 1999, Gaspar Noé dirige dos videoclips: "*Insanely Cheerful*" de Bone Fiction y "*Je suis si Mince*" de Arielle. En 2002, se proyecta "*Irreversible*", presentada en la competición oficial de Cannes. La película, protagonizada por Vincent Cassel y Mónica Bellucci, aborda la violencia y la venganza con crudeza. En 2004, realiza el videoclip "*Protége-moi*" para Placebo. Además, crea dos comerciales para la promoción del uso del preservativo como parte de la campaña INPES. A principios de 2005, se anuncia oficialmente la preproducción de "*Enter The Void*", producida por Les Cinemas de la Zone y Pathé Renn Productions, y fue proyectada hasta el 2019. En 2015, lanza "*Love*", una de sus películas más polémicas, explorando aspectos oscuros de los conceptos de amor y sexo. En 2018, estrena en Cannes "*Clímax*", una de sus películas más populares y bien recibidas, aunque deja desencantado al director por la reacción más positiva de la audiencia. Un año después (2019), lanza el medimetraje "*Lux Aeterna*", y en 2021 estrena su más reciente largometraje titulado "*Vortex*". (Polizine y Mira, 2021)

1.1.2 Referentes imprescindibles

La trayectoria de Gaspar Noé para convertirse en cineasta se encuentra entrelazada con sus experiencias personales, influencias cinematográficas y una profunda conexión con el arte visual. Su formación estética se gestó de manera casi natural bajo la tutela de su padre, el reconocido pintor y escritor Luis Felipe Noé. La estética caótica, la saturación de colores y los movimientos inquietantes presentes en las obras de su progenitor se convirtieron en elementos fundamentales que Gaspar Noé hábilmente tradujo a la pantalla cinematográfica. (ZoomF7, 2018)

En cuanto a sus influencias cinematográficas, Gaspar Noé, ha destacado su admiración por los directores Lars von Trier y Jean-Luc Godard al proporcionarle a sus espectadores experiencias cinematográficas lúdicas y cautivadoras, en cuanto al juego de cámaras, encuadres, la imagen misma. Admite que siente fascinación por el cine experimental en cuanto a su capacidad de intrigar a los espectadores; pone como ejemplo “*Un perro andaluz*” (*Un chien andalou, 1929*), en donde lo que le llama la atención es imaginarse la experiencia para los primeros receptores del film. Y entre sus pilares formativos ubica a Stanley Kubrick, a quién le ha referido en algunos de sus largometrajes, en cuanto a la estética; en especial recuerda la película “*2001: Una odisea del espacio*” de Kubrick. Otro cineasta referente que menciona es Rainer Werner Fassbinder, a quien admira por su habilidad para filmar una película en tres semanas, lo cual lo motivó a hacer “*Clímax*” repitiendo la hazaña de Fassbinder. (Gaspar Noé para Mi cine, tu cine 2019)

Otro eje inspiracional que interfiere en la creación de sus películas es la filosofía de vida que comparte en las diferentes entrevistas que le han realizado. Su perspectiva sobre lo moral se destaca por considerar este concepto como una construcción posterior en la esencia humana. Para Noé, la verdadera base del hombre reside en su naturaleza "animal" [Gaspar Noé para Major Grau, 2009]. Este eje inspiracional se fundamenta con algunas experiencias de vida de Gaspar Noé, como el enfrentamiento con la enfermedad de su madre, el alzheimer, en donde observó diferentes fases de la enfermedad que cualquier persona del mundo puede experimentar. Y después del traumático suceso de ver a su progenitora morir en sus brazos, Noé, reflexionó sobre estos eventos y llegó a la conclusión de que pensar en la brevedad de la vida y la experiencia humana provoca una sensación de irrealidad, muy parecida a la que brinda el cine. La introspección que surge de estas experiencias personales se refleja en las películas de Gaspar Noé, como es el caso de "Vortex". En esta película, Noé se identifica con varios personajes, destacando especialmente con el personaje de la "madre", ya que él mismo experimentó una hemorragia cerebral y enfrentó la posibilidad de quedar con secuelas similares a las del personaje. (Gaspar Noé para Cinemagavia, 2022)

Los puntos abordados en los párrafos anteriores se derivan de declaraciones proporcionadas por el director en diversas entrevistas. El anterior resumen proporciona una visión sobre algunos posibles ejes que han influido como fuente de inspiración para el director. No obstante, más allá de estas fuentes directas, existe un marco referencial que ha

guiado al director en la formación de su estilo cinematográfico, y este se revela sin indiscreción en el prólogo de la película "*Climax*".

Las películas que se alcanzan a observar en el estante que enmarca a la televisión, son: "*Le droit du plus fort (1975)*" "*La maman et la putain (1973)*" "*Possession (1981)*" "*Saló, o los 120 días de Sodoma (1975)*", el ya mencionado "*Un chien andaluz (1929)*", "*Querelle (1982)*", "*Vibroboy (1994)*", "*The inauguration of the Pleasure Dome (1954)*" "*Harakiri (1962)*" "*Suspira (2018)*" "*Zombie*" "*Schizophrenia (1983)*" "*Labyrinth Man (1977)*"



En cuanto a los libros que se alcanzan a apreciar: "*La metamorfosis (1915)*" de Franz Kafka, "*Molinier, une vie d'enfer (1992)*" de Pierre Petit, "*L'Inconscient*" de Sigmund Freud "*cinemas homosexual (1983)*", "*Frisson de Bonheur (1983)*", "*Mon Voyage en Enfer (1983)*", "*Mi Hermana y yo (1951)*" de Nietzsche, "*Taxi Driver (1976)*" "*L' Aventure Hippie (1992)*" "*Mon Dernier Soiupier (1982)*" de Luis Buñuel, "*Frinz Zorn Mars (1975)*", "*Suicide Mode de D'emploi*"; También se logran los nombres de escritores como Michel Bakounine, Virginie Despentes, Ges Bataille o Fritz Lang.

Sus fuentes de inspiración (un tejido complejo de influencias cinematográficas, literarias y personales) revelan la amplitud de su imaginario creativo. Desde clásicos del cine experimental hasta películas contemporáneas que desafían las expectativas, el director ha absorbido una diversidad de estilos y enfoques, fusionándolos en una expresión artística única y personal. El cineasta, también se ha nutrido de una amplia variedad de influencias literarias, desde obras filosóficas hasta ensayos y narrativas autobiográficas. Autores como Franz Kafka, Georges Bataille, Luis Buñuel y otros contribuyen a la riqueza conceptual de su trabajo. Además, las experiencias personales de Gaspar Noé (la enfermedad y muerte de su madre, o su propia experiencia con la hemorragia cerebral) le agregan una capa adicional de reflexión filosófica a su obra. La búsqueda de respuestas a preguntas fundamentales sobre la vida, la moralidad y la naturaleza humana se manifiesta en sus películas, pero también rasgos de surrealismo, terror, suspenso, hiperrealismo, psicología, horror, drama, etc. Con una paleta cinematográfica rica en matices, Noé ha construido una filmografía que desafía, provoca y deja una huella duradera. Su capacidad para fusionar lo experimental con lo emocional, lo personal con lo universal, ha consolidado su posición como un cineasta

visionario que continúa llevando al público a territorios inexplorados en el arte cinematográfico contemporáneo.

1.1.3 La Francia del cineasta argentino

El contexto histórico de Francia emerge como un elemento esencial para una interpretación y comprensión más profunda del cine de Gaspar Noé, dado que sus películas exhiben consistentemente el lado sombrío de la sociedad francesa. En sus obras, Noé captura la furia, opresión y discriminación que experimentan ciudadanos enojados, oprimidos y marginados, quienes encuentran en la violencia una forma de expresar su malestar. La visión que Gaspar Noé presenta, de manera única y cruda, distingue su obra de otras representaciones de la sociedad francesa. Es imperativo explorar los antecedentes que han influido en esta perspectiva, desentrañando la ilusión de libertad, igualdad y fraternidad que históricamente se ha atribuido a Francia.

Para comprender la importancia del contexto social, político y económico de Francia en la filmografía de Noé, nos apoyamos en investigaciones como las de Laurent (2009) y Sánchez-Prieto (2001), que abordan el impacto del movimiento de mayo del 68 en la historia del país y su influencia en movimientos subsiguientes como el de los "sin papeles" y la oposición al neoliberalismo. El contexto histórico de Francia, especialmente el emblemático mayo de 1968 es un movimiento que influyó mucho en la población de los 70' a los 90', esta etapa histórica marcó un cambio significativo en la sociedad francesa, donde los ciudadanos alzaron su voz para reclamar derechos frente a las desigualdades percibidas en una aparentemente sólida y próspera sociedad. Bajo el liderazgo de Charles de Gaulle, la estabilidad del gobierno coexistía con el autoritarismo. La libertad de prensa sufría censura, y las universidades no ofrecían espacios adecuados para la expresión y discusión de temas fundamentales como la sexualidad. Simultáneamente, el ámbito laboral experimentaba desigualdades y falta de respeto por los derechos de los trabajadores, generando descontento y anhelos de reestructuración social. Mayo de 1968 no sólo resultó en la obtención de la libertad de opinión, sino también en avances en libertad sexual, educación y acceso a métodos anticonceptivos, legalizados en 1967. Este periodo marcó un cambio en la perspectiva de la sociedad francesa, especialmente en temas como la sexualidad y los derechos reproductivos (Laurent, pp 29). Posteriormente, en los años noventa, surgieron movimientos sociales significativos, como el Movimiento Sans Papiers y la oposición al neoliberalismo. Las huelgas de hambre de 1995, lideradas por migrantes, reflejaron la lucha por derechos y la búsqueda de una vida digna. Los comités de apoyo y la intervención de intelectuales destacaron la relevancia del contexto social en la protesta.

Consideramos que se tiene que hacer un trabajo más extenso para comprender la verdadera relevancia de estos movimientos sociales, y el impacto a corto, mediano y largo plazo en la sociedad francesa. Aunque Gaspar Noé no sea francés de nacimiento, ha adoptado el país como parte esencial de su formación. Por ello, nos atrevemos a hacer un ejercicio de especulación, suponiendo que los eventos sociales mencionados podrían haber influido en el proceso de creación de algunas de sus obras, dada la naturaleza de los contextos posibles en los que creció. Estos eventos posiblemente han dejado una huella en su cosmovisión. Esta influencia se manifiesta de manera sutil en sus películas, especialmente en "*Carne*" y "*Solo Contra Todos*", ambientadas en París durante los años 60 y 80, periodos fundamentales para la gestación y la evocación de Mayo de 1968. La delicadeza con la que Noé aborda estos temas en su obra subraya la importancia del contexto histórico y social en la construcción de la narrativa cinematográfica del director.

1.2 Contextualización Estético Cultural

El campo cinematográfico está compuesto de géneros y vanguardias que identifican ejes temáticos dentro de las narraciones. A lo largo de la historia del cine se han erigido varios movimientos importantes que buscan experimentar con la potencia del discurso cinematográfico, como bien lo puede ser el expresionismo alemán (1920) cuya estética fue sumamente influenciada por los estragos elaborados a partir de la primera guerra mundial y por el horror de la rendición; o la *nouve vague* (1960), que puso de manifiesto una forma de hacer/ver cine desde el punto de vista del autor, rompiendo esquemas impuestos por la industria y experimentando con las historias y el lenguaje cinematográfico.

A finales del siglo XX e inicios del siglo XXI comenzó a tomar fuerza una serie de representaciones que se caracterizaron por su crueldad y visceralidad. Fue en el año 2004 que el crítico de cine estadounidense Jame Quand, bautizó a estas películas como “nuevo extremismo francés”, en su artículo *Flesh and blood: sex and violence in recent french cinema* publicado por la revista ArtForum. (Rubynyu;2022)

El término, en realidad, era despectivo; la crítica de Quand tenía que ver con una postura ética de lo que debe ser representado y lo que no, por carecer de sustancia y llegar a violentar al espectador, todo lo anterior en un comentario hacia la película de Bruno Dumont “*Twenty-nine palms*” (2003), en donde la violencia física y sexual sirve para evidenciar la falta de humanidad y para condenar, precisamente, ese tipo de violencia a través de las experiencias traumáticas de su protagonista. (Parra, 2017)

Con el paso de los años, la crítica y el público se han adueñado del término y usualmente es utilizado para referirse a películas que hablan de las compulsiones humanas

a través del sexo y la violencia; elementos que, aunque parecieran tener similitudes con el cine social francés, en realidad se centran más en los aspectos psicológicos al que sus protagonistas son orillados. (Rubyny, 2022)

Las primeras películas en ser identificadas con el término antes mencionado fueron “See the sea” (1997) y “Criminal lovers” (1999) de Francois Ozon, “La vie nouvelle” (2001) de Philippe Grandrieux y “The pornographer” (2002) de Bertrand Bonello. (Parra, 2017)

Si bien el “nuevo extremismo francés” puede referirse a una vanguardia, lo cierto es que los cineastas no se han adueñado del término, de tal forma que es más factible el hecho de identificar con esta etiqueta películas particulares que directores y trayectorias.

Las películas que son catalogadas dentro del nuevo extremismo francés suelen sufrir críticas negativas en tanto su supuesta relación con otros géneros, o por la confusión que sus relatos suelen causar, de tal forma que también se equipara estas películas con el gore, la ultraviolencia o incluso el cine de terror, sin ser ninguna de las anteriores contenedora de lo que realmente le interesa a las películas catalogadas dentro del nuevo extremismo francés.

Jonathan Romney, otro reconocido crítico estadounidense, traza una larga línea de pintores y escritores (mayoritariamente franceses) que influenciaron a los directores reconocidos dentro del nuevo extremismo francés. El primero de ellos fue el Marqués de Sade, Gustave Courbet, el Conde de Lautréamont y Antonin Artaud con el teatro de crueldad. También encontró antecesores fílmicos en Luis Buñuel, Salvador Dalí, Roman Polanski, Jean Luc Godard, Andrzej Zulawski y Michael Haneke. Quandt también se refiere a Arthur Rimbaud, Henri Georges Clouzot, Georges Franju, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Guy Debord, Jean Eustache y Maurice Pialat como. (Parra; 2017)

Si bien la etiqueta comenzó reconociendo la filmografía producida en Francia, lo cierto es que mundialmente existen exponentes de lo que puede ser “el nuevo extremismo”, como lo puede ser el danés Lars Von Trier, que casi siempre pone de manifiesto dentro de su cine temas como la tristeza, la deslealtad, los límites de la solidaridad, y estos a su vez son personificados en sus personajes. Tiende a buscar un impacto tanto emocional como intelectual para el espectador, sobrevolando fobias y dramas personales. Sus planos se caracterizan por respetar, en su mayoría, los postulados propuestos junto con Thomas Vinterberg cuando fundaron el movimiento “Dogma 95”, que tuvo que ver con el reconocimiento de todos los recursos usados en el cine del momento, eliminar aquellos que

más se usaban o menos les gustaran, o de los que la industria abusaba, para construir ficciones más sobrias, casi sin musicalización, explorando puestas en escena atípicas como lo puede ser el pueblito al que Grace llega en “Dogville” o los escenarios en donde se desarrollan los números musicales de “Bailando en la oscuridad”. En sus primeras etapas, sobretodo, utilizó cámaras poco convencionales para la grabación cinematográfica para manifestarse contra el discurso excesivo de la industria y sus técnicas burguesas. Algunas de sus películas más destacadas son “Bailando en la oscuridad” (2000), “Anticristo”(2009), “Dogville” (2003), “Ninfomanía” (2013). (Mullor, 2021)

Michael Haneke, director austriaco, es otro realizador que tiene similitudes con el danés antes mencionado, pues en sus relatos casi siempre habla de la condición humana y la crueldad de su naturaleza. Su estilo parece estar caracterizado por planos largos y estáticos en los que juega mayoritariamente con la puesta en escena, suele tener un tono sobrio, con escenas que se perciben frías o distantes, elementos que claramente han apoyado las tesis que suele poner en juego durante sus filmaciones. Es remarcable rescatar algunas de las películas de su filmografía, como *Funny Games* (1997), “La pianista” (2001) “Amor” (2012), “La cinta blanca” (2009).

Usualmente juega con una visibilidad limitada, como emulando la mirada del espectador, del ojo humano que siempre está captando unas cosas y otras no, componiendo una sensación realista, a menudo agobiante. Michael Haneke intenta responsabilizar al espectador de lo que ve mientras entiende que el cine no es solo una actividad pasiva, sino que reconoce que hay un diálogo entre narración y espectador/creador y espectador, en la que este último dota con su propia visión del mundo aquellos recovecos que Haneke deliberadamente no quiso mostrar en su totalidad. (Roquer, 2021)

Es usual en su cine que se nos muestre la condición psicológica de sus personajes no a través de juegos de cámara o a través de un montaje frenético, ni siquiera con una puesta en escena exagerada, sino que es a través de los rostros de sus protagonistas, usualmente sufriendo alguna clase de dolor o violencia. Es de esta forma como en “Funny games” advertimos el estado emocional de la familia que ha sido asaltada y ultrajada en su propia casa, a través de los agobiados y pálidos rostros de sus protagonistas, o la manera en la que reconocemos la impotencia de Georges mientras cuida a su esposa, enferma con alzhéimer en “Amor”, o más aún la represión sexual de Erika Kohut autolesionándose mientras se masturba en “La pianista”.

Gaspar Noé, a través de su obra, desafía las convenciones culturales y cinematográficas, creando películas que provocan reflexiones profundas sobre la sociedad contemporánea.

El cineasta argentino se destaca como una figura vanguardista en el cine actual. Su enfoque distintivo, caracterizado por la experimentación formal, la exploración de la psique humana y la narrativa no convencional, lo sitúa en la vanguardia del cine. Películas como "Irreversible", "Enter the Void" y "Love" desafían las expectativas convencionales, utilizando la estética para provocar respuestas emocionales y reflexiones críticas.

Las películas de Gaspar Noé a menudo son erróneamente etiquetadas con las palabras "gore" o "pornografía", entre otras. Sin embargo, el trabajo busca explorar su obra a profundidad para rescatar el verdadero objeto del cine de Noé y ubicarlo dentro del espectro cinematográfico que no busca ser identificado con un género o con una corriente artística, sino en ser.

1.3 Estado del arte

Cuando se escribe la investigación, se encontró: dos tesis, una investigación, cuatro artículos, cuatro entrevistas, un análisis audiovisual y dos análisis, pero en formato podcast que dan cuenta y analizan las obras cinematográficas de Gaspar Noé desde diferentes enfoques.

Si bien el realizar este análisis hace que la información recolectada otorgue aportaciones significativas para la comprensión del lenguaje cinematográfico de Gaspar Noé, la técnica empleada, así como la significación del enfoque violento en su obra; en los artículos y otros tipos de análisis también se enfatiza en la composición de la técnica empleada como forma disruptiva de contar historias, y en algunos casos, también se relaciona la vida y opiniones del director para hacer una interpretación más profunda de las obras.

Tesis.

En Santiago de Chile corría el año 2006 cuando en la Universidad de Chile se realizó una tesis sobre el "Lenguaje cinematográfico y la violencia audiovisual; un análisis de recursos expresivos y técnicos en la obra de Gaspar Noé." En ella se analizan desde los conceptos básicos del lenguaje cinematográfico como: el movimiento, los objetos inanimados, modalidades especiales de la realidad, etcétera.

La temática central es cómo son utilizados todos estos elementos para la creación de dichos productos y cómo es que se plasma la violencia desde dicha técnica. La

violencia y el cine como elementos conjuntos son la otra parte de estudio de dicha tesis, así como la visión de Gaspar Noé.

Por otra parte, en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Kiandra Gamarra realiza una tesis en el año 2021 titulada “Cine y realidad en Gaspar Noé” la cual evidencia que éste, desde sus inicios, ha exhibido una realidad pesimista que va reforzándola con los años al mostrar una sociedad que se desmorona, personas infelices cuyas acciones son irreversibles y la inevitabilidad del destino. Este estudio logra enriquecer el realismo en el cine, incorporando la realidad poco convencional de Gaspar Noé.

Investigación.

Si hablamos acerca de los límites del *tratamiento cinematográfico de la moral y la justicia*, es importante destacar que estos son subjetivos y dependen de la sensibilidad de cada espectador. Esto lo podemos encontrar en la investigación “Un cuchillo en el corazón. Gaspar Noé: ¿cineasta de un social contemporáneo? La tragedia de un hombre (solo) en la tragedia del siglo”. Noé utiliza la violencia y otros elementos impactantes como herramientas para provocar reflexión y generar respuestas emocionales intensas, una catarsis en la audiencia. La capacidad de tolerancia de cada persona frente a estas representaciones varía, y algunos pueden encontrarlas inaceptables, mientras que otros las ven como una forma de explorar la realidad de manera cruda.

Por otra parte, se da por sentado que la violencia de los traumas originales de los personajes en la obra de Noé es reparable o, mejor dicho, está condenada a repetirse de generación en generación. Sin duda es un tema complejo y debatido en diferentes campos, como la Psicología y la Sociología por dar un ejemplo. Tal vez, podríamos plantear esta cuestión sin proporcionar respuestas claras, permitiendo que la audiencia reflexione sobre la naturaleza de la violencia y su impacto a lo largo del tiempo.

En cuanto a la transgresión de las leyes simbólicas, Noé parece desafiar las convenciones sociales y explorar temas tabúes, como el amor fraterno entre familiares. Estos elementos provocativos pueden ser interpretados como un intento de cuestionar las normas establecidas y desafiar al espectador a considerar perspectivas alternativas sobre la moralidad y la justicia.

Artículos

En *Gaspar Noé fija sus objetivos para su próximo proyecto cinematográfico tras 'Vortex'* para Variety Magazine, éste reveló que suele consumir muchos documentales, ya que puede aprender mucho de ellos, al grado de querer realizar uno propio. La combinación

de un director con un estilo visual distintivo y las herramientas avanzadas de producción que menciona podría resultar en un documental visualmente impactante y fuera de lo común. Noé ha demostrado ser un cineasta que busca constantemente desafiar las convenciones y explorar nuevas formas de contar historias a través del cine. Un documental de su autoría podría ofrecer una perspectiva única y una aproximación original a la realidad, aprovechando al máximo las herramientas y técnicas cinematográficas a su disposición.

Cabe destacar que la experiencia personal de Gaspar Noé al enfrentarse con una hemorragia cerebral y el período de confinamiento durante la pandemia parece haber influido en su perspectiva sobre el cine y la producción cinematográfica. Su afirmación destaca la importancia del contexto social y económico en la creación de películas destacadas. Noé sugiere que la calidad de las películas producidas por un país está intrínsecamente ligada a lo que está sucediendo en ese lugar en un momento específico, así como a quién financia esas películas y la libertad creativa que se otorga a los cineastas

Si Gaspar decidiera embarcarse en un proyecto de este tipo, podría ser fascinante ver cómo incorpora su estilo distintivo y su perspectiva provocativa en el ámbito del documental. La influencia de películas históricas como "Yo soy Cuba" y "Haxan: Witchcraft Through the Ages" sugiere un interés en temas sociales, políticos o históricos, pero con la impronta característica del franco argentino.

En el Clarín, *El polémico director argentino Gaspar Noé planea una ficción con niños y un documental de alto presupuesto*, Noé declara sobre su aprecio por el cine con niños y su afirmación de relacionarse con ellos. Esta declaración sin duda proporciona una perspectiva interesante sobre su enfoque y preferencias en el ámbito cinematográfico. La conexión de Gaspar Noé con este tipo de cine puede influir en cómo retrata las relaciones humanas y las experiencias en sus propias obras, incluso si no tiene hijos propios, ya que puede manifestarse en su capacidad para capturar la autenticidad y la sinceridad en las representaciones de niños en sus películas, o tal vez influya en la empatía y la comprensión de las dinámicas familiares y las relaciones interpersonales.

Gaspar Noé, en *Gaspar Noé se retiró de 'Black Panther'* para Variety Magazine, declaró sobre su aburrimiento con comedias, películas de acción y ciencia ficción, como "Black Panther" (2018), ya que ofrecen una visión clara de sus preferencias cinematográficas y su crítica a ciertos géneros. La aversión hacia comedias, películas de acción y ciencia ficción, así como su comentario negativo sobre la banda sonora de "Black Panther" y su comparación con "Star Wars", sugieren que Noé valore aspectos específicos del cine que pueden no estar presentes en esas obras o que no resuenan con su sensibilidad

artística, así como su estética política. Cabe destacar que Indie Hoy recapituló dicha información en *5 películas que Gaspar Noé odia*.

1.4 Corpus seleccionado

Luego de ubicar la formación, trayectoria y los referentes que configuran la perspectiva de Gaspar Noé, contextualizamos su posición en el ámbito estético-cultural, categorizándolo en una corriente específica de acuerdo con la percepción social. Además, se detallaron los análisis existentes en relación con el estado del arte, explorando las contribuciones que el cineasta ha aportado a dicho contexto. A partir de este contexto previo, hay elementos para seleccionar un corpus representativo de la filmografía de Gaspar Noé, considerando que maneja un estilo particular. Esta elección es fundamental, permitiéndonos identificar las "imágenes de potencia", entendidas como aquellas imágenes cargadas de simbolismo que incitan a la reflexión sobre el contexto mimético compartido con la escena.

Antes de aclarar el eje temático presente en las obras, ofreceremos una sinopsis detallada de la selección conformada por "Enter the Void", "Love" y "Climax". A través de estas sinopsis, destacaremos la relevancia singular que cada película ha tenido en la trayectoria del cineasta Gaspar Noé.

Filmografía completa	
<p>Largometrajes:</p> <p>1998: <i>Seul contre tous</i></p> <p>2002: <i>Irreversible</i></p> <p>2009: <i>Enter the Void</i></p> <p>2015: <i>Love</i></p> <p>2018: <i>Climax</i></p> <p>2021: <i>Vortex</i></p>	<p>Mediometrajes</p> <p>1991: <i>Carne</i></p> <p>2019: <i>Lux Æterna</i></p>
<p>Comerciales</p> <p>2020: <i>Saint Laurent</i></p> <p>summer of '21</p>	<p>Cortometrajes</p> <p>1985: <i>Tintarella di Luna</i></p> <p>1987: <i>Pulpe Amère</i></p> <p>1995: <i>Une expérience d'hypnose télévisuelle</i></p> <p>1998: <i>Sodomites</i></p> <p>2005: <i>Eva</i></p> <p>2006: <i>Destricted</i></p>

	2007: 2012: 7 días en La Habana	8:H.I.V
Videoclips 2003: Placebo. Protège-Moi 2006: SIDA 2007: Insanely Cherful-Bone fiction		

1.4.1 Sinopsis argumental

Esta sección va altamente relacionada con el Capítulos 3 (y anexo) y el Capítulo 4. Aunque “solo contra todos” no será retomada en el análisis estructural del relato (Capítulo 3), sí es retomada para argumentar postulados en el Capítulo 4. Vale la pena hacer breves sinopsis de cada película seleccionada.

"Solo Contra Todos" (Seul contre tous) (1998):

“Solo Contra Todos” dura 1 hr 33 minutos, sigue la vida de un carnicero, nuevamente interpretado por Philippe Nahon, en la Francia de la década de 1980. La historia comienza con el protagonista siendo liberado de prisión después de cumplir una condena por violación. La narrativa se desarrolla como un monólogo interior, donde el carnicero comparte sus pensamientos oscuros y su visión pesimista de la sociedad. A medida que el personaje principal intenta reintegrarse en una sociedad que lo rechaza, la película explora temas como la alienación social, la violencia y la desesperación. La cámara de Noé sigue al carnicero de cerca, creando una atmósfera claustrofóbica y angustiante que refleja la mente perturbada del protagonista.

La película utiliza una narrativa no lineal y escenas gráficas para presentar la decadencia social y personal del carnicero. A medida que la historia avanza, la desesperación del personaje se intensifica, llevándolo a un inevitable enfrentamiento con la sociedad que lo rodea.

"Solo Contra Todos" también fue presentada en el Festival de Cannes, pero esta vez en la sección Un Certain Regard en 1998. La película recibió el premio C.I.C.A.E. (Confédération Internationale des Cinémas d'Art et d'Essai), otorgado a películas que

destacan por su originalidad y valentía artística. Este reconocimiento contribuyó significativamente a la creciente reputación de Gaspar Noé como cineasta vanguardista.

"Enter the Void" (2009):

"Enter the Void" dura 2hr 23 minutos, se desarrolla en Tokio y sigue la vida de Oscar, interpretado por Nathaniel Brown. Oscar es un joven drogadicto y traficante de drogas que vive en la ciudad con su hermana, Linda, interpretada por Paz de la Huerta. La historia comienza con Oscar siendo asesinado en una redada policial mientras trafica drogas. Desde entonces, la película adopta una perspectiva única: la cámara asume el punto de vista de Oscar tras su muerte, convirtiéndose en espectador de su propia vida y de los eventos que se desarrollan en torno a su muerte. A lo largo de la película, la narrativa se convierte en un viaje surrealista a través de los recuerdos, las experiencias y las percepciones distorsionadas de Oscar. "Enter the Void" se sumerge en la experiencia post-mortem de Oscar, explorando su pasado, presente y futuro de manera no lineal y a menudo onírica. La película utiliza una estética visual única, con secuencias de cámara en primera persona que dan la sensación de estar flotando a través de los paisajes urbanos de Tokio. A medida que la historia se desenvuelve, se revelan detalles sobre la vida y relaciones de Oscar, especialmente su vínculo con su hermana Linda. La trama se complica aún más cuando la película aborda la idea de la reencarnación y la transmigración del alma. Oscar, en su forma espectral, observa cómo los eventos en la vida de los demás se entrelazan con su propia existencia pasada y futura.

"Enter the Void" fue presentada en el Festival de Cine de Cannes en 2009, compitiendo en la sección oficial para la Palma de Oro. La película tuvo gran atención en el festival por su enfoque visual único y provocador. Aunque " no ganó la Palma de Oro en Cannes, recibió el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI), otorgado por la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica. Este reconocimiento destacó la apreciación crítica hacia la obra de Gaspar Noé y su capacidad para generar discusiones y reflexiones profundas. Además, la película fue aclamada por su innovador diseño visual y su enfoque narrativo arriesgado. A pesar de no haber obtenido premios principales en Cannes, "Enter the Void" se ha convertido en una obra de culto, apreciada por su audacia cinematográfica y su capacidad para desafiar las expectativas convencionales del cine. La película también participó en otros festivales de cine alrededor del mundo, consolidando la reputación de Gaspar Noé como un cineasta provocador y visionario. Aunque no ganó premios masivos, su impacto en el medio cinematográfico y su estatus como una

experiencia visual única han asegurado su lugar en la conversación sobre el cine experimental contemporáneo

"Love" (2015):

"Love" dura 2 horas y 10 minutos, la trama sigue a Murphy, interpretado por Karl Glusman, un cineasta estadounidense que vive en París. La historia se desarrolla en una estructura no lineal, entrelazando tres líneas temporales: el presente, el pasado reciente de la relación de Murphy con Electra, interpretada por Aomi Muyock, y los eventos posteriores a la relación. La película comienza con Murphy recibiendo una llamada de la madre de Electra, preocupada por la desaparición de su hija. A través de flashbacks, se revelan los momentos significativos de la relación entre Murphy y Electra, marcados por la pasión, los celos y la experimentación sexual. En el presente, Murphy vive con su nueva pareja, Omi, interpretada por Klara Kristin, pero la sombra de su pasada relación con Electra sigue presente. La película explora los aspectos emocionales y eróticos de las relaciones, así como las complejidades de la maternidad y la paternidad "Love" es distintiva por su explícita representación de la sexualidad y la intimidad, elementos que se entrelazan con la exploración emocional de los personajes. La película busca desafiar las convenciones narrativas y sociales al abordar el amor y la sexualidad de manera cruda y sin censura.

En 2015, presentó "Love" en la sección oficial del Festival de Cine de Cannes y consolidaron la presencia de Gaspar Noé en uno de los festivales cinematográficos más prestigiosos del mundo. Aunque la película generó opiniones divididas, recibió elogios por su enfoque visual y su valentía al abordar temas íntimos y controvertidos. En cuanto a premios, "Love" no obtuvo reconocimientos significativos en festivales o premios importantes. Sin embargo, su impacto en la conversación cinematográfica radica en su provocativa representación de la sexualidad y en el enfoque arriesgado de Gaspar Noé para contar historias. A pesar de no recibir premios masivos, "Love" ha mantenido su relevancia como una obra cinematográfica que desafía las convenciones y genera debates sobre la representación del amor y el deseo en el cine contemporáneo.

"Climax" (2018):

"Climax" dura 1 hr 37 minutos, la historia se desarrolla en el mundo de la danza y sigue a un grupo de bailarines jóvenes que se reúnen para ensayar en una escuela abandonada. La trama comienza con una actuación de danza electrónica altamente energética y envolvente, filmada en una sola toma. Después de la actuación, los bailarines celebran con sangría, pero descubren que la bebida ha sido involuntariamente mezclada con

LSD. Lo que comienza como una celebración se convierte rápidamente en una pesadilla psicodélica mientras los efectos de la droga toman el control y la situación se torna caótica. Después de la actuación inicial, el filme se adentra en la noche, revelando las interacciones complejas entre los bailarines. A medida que los efectos del LSD se intensifican, la película se convierte en un frenesí sensorial que refleja la desintegración de la realidad y la percepción de los personajes. La cámara de Noé se mueve de manera frenética, capturando la angustia y la disolución de la coherencia narrativa.

La película se sumerge en los aspectos psicológicos y emocionales de los personajes mientras enfrentan sus propios demonios internos bajo la influencia del LSD. La atmósfera se vuelve cada vez más opresiva y surrealista, explorando temas de paranoia, lujuria, violencia y descontrol. "Climax" se caracteriza por su estilo visual audaz y su narrativa experimental, explorando la psique humana bajo la influencia de una droga alucinógena. La película se adentra en los límites de la percepción y la realidad, ofreciendo una experiencia cinematográfica intensa y perturbadora.

En 2018 se presentó en la sección oficial del Festival de Cine de Cannes, donde generó gran atención y controversia. La película ganó el premio Art Cinema Award en la Quincena de Realizadores, una sección paralela del festival.

1.4.2 "Más Allá de las Controversias: Un Análisis Profundo de la Filmografía de Gaspar Noé"

El corpus seleccionado representa solo una parte del trabajo de Gaspar Noé. No obstante, consideramos que este conjunto es representativo del estilo cinematográfico que ha definido su filmografía. La decisión de no incluir otras producciones, como "Vortex" y la reconocida "Irreversible", se puede argumentar en varias aristas: aunque ambas películas son igualmente representativas del eje temático, consideramos que analizar los largometrajes menos conocidas del autor puede ofrecer una perspectiva más amplia de Gaspar Noé. En este sentido, hemos evitado adentrarnos en los escándalos personales en los que el cineasta ha estado envuelto, como las acusaciones de ser homofóbico o las especulaciones sobre apología de pedofilia en sus producciones. No es que pasemos por alto la delicadeza de estas controversias, sino que la razón de nuestra investigación no radica en examinar el actuar de Gaspar Noé (aunque proporciona información para comprender su cine), sino más bien sumergirnos en la riqueza interpretativa que surge a partir de los símbolos proyectados en las películas del director argentino.

Como hemos revisado, Gaspar Noé ha tenido una formación académica arraigada en el Cine eurocentrista, inmerso en una corriente de la filosofía estética cinematográfica

que abarca desde Godard, Heidegger hasta Kubrick, cuyas huellas el cineasta argentino ha seguido de cerca. Su conexión con la estética visual se vio enriquecida por la influencia de su padre, pintor del Neoexpresionismo. Si consideramos que su desarrollo transcurrió en Francia, epicentro de movimientos sociales y lugar donde se germinan ideologías liberales, podemos ver algunas fuentes que inspiran su proyección del mundo. Además de sus influencias filosóficas provenientes de figuras como Platón y Nietzsche. Gaspar Noé sigue el sendero del surrealismo, encarnado por artistas como Kafka y Luis Buñuel. Es en esta amalgama de influencias, que van desde la filosofía hasta el surrealismo y el cine de terror, donde encontramos la fórmula distintiva que emplea Gaspar Noé para la construcción de sus películas. Este entramado de referencias configura una compleja matriz conceptual que se refleja en cada una de sus obras cinematográficas.

En resumen, reconocemos que la obra de Gaspar Noé se encuentra impregnada de un baje cultural amplio que lo ayuda en su proceso creativo, influido por su entorno social, su vida personal y sus referentes culturales. Este trasfondo se halla intrínsecamente ligado a la representación del mundo que Noé plantea en sus películas. No obstante, valoramos el diálogo único que establece la obra con el espectador, independientemente de si existe una intencionalidad específica por parte del cineasta. En este contexto, nos centramos en el análisis de las "esquirlas" generadas en la filmografía de Noé, las cuales constituyen el objeto central de esta investigación.

A diferencia de abordar la disyuntiva sobre el actuar de Gaspar Noé al crear este tipo de cine, dirigimos nuestra atención hacia las preguntas fundamentales de: qué nos comunican sus obras y cuál es el discurso con el que lastima a la mirada matriz. Para formalizar aún más este análisis, nos interesa explorar la manera en que construye las imágenes, adentrándonos en las estructuras de sus relatos. Este enfoque nos permitirá desentrañar el impacto visual y conceptual de las películas de Noé, independientemente de las motivaciones subyacentes del cineasta.

El enfoque principal del análisis se centrará en la *hermeneusis* que se puede llevar a cabo a partir de las imágenes identificadas como esquirlas. La importancia del tema radica en la capacidad de revelar la dimensión política presente en la estética cinematográfica de Gaspar Noé. La contribución fundamental de nuestro trabajo es un enfoque más profundo a las imágenes, entendidas como símbolos formados por conjuntos de signos que hay en los relatos. Nos proponemos a destacar aquellas imágenes con una carga política más marcada, en el sentido de hacer visible lo que suele permanecer invisible en el ámbito social.

Capítulo 2. Nuevas Perspectivas en el Análisis

Cinematográfico: Estética Política y Ontología Negativa

El presente capítulo tiene por misión asentar las bases teóricas que utilizaremos para, posteriormente, realizar un análisis formal sobre el corpus escogido de Gaspar Noé. Primeramente, será necesario dilucidar el campo de estudios sobre el que nos encontramos, resolviendo que se trata del campo de la “estética política”, entendida a partir del filósofo argelino Jacques Ranciere. Lo anterior es útil sobre todo para definir las herramientas conceptuales y prácticas que necesitaremos para abordar los temas que proyecta Gaspar Noé en sus películas y para visualizar el cine desde una acepción política, más que estética. En segundo lugar, se proponen las bases para un análisis hermenéutico (el cual será apoyado en un análisis estructuralista del relato), que nos ayude a dilucidar el sentido del cine de Gaspar Noé a través del tipo de imágenes y la experiencia que produce. En tercer lugar, se abordarán las nociones que nos ayuden a entender el gran eje temático de Gaspar Noé en su cine, apoyándonos del estudio de la ontología negativa a través del estudio del nihilismo nietszcheano-heideggeriano que propone Vattimo.

2.1 Estética política

La actual investigación se rehúsa al análisis cinematográfico tradicional, puesto que éste propone la dilucidación de la película, de sus cuadros y encuadres, a partir de una “diégesis fílmica”, es decir, a partir de todo lo que sucede dentro de la narrativa ficticia, dentro de la pantalla. No obstante, la relación que se sostiene desde la estética política entre técnica, estética y política, nos sugiere la implementación de otros elementos que no se encuentran dentro de la película, sino por fuera, en el mundo de lo real y tangible, donde las cosas son regidas por una política peculiar dispersa que define la configuración de la realidad. De tal forma, durante esta investigación se buscará entender la imagen desde el exterior al interior (Lizarazo,2023); no obstante, vale la pena dejar en claro que la implementación de recursos atípicos para el análisis cinematográfico no busca anular o quitarle relevancia a todos los recursos del análisis tradicional o estructural que aportan y que llevan décadas ayudando a la generación de conocimiento, por el contrario, se busca una comunión que logre dejar en claro el tipo de imagen que se produce en el cine de Gaspar Noé. Pensamos que el cine de Gaspar Noé hiende esquirra gracias a la aseveración de postulados contenidos en la ontología negativa propuesta por Vattimo y su interpretación

nietszcheanoheideggeriana del nihilismo, a través de la imagen en movimiento, de sus símbolos, colores, encuadres, diálogos, situaciones etc.

La política y la estética son disciplinas que suelen ser pensadas, estudiadas y experimentadas por separado. Usualmente se les acomoda en campos de estudio contrarios o vagamente relacionados, no obstante, Jacques Ranciere hace una serie de reflexiones que cuestionan y resignifican la noción de lo que se piensa tradicionalmente como “Política”, “Estética” y “Policía”.

Será pertinente comenzar por la resignificación de “política”. Los eventos sucedidos en mayo del 68 ilustraron una realidad para Ranciere, y es que la política como se le reconoce normalmente distingue entre aquellos que tienen las capacidades o los títulos para ejercer la política y aquellos que, por su condición de clase y por sus circunstancias particulares, no poseen los conocimientos necesarios para tomar parte en las decisiones que definen el devenir. Tal fue el pensamiento de Platón al proponer en su república el exilio de los poetas en tanto la dictaminación de la forma de gobierno; lo que hizo fue definir qué conocimientos y qué habilidades eran las necesarias o superiores para poder regir sobre una comunidad. Entre ellas, las de los poetas no sólo son peligrosas (por esa temprana noción de estética política que advierte plantón), sino que se subordinan a otros tipos de conocimiento. Además de eso, Platón consideraba que la utilidad de los poetas era limitada y casi específicamente una, que era la de adoctrinar. En el término platónico, los artistas deberían participar de la distribución de lo sensible imperante para reproducir realidades que mantengan en el imaginario colectivo las cosas permitidas o no, actividades que pueden llevarse a cabo etc. porque elevaría el estilo de vida a la virtud y estaría más cerca de la divinidad. (Platón, 2015.)

En una revisión a la política de Aristóteles se da cuenta que en el libro I define el dominio político como el dominio sobre los iguales, y en el libro III define al ciudadano como aquel que toma parte en el hecho de gobernar y ser gobernado.

“Toda política está contenida en esa relación específica, en ese <<tener parte>> que debe ser cuestionado sobre su significado y sus condiciones de posibilidad” (Ranciere, 2019)

La tradición ha clavado en el discurso de la política el estandarte de “la búsqueda del mejor modo de vida”, o “vivir con miras al bien”, mientras que en oposición se encontraría todo lo concerniente a la vida social, mundana, común y su organización. De tal forma que el concepto tradicional de política hace una división definitiva entre lo

político y lo social, es decir, entre lo político y “*el dominio de las masas y la necesidad*” (Ranciere, 2019). En otras palabras, lo político no se encuentra en el ejercicio del poder.

“Cuando la política se identifica con el ejercicio del poder y la lucha por conseguirlo, se prescinde de ella desde el principio... La política no es el ejercicio del poder. La política debe definirse en sus propios términos como un modo específico de actuar que es puesto en práctica por un sujeto específico y que tiene su propia racionalidad”. (Ranciere, 2019).

Dadas las características que se abordan respecto a la definición tradicional de política, lo que se logra es una distribución de actitudes, acciones, emociones, responsabilidades y posibilidades según el espacio dentro del orden jerárquico que haya tocado vivir. En efecto, la política de Ranciere no se desarrolla ni tiene lugar en la distribución de papeles a seguir y normas que cumplir, sino en los límites de esa distribución, en donde existen personas, circunstancias, eventualidades y, en suma, realidades que no son consideradas dentro de la reticulación de la vida imperante. Cuando existe una lucha por un reconocimiento, por que se tomen en cuenta otras miradas y éstas, a su vez, puedan ser en el mundo y puedan definir los objetos comunes, existe política.

Por otro lado, el concepto de Policía se aborda como una analogía: la policía es el cuerpo encargado de mantener las cosas de la cotidianidad dentro de lo establecido, la que supuestamente evita conflictos y tiene la autoridad de impartir alguna clase de castigo; Ranciere eleva lo anterior dicho a un nivel organizacional de la vida, donde la policía se encarga de la distribución de los cuerpos según atributos, propiedades y funciones. En otras palabras, la policía se encarga de mantener los cuerpos dentro de una jerarquía definida. De tal forma, Ranciere opone el concepto de Policía al de Política. La policía se encarga de distribuir, a priori, “el reparto de lo sensible” (Ranciere, 2014), es decir, la realidad que se experimenta sensorial y sentimentalmente está determinada por los espacios de trabajo, de socialización, de ocio y diversión, que ya están dispuestos para ciertas personas, actividades, clase social y/o posición jerárquica.

Es por eso que Ranciere explora el término “estética” no desde la producción de obras de arte, sino como una manera de re-distribuir lo sensible. La estética de Ranciere, apuesta por nuevas maneras de sensibilidad que puedan romper con el reparto de lo sensible. El filósofo describe el "reparto de lo sensible" como el sistema de evidencias sensibles que hace visible la existencia de un común y define los lugares y partes respectivas

en la sociedad. Dicho de otra forma, la distribución de roles y la participación en la sociedad se basan en cómo se organizan los espacios, tiempos y actividades, y principalmente quién tiene la oportunidad de participar en la toma de decisiones antes de que se hable de la participación misma en la gobernanza.

Rancière sostiene que las ideas de modernidad y vanguardia no son lo suficientemente claras para comprender las nuevas formas de arte del último siglo y las relaciones entre la estética y lo político. Estas nociones, según él, mezclan dos cosas diferentes: la historicidad de un régimen general de las artes y las decisiones de ruptura o anticipación dentro de ese régimen. La modernidad estética, engloba la singularidad de un tipo específico de sistema artístico, que implica cómo se producen las obras, cómo se ven esas prácticas y cómo se conceptualizan, sin proporcionar un concepto claro al respecto. (Rancière, 2009)

Rancière habla de tres regímenes estéticos tradicionales con los cuales puede vincularse la obra de arte.

Régimen ético: Se refiere a la función de la imagen; suele cuestionarse sobre su origen y su verdad, además del destino para el que está dirigido. Se refiere a para lo que se hará con ellas y qué efecto provocarán.

Régimen representativo: Se trata de una manera de interpretar las imágenes dentro de la narrativa, en tanto que éstas presentan acciones, y estas acciones pueden verse como lo "que debe hacerse", es decir como lo correcto, o como un ejemplo de comportamiento frente a "X" o "Y" circunstancia. Es decir, se privilegian ciertos tipos de mimesis en tanto que otros se excluyen.

"El régimen representativo del arte no es aquel en donde la tarea del arte es hacer semejanzas. Es el régimen en donde las semejanzas están sometidas a (una) triple obligación: un modelo de visibilidad de la palabra que organiza al mismo tiempo una cierta deducción de lo visible; un reglaje de las relaciones entre efectos de saber y efectos de pathos, comandado por la primacía de la "acción", emparentando el poema o el cuadro con una historia; un régimen de racionalidad propio de la ficción, que sustrae sus actos de palabra de los criterios de autenticidad y utilidad normales de las palabras y las imágenes para someterlas a criterios intrínsecos de verosimilitud y conveniencia. Esta separación entre la razón de las ficciones y la razón de los hechos

empíricos es uno de los elementos esenciales del régimen representativo
"(Rancière, 2000, P.p128)

Régimen estético: Es la disolución del orden que rige la noción mimética y representativa de la parte anterior. En esta las imágenes se entienden por sí mismas, sin ser atadas a las normas que las erigieron.

2.2 Teoría de la experiencia fílmica y Esquirlas

Ante el panorama que nos dibuja Rancière sobre el campo de la estética política, y los regímenes con los que se entiende al arte, se puede ir construyendo argumentos teóricos que nos ayude a comprender mejor la obra de Gaspar Noé. Para eso, revisaremos el trabajo de Diego Lizarazo (2023) en su libro "*Hermenéuticas y Esquirlas en la mirada cinematográfica*". El autor busca establecer un encuentro entre el cambio de enfoque en los intereses cinematográficos antiguos surgidos en su obra *La fruición fílmica* (Lizarazo, 2004): al introducir el concepto de "imágenes esquirla" en el ámbito cinematográfico (lo cual contrasta con lo que había trabajado en relación al concepto de fruición). Este concepto no se refiere a que los espectadores resignifiquen las películas en un acto de apropiación de los símbolos, sino más bien la capacidad liberadora de las obras fílmicas con respecto a un contexto sociocultural a través de los símbolos. Las "esquirlas" operan al interrumpir la distribución de lo sensible, abogando por una nueva disposición. Aquí surge la necesidad de establecer las bases de la "hermenéutica del cine": esto facilita la conexión entre el cine y la cultura, acercándonos a una teoría cinematográfica de la experiencia que permite entender las obras cinematográficas.

"Al ser esthesis, la imagen esquirla habla de la vida. El campo de la esthesis es el de la sensibilidad y la sensibilidad está en la vida, la vida sensible que se siente a sí misma y siente lo otro" (Diego Lizarazo, 2023)

2.2.1 Fruición fílmica

Para una comprensión más completa del trabajo de Diego Lizarazo, resulta esencial explorar la estrecha conexión existente entre la hermenéutica cinematográfica y la comprensión de las "imágenes esquirlas". Antes de adentrarnos en dicho análisis, es pertinente aclarar el significado que él atribuye al término "fruición".

El concepto se puede entender en dos dimensiones: como experiencia intelectual y como experiencia sensorial (como un deleite). El cine depende significativamente de la

fruición y su existencia está íntimamente ligada a esta experiencia. Carecería de significado o propósito sin la participación del espectador en su disfrute e interpretación. Para comprender la fruición fílmica hay que unir las potencialidades de la experiencia estética y la interpretación cinematográfica. Para explicar esto Lizarazo (2004), se centró en las teorías de recepción literaria de Wolfgang Iser (1987) y Hans Robert Jauss (1986), que se concentran en cómo el espectador construye lo visible al ver. Además, incorporó la noción *de poder simbólico* de Pierre Bourdieu (aplicado al gusto social por la música y la pintura), para enriquecer la comprensión de la interpretación fílmica. Con lo anterior se contrapone a las teorías inmanentes del cine con lo que él denomina una concepción "exmanente".

“Para entender la fruición fílmica mi proyecto radicaba en hacer confluir tanto las fuerzas de la experiencia estética de quien al ver construye lo visible... La fruición como concreción en el orden de la experiencia estética y el orden del emplazamiento y el conflicto social del gusto, lo que despliega una política de la sensibilidad... La “exmanencia” en cambio, me permitía recolocar la cuestión de la experiencia fílmica en el rico horizonte de las relaciones entre dispositivos fílmicos, estructuras diegéticas, mercados cinematográficos, procesos de sensibilidad, y campos de fruición” (Lizarazo, 2023, p.p 30)

Hasta aquí se plantea que la fruición cinematográfica no solo se limita a la apreciación estética individual, sino que también refleja y contribuye a las tensiones sociales y políticas relacionadas con las preferencias culturales.

2.2.2 Teoría de la experiencia

Diego Lizarazo (2023), como tal, no presenta un ejemplo de la hermenéutica del cine completo. Sin embargo, propone cinco consideraciones clave para la hermenéutica en el cine:

1. *No será, naturalmente, una teoría del filme, sino de su experiencia. Lo que significa que deberá encarar tanto las relaciones de los aparatos de creación y las obras fílmicas, como las relaciones entre dichas obras y la experiencia de su fruición. (Lizarazo, 2004*

2. *El eje gravitatorio de la hermeneusis es el de la comprensión del cine, no el de su análisis. Esto implica reconocer que no hay lectura final del cine, no hay nada que pueda decirnos que el proceso ha concluido y que llegaremos a una “esencia de la obra”.*

3. *Al no centrarse en el análisis, la hermenéutica del cine no es una metodología para su acceso y develación. La hermenéutica del cine sustenta la misma actitud crítica que la hermenéutica filosófica ha mantenido ante el privilegio excesivo del pensamiento ilustrado y positivista sobre el método.*

4. *Una hermenéutica del cine no es una teoría de la fruición cinematográfica. La hermenéutica abarca la teoría de la recepción, pero no se agota en ella. La cuestión de la experiencia de lectura o de expectación son cruciales para el pensamiento hermenéutico del cine, pero su campo de problematización es mucho más amplio.*

5. *Una hermenéutica del cine es, también, o de otro modo, una estética de la mirada fílmica. La cuestión nodal de la hermeneusis cinematográfica es la experiencia de mirada que pone en juego. . (Diego Lizarazo, 2023, p.p 31)*

De acuerdo a Diego Lizarazo (2023), la “experiencia” se puede entender en la *creación* como la necesidad de expresarse y en la *fruición* como la necesidad de sentir . En este caso la "imaginación" forma parte del proceso de elaboración poética, y la "vivencia/experiencia" como la sustancia central de este proceso. Este enfoque “vivencial”, del que está basado la hermenéutica del cine, está centrado en comprender el valor de la experiencia del espectador con respecto a la obra , tratar el texto como uno sólo y no como algo que se tiene que deconstruir para su verdadera comprensión.

“La vivencia se clarifica como necesidades de expresión en la creación y de sentir en la fruición; así, el centro de la cuestión no es el abordaje de la obra como producto objetivo a ser descompuesto (Aristóteles decía que analizar es descomponer), sino la comprensión del valor vital que enlaza a quienes participan de la experiencia de la obra” (Lizarazo, 2023, p.p 25)

La hermenéutica nos brinda una perspectiva única para interpretar películas, distinta a la forma en que analizamos textos escritos. En lugar de enfocarse en aspectos técnicos como la gramática, la hermenéutica nos anima a explorar los significados y las emociones que la película despierta. Esto nos permite incorporar nuestras propias interpretaciones y experiencias personales. La verdad artística no se encuentra en un análisis estructural único, sino en la experiencia que la obra genera en sus espectadores. Esta experiencia implica una relación mutua entre la película y su audiencia, donde el filme establece el contexto y los espectadores se sumergen en él. La hermenéutica del arte pone énfasis en esta verdad basada en la experiencia y la conexión emocional, en lugar de depender de un análisis científico de la estructura de la obra. De esta manera, se enfoca en cómo una obra impacta

y resuena con cada espectador de manera individual, permitiendo una comprensión más profunda y personal. En el ámbito cinematográfico, la hermenéutica aprovecha las capacidades de cuestionamiento, problematización y comprensión propias de las ciencias humanas, integrando conocimientos de diversos campos. A diferencia del enfoque analítico, la hermenéutica del cine busca comprender más profundamente el verdadero significado de la obra. Desde una perspectiva hermenéutica para abordar el cine, contrapuesta a los modelos analíticos, se destacan tres aspectos clave: a) la hermenéutica no es un método científico para entender una película, b) se pretende determinar los parámetros para comprender el cine como experiencia estética, c) se basa en las interpretaciones en enfoques, son respuestas a preguntas de la experiencia.

“Una hermenéutica permite pensar el cine, ... a) se resiste a reducir la comprensión del cine a métodos científicos (u otros con aspiraciones análogas); b) consecuentemente, procura establecer las condiciones de comprensión de la obra como experiencia estética y no los sistemas para un análisis del texto fílmico (por eso es, en estricto sentido, una incoherencia pensar la hermenéutica como un método de análisis del cine); y, c) se constituye en campo de intersección o de confluencia de diversas preguntas en torno a la obra cinematográfica, no solo respecto a su forma o sus métodos de construcción, es decir, preguntas e interpretaciones sobre sus sentidos y sobre sus conversaciones posibles, que serán de orden antropológico, ético, político, existencial, histórico, o del carácter cualquiera que la experiencia fílmica convoque al ser considerada como un decir-ver-sentir que nos dice-hace-ver-sentir algo.” (Lizarazo, 2023, p.p 27)

Lizarazo identifica dos potencias en la congregación de saberes alrededor del cine:

1. *Que dichos saberes nos permiten comprender mejor y con más cabalidad lo que la obra concita. Ver las cosas así no significa abrir la puerta a teorías o métodos “externos a la teoría del cine”, sino entender que al ser el sentido de la obra algo crucialmente fílmico, tales teorías aportan elementos nucleares para su comprensión.*

2. *Que la interpretación del cine es, siempre, algo más allá del cine. Los saberes “extrafílmicos” son pieza clave para comprender que el cine no solo es una forma semiótica, sino también*

la disposición de un sentido (en realidad, siempre, una red de sentidos). La obra fílmica es incompleta y mutilada sin las significaciones que pone en juego, dado que su vocación es hablar sobre el mundo de la vida más que sobre sí mismo. (Diego Lizarazo, 2023, p.29)

La *hermeneútica fílmica* se diferencia al tratar una película no un objeto que se tiene que analizar, sino más bien como alguien que dice algo, que tiene un mensaje que decir a su escucha. Esta aproximación puede incluir tanto un análisis como una comprensión, siguiendo la idea de Ricoeur sobre "explicar" y "comprender". La prioridad no es simplemente desglosar la película, sino captar su significado. Se trata de entablar un diálogo activo con esa significación, como si estuviéramos hablando con la propia película, buscando entender y valorar la riqueza de las ideas, emociones o mensajes que transmite.

“la hermenéusis fílmica es capaz de integrar en sí una fase analítica y una fase comprensiva como indicaba Ricoeur (2008) a propósito de las relaciones entre "explicar " y "comprender ".... Pero el énfasis hermenéutico radica en que establece con el texto fílmico una relación cuyo modelo no es el análisis de una máquina, sino el de la conversación con un otro. No importa tanto analizar la obra cinematográfica (aunque se valga de instrumentos analíticos), como aprehender el sentido que nos está proponiendo, dialogar con él y valorarlo”. (Diego Lizarazo, 2023, p.p 31)

Estética de la mirada

La hermenéutica cinematográfica se enfoca en la experiencia de ver películas, que implica varios aspectos clave: 1) Va más allá de solo ver, involucrando todos los sentidos, como escuchar, sentir, y hasta saborear; 2) No se trata solo de la mirada del director o de la obra, sino de un intercambio de miradas. Hacer cine implica compartir una mirada con otros, mientras que ver cine implica abrirse a la mirada de otros. Este intercambio se ve como un acto poético y ético: crear una forma de comunicación a través del cine para otros y estar dispuesto a recibir nuevas perspectivas y experiencias a través de esa mirada. En este contexto, la hermenéutica busca ir más allá de sus límites habituales para abordar la profundidad de significado y experiencia que el cine proporciona a quienes lo ven. Esto implica reflexionar sobre lo que la película nos invita a pensar y sentir las emociones y percepciones que nos presenta. Para lograr esto, se recurre a diversas disciplinas externas a la hermenéutica, como la teoría política, el psicoanálisis, el feminismo, entre otras. La hermenéutica del cine se ve como un proceso en constante evolución, abierto a nuevas ideas

y enfoques, con el objetivo de ampliar nuestra comprensión de las películas y su impacto en nosotros como espectadores. En resumen, busca explorar la riqueza de significado y experiencia que el cine ofrece desde diferentes perspectivas, enriqueciendo así nuestro pensamiento y comprensión.

“Una hermenéutica del cine es, también, o de otro modo, una estética de la mirada fílmica... Mirada es aquí un concepto que abarca la escucha, la dérmica, el gusto... no porque el cine se realice creando planos de inscripción y tecnologías dirigidas a producir estimulaciones directas sobre todos los sentidos.. sino porque el entrelazado de sus discursos visuales y sonoros es capaz de producir dichas experiencias (como urdimbres de sinestesias)... la mirada fílmica no es solo la mirada de la obra, o la mirada del director, de su aparato, o de la instancia de producción. Es, básicamente, un diálogo de miradas que ya he procurado explicar en otros textos (Lizarazo, 2004b). Hacer cine, desde este punto de vista, es construir una mirada para ofrecer a otros.” (Lizarazo, 2023, p.p 37)

Imagen Esquirla

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, la estética de la mirada se enfoca en entender cómo interactúan las miradas de quienes hacen y disfrutan las películas. Además, busca explorar los conflictos que pueden surgir al percibir visualmente las imágenes cinematográficas. Esta perspectiva se sumerge en una dimensión especial que influye en lo que podemos ver en el cine, y algunas escenas o imágenes pueden desafiar las normas visuales establecidas.

Para entender qué es una "imagen esquirla", primero debemos comprender el concepto de "mirada matriz". Esta mirada matriz es la fuerza que organiza y define la percepción visual en una sociedad. Se refleja en la predominancia de imágenes en áreas como la publicidad y los medios de comunicación, estableciendo lo que es aceptable y creíble visualmente en el ámbito compartido. Antes de que veamos cualquier cosa, esta mirada matriz ya ha delimitado y organizado nuestro campo visual, estableciendo qué es visible e invisible, qué es conocible y aceptable socialmente. Aunque esta matriz intenta abarcar toda la diversidad de percepciones, nunca logra capturarlo todo por completo. La mirada matriz también es desafiada por las hegemonías establecidas, generando conflictos en los márgenes, donde surgen otras formas disidentes de percepción. Estas perspectivas alternativas cuestionan constantemente las formas esperadas de ver. Lizarazo (2023)

destaca cómo el poder, según Foucault, históricamente ha controlado y vigilado la mirada para sancionar y excluir las formas de ver que desafían las normas establecidas.

“A esa fuerza de organización y esquematización generativa la he llamado la mirada matriz (Lizarazo, 2022). En su forma más directa puede pensarse como el sistema de hegemonía de lo visual que se distiende especialmente en la discursividad icónica dominante de una sociedad, en los campos de la publicidad, los medios, las plataformas, las discursividades institucionales y oficiales, y que se reafirma cotidianamente en lo aceptable, en los verosímiles públicos, en lo repetido y reiteradamente compartido en las redes, en lo esperable por la visión social, constituida así, como un gran ethos de mirada.” (Lizarazo, 2023, p.p 40)

Para Diego Lizarazo, la "imagen esquirla" es una forma de comunicación que desafía la unidad predominante en lo visual. Las imágenes, siendo poderosas en la construcción de experiencias, son transformadas desde dentro por esta fuerza disruptiva. La "imagen esquirla", surgida de obras que crean mundos experienciales, tiene el poder de perturbar la percepción del espectador y desafiar la norma establecida de cómo se debe ver. Esta noción amplía el concepto de imagen para incluir no solo lo visual, sino también otros elementos sensoriales como sonidos, gestos y escrituras. Estas imágenes sirven como una fuerza opuesta a los sistemas de control visual que suelen regir nuestras percepciones, tal y como teorizan pensadores como Agamben o Foucault. Actúan como una contradicción al introducirse en los canales de comunicación establecidos, minando su efectividad, dañándolos e incluso anulándolos. Este impacto no solo viene de su capacidad para desestabilizar nuestra forma habitual de observar, sino también de su habilidad para abrir nuevos horizontes de percepción y experimentación estética. La imagen esquirla revela, despliega y desmonta un campo que antes estaba oscurecido, mostrando tensiones y contradicciones fundamentales. En su poder para revelar lo que antes estaba oculto, desenmascara la falsedad de ciertas pretensiones y muestra la artificialidad de supuestas esencialidades. Políticamente, la esquirla muestra que las relaciones de poder se basan en justificaciones falsas y en dependencias ocultas, desafiando así las jerarquías establecidas.

“Lo que llamé imagen esquirla es una forma notable de semiosis para atacar esa unidad hegemónica de lo visual. Dos precisiones sobre la imagen esquirla: 1. La imagen esquirla es un concepto posescópico, en el sentido que señalé previamente. “Imagen” recubre aquí un significado amplio, que refiere a dispositivos de sentido materializados en diversas sustancias sensibles: íconos, sonidos, gestos, escrituras,

etc.... 2. En consecuencia, imagen esquirla será visualizada en este libro como cinematográfica (dado que es un libro sobre la esquirla fílmica), pero la esquirla no solo es cinematográfica. La literatura está plagada de imágenes esquirla, fehacientes y especialmente hirientes, por ejemplo, en la literatura de Kafka, Cortázar o Baudelaire.” (Lizarazo, 2023, p.p 41)

2.2.3 Imágenes Esquirla en el cine

En este punto, la hermenéutica requiere una teoría de la "esquirla", y a su vez, la teoría de la "esquirla" depende de la hermenéutica. La relación que existe radica en que las *esquirlas* solo pueden existir en las obras que logran un dialogo íntimo con el espectador, en el que este termina sumergido en la experiencia que proporciona, como es el caso del cine. Las imágenes "esquirla" no pertenecen a las teorías que hablan sobre persuasión o influencia de las audiencias. Dichas imágenes son localizadas en una relación de teorías que van desde la hermenéutica, la estética contemporánea y la teoría de poder y los aparatos. El enfoque no está en cómo los medios influyen en las audiencias, sino en cómo ciertas películas pueden desafiar las estructuras de poder. Las "esquirlas" no se limitan a tratar temas relacionados con las relaciones humanas, sino que también incluyen interacciones con inteligencias artificiales, animales y entidades ecológicas. Además, pueden explorar las tensiones internas de un individuo, revelando falacias y jerarquías personales. Al actuar estéticamente, las "esquirlas" siguen la lógica de la simbolización, hablando de lo particular para referirse a lo general. De esta manera, son efectivas para desafiar los paradigmas dominantes al abordar amplias estructuras de poder, afectando a grupos sociales, clases, privilegios, formas de pensamiento, sistemas, ideologías y más.

“la imagen esquirla no puede entenderse en el marco de algún tipo de teoría sobre la influencia o la persuasión cinematográfica. La imagen esquirla no responde ni puede hacerlo a una concepción de los efectos del cine. La esquirla, en todo caso, lo que haría es hendir su fuerza de corte sobre la manera en que lo sensible está repartido y con ello, propugna de factum por un nuevo repartir” (Lizarazo, 2023, p.p 43)

Lo propuesto por Lizarazo (2024) nos ayuda a ubicar en el plano político de la estética las obras de Gaspar Noé. En donde sus películas posibilitan una experiencia cinematográfica, en el que ciertas imágenes causan un shock visual a través de sus símbolos, el resultado sería la liberación de ciertas ataduras ideológicas que impera la mirada matriz. En palabras cercanas a Rancière, las imágenes esquirlas además de hablar

de la organización y acomodo del mundo, posibilitan una reorganización de las relaciones de poder, de los quehaceres del ser humano, de los espacios, de la sensibilidad.

Ahora procederemos a identificar la dimensión filosófica con la que el cineasta aborda diversos temas relacionados con el ser. Como vimos en los párrafos anteriores, el siguiente eje teórico presentado puede explicar el procedimiento de ruptura de las imágenes esquirlas, así como rasgos de la mirada que se proyecta en el corpus propuesto.

2.3 Ontología negativa: lectura de Gianni Vattimo

Realizamos un recorrido por las ideas de Gianni Vattimo (1986) para comprender el concepto de ontología negativa, el cual planeamos utilizar más adelante para explicar las problemáticas abordadas en la filmografía de Gaspar Noé. La atención hacia Vattimo está dirigida a su planteamiento sobre los ejes de cuestionamiento de la ontología “fuerte” (*ontología metafísica*), y muestra los rasgos de lo que podemos llamar “*ontología negativa*”, “ontología crítica”, incluso, “ontología nihilista”. Estos rasgos podemos definirlos en categorías: *la desfundamentación de la verdad, la ruina ontológica del sujeto, pérdida del sentido de la historia y proyección.*

2.3.1 Desfundamentación de la verdad

La ontología negativa es una forma de pensar la realidad, de comprender al ser, donde se reconoce que no hay verdad única a la que se debe llegar; es una filosofía que lleva a reconocer el ser considerando su experiencia, su temporalidad, y su sensibilidad a través del recorrido por la metafísica. Es un proceso que se inicia en un viaje por la historia, en donde se admite que no hay fundamentos verdaderos, sino construcciones de “errores” y se aceptan como parte del ser.

Este pensamiento de la proximidad podría definirse también como un pensamiento del error o, mejor aún, del error incierto para subrayar que no se trata de pensar lo no verdadero sino de mirar la evolución de las construcciones "falsas" de la metafísica, de la moral, de la religión, del arte, todo ese tejido de inciertos vagabundeos que constituye la riqueza o, más sencillamente, el ser de la realidad” (Vattimo, 1986, p.p 149)

Esta forma de pensar es lo que Nietzsche denominó "*Filosofía del mañana*", que no es más que la función del pensamiento dispuesto hacia lo próximo (lo cercano), y ya no hacia un origen (como se suele pensar en la ontología clásica). Con esta perspectiva, se produce una disolución de lo que se conoce como verdadero: Nietzsche llega a esta conclusión en su obra "*Humano demasiado humano*" (1878), que Vattimo (1986) interpreta en relación con los análisis químicos del proceso de conocimiento. Afirma que la verdad

ha sido una imposición histórica, ya que no podemos llegar a conocer lo real, debido a que las cosas físicas son dadas al ser, y el ser las convierte en lenguaje, un lenguaje que luego se impone para conocer el mundo.

2.3.2 *Ruina ontológica del sujeto*

Reconocer que no hay una verdad originaria y que todo lo que se conoce es una imposición es a lo que se refería en parte, Nietzsche, cuando hablaba de "la muerte de Dios", pero también se indica en Vattimo (1986) que el mundo ya no lo requiere, que el proceso de la modernidad iniciado en el Renacimiento desocupa a Dios de su lugar de organización del todo. Los campos que se han articulado, a partir de los dogmas religiosos en donde se coloca en el centro al humano en su relación con dios, han sufrido una desarticulación de sus sistemas de valores. Estos sistemas axiológicos permitieron una sensibilidad organizada por el lenguaje, en donde el hombre clasifica las cosas dándole nombres particulares para reconocer sus funcionalidades y cualidades. El sujeto construido por los metarrelatos es el sujeto que necesita de una historia para dar cuenta de la realidad e interferir en ella. Cuando Nietzsche, a partir del análisis químico, revela que lo que se conoce como real es una construcción de metáforas formadas por el lenguaje que se ha articulado socialmente. Los valores éticos y morales construidos a través de la religión son resultado de la misma reticulación antropocentrista: como el valor social de "desarrollo", que la sociedad utiliza para determinar la connotación de "bueno" o "malo", de acuerdo con el progreso personal en favor de un crecimiento. Al anunciar la "muerte de Dios" se hace referencia a la decadencia de los valores (derivado de la historia) que el filólogo veía en la sociedad, en donde el conocimiento antropocentrista fue apartando a Dios del hombre.

el análisis químico del proceso del conocimiento revela que el conocimiento no es otra cosa que una serie de metaforizaciones que van de la cosa a la imagen mental, de la imagen que expresa el estado del individuo y de esta palabra a la palabra impuesta como la palabra "justa" por las convenciones sociales, y luego de nuevo, de esta palabra canonizada a la cosa de la cual percibimos sólo los rasgos más fácilmente susceptibles de expresarse en metáforas en el vocabulario que hemos heredado.²² (Vattimo, 1986, p.p 147)

En la ontología clásica el sujeto está condicionado a su historia en realidad no puede hacer nada para cambiar su destino, incluso sus conductas y acciones depende de un destino, contrario a lo que la ontología negativa propone:

El hombre capaz de la filosofía de lá mañana es el hombre de buen temperamento que no tiene nada "del tono regañón y gruñón: las notas

características de los perros y de los hombres envejecidos (Vattimo, 1986, p.p 150)

2.3.3 Pérdida del sentido de la historia

Existe una lógica del “*desarrollo*” que nace a partir de la herencia de la tradición del pensamiento occidental, que tiene que ver con la apropiación y perfección del conocimiento y sus aplicaciones; una noción de una “*progresiva iluminación que se desarrolla sobre la base de un proceso cada vez más pleno de apropiación y reapropiación de los “fundamentos”, los cuales a menudo se conciben como los “orígenes”*” (Vattimo, 1986, pp 10). De esta forma se puede ver que la historia se ha visto desde esa perspectiva “progresiva” durante un gran periodo de tiempo, lo que obliga a pensar en alternativas de racionalizar la historia o de hacer historia. Es por eso que cualquier revolución de carácter teórico o práctico suscitada dentro de la historia occidental, se ve como un “retorno” o un “renacimiento”. En este caso, Nietzsche y Heidegger proponen que no podría existir una sola historia universal unificadora ya que sería mediada por un solo tono que la recubre, por lo que se comienzan a considerar las historias de entes particulares dentro de la existencia, como la historia de los objetos empleados en la cotidianidad en cada periodo de la historia, lo que daría por resultado la historia de las condiciones de vida cotidiana del ser humano.

Disolución significa, por cierto, y ante todo, ruptura de la unidad y no puro y simple fin de la historia: el hombre actual se ha dado cuenta de que la historia de los acontecimientos —políticos, militares, grandes movimientos de ideas-- es sólo una historia entre otras; a esta historia se le puede contraponer, por ejemplo, la historia de los modos de vida, que se desarrolla mucho más lentamente y se aproxima casi a una "historia natural" de las cuestiones humanas” (Vattimo, 1986, pp 16)

Si en Nietzsche la *filosofía del mañana* se manifiesta en la disolución del concepto de verdad y del fundamento (la muerte de dios), en Heidegger, se encuentra algo parecido cuando habla del "descubrimiento" del carácter de "hacer época" del ser, donde el ser ya no puede operar como *Grund* (fundamento) ni para las cosas ni para el pensamiento. En Heidegger, es crucial liberarse de esta concepción del fundamento. Para lograrlo, se basa en el concepto de *Verwindung* (rememorar, resignación, remitirse o distorsión), que implica repetir la metafísica (la historia del conocimiento) no para aceptarla tal como es, sino para rememorar el inicio de un destino que permitió que conceptos, como la doctrina de las ideas, existieran. No se trata de recordar al ser en términos tradicionales, sino de

reconsiderar la historia del “errar” incierto metafísico desde la perspectiva del *Geschick* (destino). Lo que se busca es una reconceptualización de la tradición filosófica, no como una aceptación crítica (donde se busca aclarar un error), sino como un proceso de rememoración y reinterpretación que posibilita una comprensión más auténtica y liberadora del ser.

El carácter de distorsión que tiene la *Verwindung* significa que esta repetición de la metafísica no tiene la finalidad de aceptarla tal como ella es; por ejemplo, no se vuelve a pensar en Platón planteándose el problema de si es verdadera o no la doctrina de las ideas, sino que se lo hace tratando de rememorar la *Lichtung*, la apertura de destino preliminar en la que algo como la doctrina de las ideas pudo presentarse” (Vattimo, 1986, p.p 154)

2.3.4 Proyección del ser

El *Verwindung* se acerca a la noción de *eterno retorno* que plantea Nietzsche: dicho retorno simboliza el repensar de la metafísica ya no como algo que vaya hacia la culminación de algo (no hay un tiempo lineal), en la filosofía del mañana “el desarrollo” deja de ser la función del pensamiento. El *Verwindung* (entendida como remorar) le sirve al pensamiento para ubicar al ser, el cual se oculta (según Heidegger), se oculta en el hombre. Este ocultamiento es parte de este ser: y el ser solo se puede dar en los *hechos*, en lo que ya ha sucedido.

El remontarse por la historia de la metafísica que Heidegger realiza una y otra vez en sus escritos posteriores al cambio, tiene la estructura del regresus in infinitum, característico de la reconstrucción etimológica. Este remontarnos no nos conduce a ninguna parte y sólo nos recuerda el ser como algo de lo que ya nos habíamos despedido. El ser se da aquí sólo en la forma de *Geschick* (el conjunto del envío y del destino) y de la *Ueberlieferung* (la tras-misión). En los términos de Nietzsche, el pensamiento no se remonta a los orígenes para apropiarse de ellos; sólo recorre los caminos del errar incierto que es la única riqueza, el único ser que nos es dado. (Vattimo, 1986, p.p.153)

Retomando la lectura que hace Vattimo sobre Heidegger a través de Nietzsche, podemos destacar que la *filosofía del mañana* (la ontología negativa) tiene como función del pensamiento el *eterno retorno*: recordar, rememorar, remitirse a la metafísica (la culminación de la técnica), aceptando que no hay una verdad absoluta sobre el conocimiento y que todo es una construcción de ideas falsas sobre el mundo. La “muerte de Dios” también simboliza la muerte del hombre como ser “divino” (construido a través de los valores de la metafísica), y nace el hombre “sensible” (construido a través de los análisis químicos del pensamiento). En este hombre es donde se oculta el ser. Esto ocurre

mediante una desvalorización de dios: el hombre dejó de necesitar de dios para encontrar el sentido a la organización. Esta des-fundamentación rompe con la forma tradicional de percibir a la historia: el hombre ya no es el centro para cual las cosas son dadas; y las “tragedias” son parte del vasto manantial que acompañan al ser. En este panorama es donde el ser podría caer en un absurdismo sobre la vida: todo el conocimiento es una construcción de percepciones, son errores lo que se nos ha contado como verdadero en la tradición occidental (en los metarelatos); y carecen de sentido los dogmas impuestos, no hay hechos de “bondad” ni de “maldad”, que tengan fundamentación: *el hombre sensible* se constituye en tres campos: el psicológico, el social, y el bioquímico. Lo anterior describe la aparente captura del ser, incluso su inexistencia, pero de acuerdo con la *función del pensamiento*, que está marcada en la *Filosofía del mañana*, el ser tiene una alternativa liberadora. El retorno en la metafísica (el desplazarse por el tiempo) se presenta como un proceso de acompañamiento a lo largo de todo el conocimiento o lo que se cree como verdadero. Al encontrar que carece de sentido lo que se considera como fundamentos, se permite un replanteamiento de lo que está próximo al ser, posibilitando una liberación de su propio ser. El destino es un hecho enviado del ser a sí mismo: el destino es la proyección de nuestro pasado: somos proyectos de nuestro ser

“no hay ninguna verdad última; sólo hay aperturas históricas, de destino enviadas por un *Selbst*, un sí mismo” (Vattimo, 1986, p.p 154)

Desde una perspectiva heideggeriana, el sujeto no sólo existe en una temporalidad circular del pasado hacía el futuro pasando por el presente, sino en una yuxtaposición tempica del pasado, presente y futuro. Está *proyección*, del sujeto, se da desde las condiciones que surgen a partir de la historia de la repartición de la sensibilidad, que desemboca en los hechos que realiza el sujeto para construir su destino.

En resumen, lo postulado anteriormente son los puntos que permiten una oposición a la ontología clásica que trata de explicar el mundo a partir de un origen verdadero. La mirada nihilista que se plantea con Nietzsche cuando propone un retorno en la metafísica para encontrar que no hay orígenes verdaderos, y que lo que sucede en la vida no tiene un sentido es la que desvalida a la ontología clásica. Pero en Heidegger queda mejor explicado cuál es la verdadera intención de ver el mundo a partir de una ontología negativa, una en donde se pueda reconocer al ser con mayor amplitud. Esto nos servirá para dar apertura a diversos ejes de interpretación.

Retomando los puntos proporcionados por el Capítulo 2, podemos entender con mayor amplitud las dimensiones en las que se mueven las interpretaciones que pueden surgir

en el cine de Noé: una de carácter Político y una de carácter ontológico. A partir de estas teorías es que se pueden explicar las esquirlas que surgen a partir de la fruición fílmica. Aunque el campo teórico abarca más aspectos de los presentados, sentamos las bases desde las cuales se puede abordar críticamente la filmografía de Gaspar Noé. Para ilustrar el proceso de ruptura y los sistemas susceptibles de ser desafiados, pasamos al siguiente capítulo, el cual brindará los elementos necesarios para identificar las esquirlas en la obra de Noé.

Capítulo 3. Metodología

El procedimiento que se ha seguido para la realización de este análisis a constado de varias etapas, La primera parte realizada fue el protocolo de investigación, dónde precisamos nuestro objeto de estudio: el cine de Gaspar Noé. Luego, planteamos preguntas que parten de cómo la obra del franco argentino genera esquivras perceptuales/emocionales en el espectador, provocando una experiencia fílmica que desafía las convenciones narrativas tradicionales y estimula una reflexión sobre temas existenciales y morales. Así mismo, definimos objetivos e incluso hicimos algunas especulaciones: como la crítica a malinterpretado a Noé, ya que sus películas son asimiladas con la producción del cine gore o pornográfico.

En una segunda parte, dimos cuenta de una contextualización en nuestro objeto de estudio, tomamos en cuenta el “estado del arte”, su contexto socio político-cultural, formación escolar y su trayectoria profesional. El corpus seleccionado, no presenta ningún orden en especial, y la conexión que existe es explicada por la teoría presentada en el Capítulo 2: “Enter the void”, “Love” y “Climax”.

El tercer momento de nuestra investigación, dio cuenta de una organización con base en un marco teórico que respalda nuestros argumentos, y, los cuales se fundamentan en tres conceptos: Estética política según Jaques Rancière, esquivras y experiencia cinematográfica de Diego Lizarazo, y ontología negativa de Gianni Vattimo. Estos establecen los cimientos de nuestro análisis con respecto al objeto de estudio.

En esta parte de la investigación, daremos cuenta de la estrategia utilizada para abordar la diégesis fílmica de nuestro corpus. Para ello, construiremos cuatro instrumentos metodológicos, *que estarán localizados en la parte de anexos*: el primero es una línea temporal diegética/discursiva, el segundo da cuenta de un análisis estructural del relato (aportación de Roland Barthes) y que dará cuenta de la estructura general de las historias, el tercer instrumento dará cuenta de las características específicas de los elementos discursivo El análisis también se conformará por un cuarto cuadro cuyas categorías serán pensadas a partir de los autores de nuestro marco teórico. De Esquivras: sistema roto y procedimiento de ruptura; de Estética Política: sensible subvertido y régimen estético. Para la parte teórica de ontología negativa, hemos hecho un ejercicio de hermenéusis después de haber visto las películas y hemos identificado cuatro ejes de interpretación: “- la felicidad”, “muerte y vida” “animalidad”, “y la experiencia del error”. A partir de estos ejes se analizarán las películas seleccionadas del

corpus, para explicar la mirada nihilista que se dibuja. Así podemos estudiar cómo se hiende la esquirra, dónde reside la fortaleza discursiva de los trabajos de Noé y qué es lo que realmente dice.

El cuarto momento que se presentara, es uno de análisis interpretativo a partir de los signos identificados con los instrumentos metodológicos. Estos textos serán abordados a partir de los ejes expuestos arriba. Además, que se incluirá un apartado que integre lo expuesto conceptualmente en las aristas de interpretación, con un abordaje especial con respecto al marco teórico.

Concluiremos el texto presentando las conclusiones más importantes, resultado de todos los momentos mencionados con anterioridad.

A continuación, se presentan los fundamentos teóricos que propone Barthes para un análisis estructural del relato

3.1 Análisis estructural

Comenzaremos el análisis de la obra siguiendo algunos pasos puntuales, primeramente, dilucidar la estructura base de cada una de las películas que conforman el corpus siguiendo la estructura propuesta por Barthes en “Análisis estructural del relato”. Lo anterior quiere decir que aceptamos que todo relato está conformado por varios segmentos que tienen una función, y que todos ellos están conectados por una lógica, un sentido “el análisis no puede contentarse con una forma distribucional de las unidades, es necesario que el sentido sea, desde el primer momento, el criterio de la unidad” (Barthes, 1966. P,p 16)

Existen de dos tipos: Integradoras y distribucionales. Las distribucionales son aquellas cuyo contenido es nuclear, es decir, se trata de una parte importante de la historia sin la cual todo lo demás perdería sentido, además de eso son secuencias que inician, continúan, acentúan o terminan alguna inquietud, son los momentos arriesgados de la película. Las partes distribucionales también pueden dividirse en dos clases: Las cardinales (que responden a lo que acabo de nombrar) y las catálisis, pequeñas unidades de relato, micro secuencias, que sugieren algo y que están conectadas cronológicamente, con las partes cardinales del relato.

Por otro lado, existen las partes integradoras que lo que hacen es sugerir en términos metafóricos, que nos dan alguna señal del carácter del personaje, de alguna situación por venir. “La unidad remite entonces no a un acto complementario y consecuente, sino a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario para el sentido de la historia” (Barthes, 1966. P.p19).

Se dividen en dos: los informantes y los indicios. Estas partes responden más a cuestiones del ser y parecen estar distribuidas por todo el contenido de la obra; a menudo parece que podemos prescindir de ellas, sin embargo, se defiende que eso no es así: “el arte no conoce el ruido (en el sentido informativo del término): no hay en él unidad perdida, por largo, débil o tenue que sea el hilo que le une a uno de los niveles de la historia” (Barthes, 1966. P.p 17)

Por un lado, los indicios refieren a sugerencias con información encriptada, que se brinda de manera implícita y que involucra al espectador en un ejercicio de desciframiento, por otro los informantes arrojan la información sin anestesia, que es significativo de inmediato.

Llegado a este punto no puede uno sino cuestionar también las unidades que conforman los actores, pues ellos aportan sentido a las secuencias. Muchos de los indicios o informantes sólo pueden alcanzar su nivel concreto de significación conociendo o involucrando las acciones de los personajes. Los personajes tradicionalmente se definían por la acción, sin embargo, el espectro del psicoanálisis los dotó a todos con un carácter que proponía que incluso la inacción podría ser parte de su ser, no obstante, y sin dejar la pauta psicológica de lado, aquí abordaremos a los personajes como actantes, privilegiando, efectivamente, las acciones llevadas a cabo y que afectan a los demás actantes y el flujo de la historia. Para eso sería bueno definir cuál es el objeto de deseo de los actantes, si lo tienen o no, (recordemos también que los actantes pueden diferir de los personajes y ser un lugar u objeto) y con ello podríamos definirlos según su función dentro del relato y de su relación con otros actantes. La esquematización de Greimas resulta útil:

Sujeto/objeto, Donante/destinatario, Ayudante/opositor.

El resultado del cuadro nos explicaría qué tipo de historia y personajes estamos abordando. Los resultados obtenidos de este análisis son importantes en tanto que podemos 1) desentrañar la historia exponiendo su verdadera estructura, lo cual ya compone un elemento para determinar qué tan disruptiva es la obra de Noé y 2) para dilucidar cuáles son las formas detrás del discurso de Noé.

El análisis también se conformará por un cuarto cuadro cuyas categorías serán pensadas a partir de los autores de nuestro marco teórico. De Esquirlas: sistema roto y procedimiento de ruptura son; de Estética Política: sensible subvertido y régimen estético. Para la parte teórica de ontología negativa, hemos hecho un ejercicio de hermenéutica después de haber visto las películas y hemos identificado cuatro ejes de

interpretación: “- la felicidad”, “muerte y vida” “animalidad”, “y la experiencia del error”. A partir de estos ejes se analizarán las películas seleccionadas del corpus, para explicar la mirada nihilista que se dibuja. Así podemos estudiar cómo se hiende la esquirra, dónde reside la fortaleza discursiva de los trabajos de Noé y qué es lo que realmente dice.

Capítulo 4. Hermeneusis sobre el corpus de Gaspar Noé

En la primera parte del análisis se identificó y describió las unidades de las películas, los núcleos cardinales, los tipos de relaciones entre actores, la función de las relaciones, el discurso a través del montaje, el audio y la imagen, así como las manifestaciones de los ejes teóricos dentro de la diégesis discursiva de Gaspar Noé. Sección que fue designada al anexo agregado.

Esta siguiente parte, también de análisis, se relaciona la información obtenida de las películas (“Love”, “Enter the Void” y “Climax”) con ejes de interpretación: Experiencia del error, el sentido de las cosas (vida y muerte), felicidad y animalidad. Los cuales darán cuenta de qué forma, dichas películas, pueden ser explicadas con los conceptos teóricos que se vienen proponiendo en este trabajo. así como. Los argumentos, generados a partir de los ejes planteados, cubren parte del relieve de los posibles significados que el corpus ofrece. Estos diversos panoramas arrojan argumentos que nos ayudan a comprender diferentes dimensiones de la obra del director. A continuación, se presentan cuatro ejes de abordajes interpretativos (los mencionados) y uno que explica los temas tocados a partir de una mirada ontológica negativa.

4.1 La virtud en terreno infértil: la felicidad en Gaspar Noé

*-Existen personas muy enfermas en este mundo.
-No son gente enferma, son personas valientes...”*

Gaspar Noé, Love (2015)

“El carnicero”, único denominador que le podemos adjudicar a este atormentado sujeto, se encuentra encerrado en un departamento que ha sido alquilado por unas cuantas horas dentro de los barrios bajos de la Francia noventera. Trae consigo un arma que está dispuesto a emplear. No se encuentra solo, le hace compañía su hija con discapacidades mentales a la que anteriormente había cuidado con íntima cercanía debido a su incapacidad para valerse por sí misma y a la que luego perdió en una especie de correccional cuando a él lo encarcelaron. Dicha separación significó el inicio de una estancia en un mundo de represión sistemática cuyas opciones resultan nulas o pocas. Tiene dos opciones: o mata a su hija y con ella se suicida él, o decide entregarse enteramente a los impulsos que le significarían un sentimiento de conquista, gozo y felicidad completos

Cada una de las opciones proyecta detrás de sí una parte distinta del espíritu y pasado de nuestro personaje. Asesinar a su hija responde a su pasado tormentoso como hijo único, despreciado por su madre y abandonado a su suerte con un padre autoritario y alcohólico (circunstancia replicada casi en su totalidad por su hija), cuyo destino era legarle la única lección útil que habitaba en él y que le ayudó para valerse en su vida: la de carnicero. Una vez criando a su hija, entra en un sistema de represión totalitaria al caer en locura tras malinterpretar señales que suelen ser indicio de otra situación, el sangrado del primer periodo de su hija con el de la pérdida de la virginidad. Tras casi asesinar al sospechoso, es encarcelado perdiendo la poca libertad en una reticulación de vida con tan pocas opciones para una persona como él. Sin su hija, el mundo parece de pronto sinsabor, sombrío, al que debe adaptarse recurriendo al sometimiento por parte de terceros. De pronto ya no es dueño de sí mismo, de su vida ni de sus ingresos. De pronto, el que su hija esté en otro lugar condiciona sus opciones de acción y lo aprisiona en una situación agobiante en la que la existencia resulta mera frustración, insatisfacción y sufrimiento. De pronto, encerrado en ese cuarto, su muerte y el asesinato de su hija aparecen como un respiro de alivio, un último acto de voluntad, aunque sea con aires de rendición, como si la muerte redimiera y eliminara todo malestar además de erradicar las molestias de ser. Por otro lado, entregarse a sus impulsos más primitivos, los que están prohibidos y no deben terminantemente violarse, resulta en un acto que niega la rendición. La unión física y sexual con su hija aparece como una oportunidad en la cual se puede dar consuelo a sí mismo proyectando sobre ella las experiencias contenidas en él, además de ser un acto rebelde que, en su naturaleza prohibitiva y extremista, alberga una intención de autenticidad y felicidad.

Lo anterior pertenece a la última secuencia de la ópera prima de Gaspar Noé: “Solo contra todos”, misma que expone los problemas morales a los que se atienen las personalidades disidentes dentro de una organización de vida que tiende a privilegiar formas precisas de sentires, saberes y éticas por encima otros; es decir, en un sistema que reniega de formas diferentes de experimentar e interpretar la vida. No porque el dilema entre matar o tener relaciones con tu hija sea común en la sociedad, sino porque las opciones a las que se ve orillado nuestro personaje resultan de la frustración de no poder desenvolverse en el mundo-según su voluntad, quedando encerrado en un callejón sin salida. El problema que atañe a los personajes de Gaspar Noé en sus obras tiende a sustentar un modo de vida, que se ve constantemente frustrado y negado por cuestiones entrópicas resultantes de posturas e ideologías dañadas. El cine de Noé es uno que habla

de circunstancias y sentimientos que son vistos de modo antagónico en una organización política que privilegia los bienes materiales y una versión de lo que se entiende como “felicidad”. Aristóteles esclarece su postura referente a este problema a través de algunos postulados: partiendo del supuesto de que la felicidad es una actividad del alma que tiende a la virtud (Aristóteles; 2015 p. 39), defiende que cualquier actividad libre tiende a algún bien, lo que se resuelve en el acto político o al menos en su definición más noble en tanto que es la que se encarga de imponer las normas que aseguran el bien de los ciudadanos; “En efecto, es ella la que regula qué ciencias son necesarias en las ciudades y cuáles ha de aprender cada uno y hasta qué extremo” (Aristóteles, 2015, p. 22). Vemos en Gaspar Noé una constante en la diégesis de sus personajes y es que la gran mayoría, desde Oscar en “Enter The void” hasta los bailarines de “Climax”, han experimentado algún punto en sus vidas que goza de seguridad, estabilidad, un sentimiento pacífico que se le asemeja mucho a la definición aristotélica de la buena vida. Por ahora aplicaremos su concepción de “Política” a un núcleo familiar, en el cuál, en efecto, se legan una serie de costumbres y tradiciones que tienen por objeto la creación de personas felices.

Lo anterior se puede ver tanto en el pasado de Oscar junto con Linda (Enter the void), como en las intenciones de Murphy y Electra (Love); en el primero de los casos la pareja de hermanos vio interrumpido un modo de vida tierno y seguro por un accidente automovilístico que terminó por separarlos durante los años más definitorios de la personalidad de ambos, resultando en un reencuentro entre personas rotas y corrompidas por un sistema que no sabe lidiar con los huérfanos y con la ausencia de un núcleo familiar (revisar cuadro B.1.2. En el segundo caso, la joven pareja proyecta sus sentimientos e intenciones idílicas en la posibilidad de una familia grande que pueda creer en el amor, dicho de otra manera, que cuente con recursos suficientes para darles una infancia alegre a los niños, con la posibilidad de otorgar seguridad y educación (revisar cuadro A.1.3). Aristóteles diría que esas son condiciones propicias para el surgimiento de la virtud y, por ende, de la felicidad, ya que una de las actividades que suponen la felicidad es el cuidar de las condiciones y porvenir de la familia; Gaspar Noé utiliza la imagen, el símbolo de la familia feliz, como un ideal, una expresión máxima de plenitud en la que se conjuntan todas las cosas agradables y satisfactorias de la vida, pero esta imagen siempre es difusa, constantemente se desvanece, ya sea porque se trata de un momento dentro de la diégesis de la historia al cual ya no se puede volver o porque es un ideal que en su aparente accesibilidad tambalea ante las peripecias de la vida; no

basta con que la persona tenga intenciones políticas, se necesita que la persona sea instruida en las buenas costumbres, de esta manera Aristóteles diferencia la ética de la dianoética, siendo que la dianoética responde a las capacidades naturales que tiene el ser humano para poder entender. La ética no se encuentra como tal en la naturaleza, sino que se logra a través de costumbres... “De este hecho resulta claro que ninguna de las virtudes éticas se produce en nosotros por naturaleza, puesto que ninguna cosa que existe por naturaleza puede ser modificada por costumbre” (Aristóteles, ética, p.43), de tal modo que no se puede lograr la felicidad simplemente porque la actividad humana tienda al bien o por inercia, se necesita que la persona actúe en pos de eso, de tal forma que debe regirse durante toda su vida actuando de manera virtuosa y sembrando las semillas de la recta actitud. Es decir, haciendo las cosas debidas de la manera mejor ejecutada y en la medida correcta, según la situación, pues “...cuando tenemos las pasiones de temor, ira, osadía, apetencia, compasión, dolor y placer... cuando es debido y por aquellas cosas y hacia aquellas personas debidas, y por el motivo y de la manera en que se debe; entonces hay un término medio y excelente; y en ello radica, precisamente, la virtud”.(Aristóteles, ética, p49).

Con todo, lo anterior no es logrado por ninguno de los personajes en cuestión, por el contrario, les es improbable hacerlo incluso si ellos tienen la impresión de que llevan las riendas de sus vidas, pensamiento que más pronto que tarde termina por derrumbarse y romperse cual cristal.

En “Enter the void” (2009), podemos ver a un par de hermanos que comparten un estilo de vida en Japón vendiendo drogas (Oscar) y dedicándose al baile exótico (Linda), cuyo anhelo es lograr sentir la sensación de plenitud que sintieron cuando niños, antes de que el accidente vehicular los separara. La tesis de ambos es que su felicidad reside en el otro, creencia fundada en las promesas infantiles que ambos se hicieron en el dormitorio cuando niños llevando a cabo un pacto de sangre en el que decidieron que nada los separaría. Huelga la mención de que lo que aconteció después no permitió que la promesa se cumpliera, sino que trastocaron la vida de los hermanos de tal manera que ambos significaron su existencia para juntarse de nuevo. No obstante, una vez juntos, las acciones que ambos llevan a cabo para poder mantenerse unidos son autodestructivas y alimentan los vicios de cada uno, de tal forma que se puede entender que la felicidad a la que ambos buscaban llegar se convirtió en un pretexto, un medio, para satisfacer sus vicios.

Siguiendo la lógica aristotélica, los dos hermanos, para poder estar juntos de nuevo y

lograr, por lo tanto, la consumación de su felicidad, debieron haber plantado las semillas de la virtud gracias a la misma imposibilidad de juntarse: el ejercer la virtud, que en este caso es hacer lo éticamente posible para volver a reunirse, resultaría en la creación de costumbres que ayudarían a completar el fin último. Sin embargo, ese camino no solo les era de difícil acceso por las posibilidades de cada uno y debido al mundo y las condiciones en las que se estaban desarrollando; la cultivación de lo anterior resultaba improbable incluso si hubieran formalizado las costumbres virtuosas para volverse a reunir, los mismos problemas que van arrastrando, como el hecho de ser huérfanos y de no contar con familia cercana que les pueda brindar algún arremedo de refugio, o el hecho de haber crecido en un ambiente de cosificación y falsas amistades, hubieran resultado en baches que hubieran interrumpido el buen desarrollo de la virtud. Decidirse por ese camino hubiera implicado renunciar al ideal de reencontrarse, pues sólo abandonando ese cutre modo de vida se podría instruir ligeramente un poco más en la rectitud. Con eso y todo, no olvidemos que la naturaleza de esta realidad tiene que ver con la instrumentalización de las personas y el cálculo frío, de manera que de todas formas no se hubiera podido mantener sin daño alguno, sin someterse al sistema de dominación que se ejerce incluso en las relaciones más cercanas.

Para poder reunirse de nuevo, Oscar, ya establecido en Japón, decide entrar en el negocio del narcomenudeo para poder financiar el boleto de su hermana, (vale la pena recalcar que no hubiera podido lograr la compra del boleto guiándose de modo aristotélico, ese camino no le habría permitido la holgura económica para poder reunirse con su hermana y mantener un estilo de vida, y tampoco le hubiese permitido éticamente hacerlo porque el reencuentro resultaría de la mentira, el vicio y la ilegalidad). A pesar de lograr conectarse con ese mundo y consolidarse como dealer, el dinero no lo obtiene de sus ganancias en el mercado, lo obtiene de la madre de Víctor, un amigo que lo logra conectar con el mundo de las drogas, después de haber sido seducido por ella y haber mantenido relaciones sexuales. Lo anterior provoca un serio desequilibrio entre Oscar, Víctor y su madre. Luego, Oscar no siente la necesidad de trabajar “El trabajo de verdad es para esclavos”, le dice a su hermana (Revisar cuadro B.1.2), reafirmando que la idea de que la razón por la cual sigue en el negocio de las drogas es para poder mantener un estándar de vida con su hermana, es solo un pretexto para poder drogarse con el material que vende, sin someterse a autoridades y gozando de su apartamento maltrecho y las calles nocturnas de Japón en neón LSD. Pero ¿no se supone que una vez reunidos llegarían a la felicidad? ¿Por qué seguir aparentemente sometidos a modos de vida que

limitan las libertades de uno? ¿Acaso el amor fraternal no es suficiente como para que ambos hermanos se mantengan alejados de los efectos psicodélicos de las drogas?

Adorno podría ayudarnos, pues comienza un proyecto moral partiendo de un hecho histórico lamentable y barbárico: el holocausto. Defiende que dicho acontecimiento fue auspiciado por grandes autoridades de todas las ramificaciones del saber “El hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística y científico-ilustradora encierra más contenido que el de que ella, el espíritu, no llegara a prender en los hombres y cambiarlos” (Adorno, 1992. p.357). La cultura y filosofía fallaron en tanto que permitieron que la crueldad fuera racionalizada y ejecutada de tal manera que la jerarquía ontológica entre estar o no estar, entre sujeto y objeto, se desvaneciera y permitiera bajo esa misma lógica toda clase de maltratos y humillaciones deshumanizantes. “Hombres de reflexión y artistas han dejado más de una vez constancia de una sensación de cierta ausencia, de no entrar en el juego; es como si ellos no fuesen en absoluto ellos mismos, sino una especie de espectadores” (Adorno 1975 p.363). Las condiciones de los campos de concentración permitieron que los judíos fuesen vistos como objetos, que ellos mismos cortaran su relación con el mundo exterior, perdiendo todo atisbo de personalidad o autenticidad, reafirmando su existencia en un “acción-reacción” mecanizado que los re-identificaba como herramientas. Adorno concibe un nuevo imperativo categórico que se diferencia del kantiano en tanto que toma como eje de partida la experiencia nacida de la crueldad y el sufrimiento para no permitir que el holocausto vuelva a suceder. A pesar de todo, las condiciones capitalistas merman la posibilidad de relaciones verdaderas entre individuos, logrando condiciones de cosificación no necesariamente auspiciadas por el tercer Reich, sino legitimadas por el sistema de consumo capitalista que impera en las sociedades. “En la sociedad secuestrada por la producción de mercancías no son posibles las relaciones humanas alejadas de la instrumentalización, ni tampoco es posible una forma de libertad que no participe de la opresión” (Pérez S. 2023, p25). En ese sentido, las condiciones que propone Aristóteles flaquean frente a la constitución sistémica la vida. El mantenerse en una situación para sembrar las semillas de la felicidad es irreal, partiendo desde que la libre elección de la que habla Aristóteles no es del todo libre. Si volvemos la vista hacia Adorno, éste no cree en el libre albedrío, por el contrario, nos dice que cualquier decisión es ya resultado de un acuerdo social que no permite auténtica libertad. Si bien la felicidad está mediada por la costumbre, es decir, por la práctica de aquellas acciones que nos enseñan a ser individuos moderados y virtuosos, éstas se convierten en un ideal difícil

de realizar en una realidad cuya urgencia de supervivencia, de superación, de transitoriedad impide la realización de los pasos para alcanzar la virtud. Es así como la aparentemente sencilla decisión de llevar o no a cabo alguna acción, se ve mediada por agentes externos como la condición socioeconómica, las posturas ideológicas y políticas, las relaciones sociales y de poder con las que cuenta cada uno, en tanto que todas las relaciones son vistas en términos de utilidad y beneficio. Los pasos de Aristóteles se frustran, pues si no hay elección tuya no puede existir felicidad auténtica, la libertad es mera fantasía cuando las condiciones externas moderan las vidas particulares sin opción. Cualquier libre elección que pueda surgir bajo estos términos, estará mediada precisamente por las condiciones que permiten esa misma elección: si necesitamos transportarnos y no poseemos un auto, utilizaremos el transporte público, una vez dentro somos víctimas de un asalto; nuestras opciones son pocas o nulas, por un lado, podríamos pensar en la opción de luchar, de oponernos a que nos despojen de nuestras pertenencias, pero por otro lado esa misma acción podría causar nuestra muerte. Analizaríamos las condiciones para llevar a cabo un escape, pero esa acción compromete nuestra seguridad e incluso nuestra vida: si los asaltantes lo notan pueden asesinarte, y un escape mal ejecutado podría también comprometer tu seguridad. Las circunstancias nos obligan a contemplar el valor de nuestra propia vida para con los objetos materiales, si no queremos morir, realmente solo hay dos opciones, escapar de alguna manera o entregar tus cosas, evitando el riesgo mortal. En ese sentido la única opción es colaborar con el robo, legar cuasi voluntariamente tus cosas, que también son una parte de tu vida por la que además trabajas. Aun lidiando con toda la frustración y con el miedo que te invade, no ha terminado, pues debes esperar lo mejor en tanto que los asaltantes no vayan en un estado alterado que los incite a disparar como demostración de poder. No tienes opción más que legar tus cosas y esperar lo mejor. Que solo puedas elegir entre tu vida y tus pertenencias se marca porque no hay alternativa a tomar el transporte público; tampoco tienes control sobre el estado anímico o psicosocial de los asaltantes.

Adorno explica que el individuo se ve envuelto en una persecución de supervivencia en la que cualquier ética o moral resulta inalcanzable. La ilusión de la solidaridad universal resulta incluso una postura ideológica estratégica que parece abstraer a los individuos en una mecánica interiorizada de instrumentalización, debido a que surge en una sociedad regida por el cálculo y la indiferencia. “La pretensión de la cercanía perfecta y lograda, la negación misma de la ajenidad comete con el otro la máxima injusticia, lo niega virtualmente como persona singular y, por ende, lo humano

en él; cuenta con él, y lo incorpora al inventario de la propiedad". (Adorno; 1987, p.182). No por nada nos propone que las personas que pueden practicar sin ningún tapujo la virtud y la caridad son personas cuyas necesidades básicas están ya resueltas, en otras palabras, aquellos con situación económica acomodada. Las personas con recursos económicos no exhiben su existencia en un plano de supervivencia, sino que, con las urgencias más inmediatas resueltas, pueden entonces exhibir su experiencia en otros planos que no incluyan una batalla encarnizada por sobresalir; por lo que ellos podrían ejercer y experimentar virtudes metafísicas como la justicia sin que sus bienes materiales y económicos se vieran afectados. Sin embargo, vale la pena puntualizar que los privilegios de éstos están basados en la desigualdad radical, en el abuso y la dominación, lo que no solo participa del sistema de opresión que limita la voluntad y el libre albedrío, sino que lo provoca y alimenta. Aun con todo, sería utópico pensar que la riqueza material puede eliminar por completo las dificultades de la existencia, aunque

En el caso de Oscar y Linda, ambos trastocados por el sistema al que fueron implementados por su cualidad de huérfanos, se volvieron socialmente inútiles, sin capacidades para la vida ordinaria. Aunque la película no lo muestre literalmente, podemos dar cuenta de que una vez ingresados en el sistema y separados, se vieron inmersos en circunstancias cutres que definitivamente no les proporcionaron plenitud o tranquilidad; lo podemos ver anunciado en la trepidación del cuadro cuando Linda está siendo separada de Oscar, en los colores desgastados, apagados y sucios del edificio y sus pasillos, en la proliferación de las sombras y en el estridente chirrido del llanto de Linda (Revisar Cuadro 3.1 y B.1.2). Por eso no es de extrañar que Oscar decida sobrellevar su existencia con la venta de drogas y Linda decida sexualizarse para bailar y ser concubina de alguno de sus jefes (Mario). Su separación anunció el mundo al que se estaban adentrando. El encuentro entre Oscar y Linda pudo haber sido un momento anhelado por el imaginario de ambos, sin embargo, eso no es suficiente como para poder realizar su ideal, necesitan crear un modo de vida, mantenerlo y mejorarlo para que su fantasía pueda cumplirse, necesitan satisfacer las urgencias más inmediatas como la ropa, la comida y la vivienda para poder disfrutar de la compañía del otro. Para poder ser una familia unida y feliz, como lo expresa Linda mientras, en paños menores (como si nunca hubiera dejado de ser una niña) prepara la comida para ella y su hermano, necesitan superar las condiciones de las que son víctimas y para ello deben sobrevivir.

Como ya se mencionó con Adorno anteriormente, las condiciones de vida capitalistas dificultan las relaciones auténticas de cualquier índole entre las personas, en

tanto que se ven en la dinámica de la supervivencia y es ésta la que condiciona la naturaleza relacional entre individuos. En este caso, los dos hermanos se encuentran inmersos en mundos que son reconocidos por su crueldad y por la forma en la que se cosifican los unos a los otros en pos de lograr objetivos particulares. En el caso de Oscar podemos verlo casi sometido a Bruno, el cabecilla que le da la droga que a él le toca vender; Bruno es una persona que disfruta de la compañía de hombres a los que somete con altas dosis de psicoactivos y podemos notar que tiene intenciones más que de negocios con Oscar (Víctor le advierte sobre esto a Oscar, ver cuadro B.1.2). Éste finge no darse cuenta, pero no puede evitar tener que soportar el trato consentidor y apabullante de Bruno si es que quiere seguir ganando dinero del narcomenudeo. Siguiendo esa lógica, Oscar logra que Víctor no solo le presente a Bruno, sino que le preste dinero para poder acceder a las drogas que suministra, demostrando que las relaciones que ha construido son herramientas de las que puede hacer uso cual si fueran objetos. Lo mismo sucede con la madre de Víctor, que en su papel de madre desdichada seduce a Oscar cumpliendo lo que suele ser considerado como una fantasía popular: tener relaciones con la madre de un amigo que aparentemente es presa del desinterés de un esposo inocente, y que encima es bastante atractiva; Oscar por su parte debe sentir regocijo en el ego, reafirmando su lado animal y las preferencia que las mujeres tienen hacia él, no obstante la realización del acto provoca un estado efímero de alegría que a largo plazo termina por desgastar la relación entre los involucrados, provocando la traición de Víctor que deviene en la muerte de Oscar. Bruno, tras morir Oscar, no lamenta su pérdida, sino que su negocio se encuentre en situación comprometida y se vea obligado a dejar el mercado por un tiempo. Una vez más, poniendo por encima de todo el cómo las relaciones personales en las películas de Noé están condicionadas por usos o beneficios de los que se pueden gozar, aunque en este caso Bruno sale perjudicado; lo que no significa que no haya cosificado a Oscar, ya que la naturaleza de su pesar está relacionado más con la función que desempeñaba como dealer que por su pérdida como ser humano. Por otro lado, Linda trabaja en un club nocturno en el que se dedica a bailar desnuda, además de eso, tiene una relación con el encargado del club. Ella se sabe atractiva y es una persona ampliamente sexual, por lo que le resulta sencillo ser remunerada por la explotación de su sexualidad. Mantiene un estatus gracias a su relación con Mario, y logra mantener su empleo (más tarde la despedirán, pero Mario intentará casarse con ella) gracias a la manera en que ella se concibe. Su lado más sexual parece estar relacionado con el sentimiento de la infancia frustrada de la que fue víctima,

resultando en una sexualidad infantilizada e ingenua que suele borrar los límites entre su hermano y ella, además de proyectarse hacia todos como una presa fácil de seducir.

La organización de la vida requisita de modos de ser para concretar las condiciones que se buscan disfrutar, a modo aristotélico, nuestros personajes deberían crear un mecanismo para consolidar un estatus de vida que les plazca, deberían ejercer actitudes para relacionarse con individuos fuera del círculo de la compraventa de drogas y de los clubes nocturnos de mala muerte a los que ambos están acostumbrados. Y no obstante lo anterior resulta improbable, en tanto que ambos son personas cuyas cualidades han sido atrofiadas por el modo de vida que llevan, parece ser todo lo que conocen, no por nada en la secuencia “Antes de morir” (véase cuadro B.1.1) Alex, íntimo amigo de Oscar, lo insta a que se aleje del mundo de las drogas, que deje de consumir y se consiga un nuevo modo de vida, sin embargo Oscar reniega de la propuesta de su colega, se niega a sí mismo como adicto y dice que tiene todo bajo control, no obstante, no se trata de que Oscar se engañe por completo a sí mismo, es claro que niega cuestiones que son un hecho, como el que sea drogadicto, sino que es parte de la repartición de lo sensible (Ranciere, 2009) que le tocó experimentar, es probable que el mundo en sobriedad o en un trabajo con horario y días de descanso fijos no sean su imagen ideal de felicidad, probablemente su carácter tampoco pueda encajar con ese *modus vivendi*, el alejarse del mundo de las drogas significaría el intercambio de costumbres afianzadas durante años por nuevos modos de experimentar la realidad, que terminaría precisamente por involucrarlos en el mundo que los rechazó y arrojó a un sistema para huérfanos. Por otro lado, la constante negación de Oscar para identificarse como un drogadicto y el hecho de que se repita constantemente que lo tiene todo bajo control, es la declaración de que se encuentra dentro de la creencia generalizada de que nosotros somos amos y dueños de nuestro destino, en otras palabras, Oscar niega ser un drogadicto porque no sabe que lo es, es inconsciente de sus condiciones, no se ha dado cuenta de que los agentes externos relacionados con su modo de vida han permeado tanto en su persona que no notó el momento en que dejó de tener el control de su propia vida, aunque posiblemente dejó de tenerlo cuando sucedió el accidente vehicular. Al no poderse concretar su fantasía de vivir como una familia unida y feliz, como cuando niños, ambos optan por seguir con el modo de vida que llevaban por separado consolándose en sus vicios, fueren las drogas o el sexo; incluso los límites entre los hermanos comienzan a borrarse al mantener una cercanía aparentemente infantil, como si quisieran continuar su historia en el punto en el que la dejaron, siendo niños, como si pudieran replicar y

simular la felicidad que experimentaron cuando entonces, eliminando toda señal de virilidad o feminidad, eliminando las necesidades carnales a las que ambos son propensos por el tipo de vida que llevan, pero que contiene en su anhelo de familia una tensión sexual que ambos hermanos pretenden impregnar con la supuesta inocencia del infante que actúa sin saber la naturaleza de sus actos; lo cierto es que no pueden ignorar el hecho de que ya no son niños, pero si no existe realmente una ética que por naturaleza (como vimos en Aristóteles) te diga que es incorrecto relacionarte sexualmente con tu hermana, ¿por qué no hacerlo? ¿No es acaso el predicamento al que se enfrentó el Carnicero en “Solo contra todos”? ¿No acaso aparece esa opción como un acto de voluntad que, al no estar reticulado del todo, al evitarse y pretender que no existe, podría interpretarse como un verdadero acto de deliberación? Es decir, para poder tener sexo con tu hermana o con tu hija *hay que elegirlo*. En todo caso, el camino que lleva Oscar en su cotidianidad termina con su propia muerte, arrinconado por la policía en un baño dentro de un bar. La esquirra (Lizarazo;2019) se compone de varios momentos dentro de la diégesis de la película, por un lado podemos ver durante el primer acto que Oscar y Linda son personas que no podrían ser considerados como malintencionados, por el contrario, sus anhelos son bastante similares a lo que las personas promedio aspiran, podemos dar cuenta de que nuestros personajes pertenecen a un mundo de carencias, abandono y soledad, de acuerdos fugaces y relaciones peligrosas, de adictos, cosificación y manipulación. Adorno nos diría que en dichas condiciones no podría haber germinación de la virtud al modo Aristotélico, pues todas esas condiciones median la realización de la voluntad de los personajes, “hay afirmativamente la idea de lo bueno y la obligación de hacer lo bueno y cumplir la ley, pero a la vez a los hombres... les está negada la posibilidad de cumplirla” (Adorno 2019, p.144); quizá sin posibilidad de que se dedicasen a otra cosa, no porque sus precarias condiciones los orillen a eso sin alternativas, sino que, como se mencionó anteriormente, se trata del resultado de las cosas que conocen y que saben que pueden hacer bien para seguir sobreviviendo. La esquirra versa precisamente en nuestro conocimiento de que se trata de personas que podemos calificar de comunes, cuyo destino parece ser injusto: en el momento en el que le disparan a Oscar mientras éste se encuentra encerrado intentando sin éxito deshacerse de las drogas que tiene a su resguardo, sabemos que ya no hay vuelta atrás, aunque, como nuestro protagonista, lo negamos y creemos que habrá algún *deus ex machina* que compondrá su situación, pero no es así; la cámara comienza a obnubilarse, se mueve lentamente y asciende hacia la luz, como si se tratara del alumbramiento de una forma

etérea de vida. Luego regresa sobre el mismo Oscar, ahora inerte, pues la cámara se ha convertido en su espíritu y se reconoce como un cuerpo que parece un receptáculo, que se levanta y se traslada como si fuera un muñeco, un costal. Es ahí cuando se nos afirma que no hay control sobre el destino.

El conocimiento de la relación de Linda para con Oscar también es parte de la esquirra, pues, aunque encerrados en un círculo vicioso, sus motivaciones parecían auténticas y sus prácticas “insanas”, como el vender drogas o pertenecer al mundo de la prostitución, se sentían más bien como travesuras cuyo daño no llegaba a nadie salvo ellos mismos, a pesar de la naturaleza violenta y siniestra de los mundos de los que hablamos. La esquirra, además, se compone de otro momento más, ya que la muerte de Oscar es el inicio discursivo de la película y, durante su desarrollo, nos damos cuenta de que, durante todo su viaje de reencarnación, tuvo la voluntad de reencarnar en el hijo o hija de su hermana para mantener la promesa de siempre estar juntos. Durante toda la película vemos la necesidad de Oscar para regresar con Linda, incluso encontramos un cuadro en la película en el que, después de que Linda abortara al bebé de su primer embarazo, Oscar lo rodea a través de un travel de la cámara, indicándonos que tenía la intención habitar ese cuerpo, lo que significa que no importaba para él la persona con la que Linda tuviera familia, sino que simplemente buscaba cumplir su promesa. Finalmente lo logra, pero como es natural, la forma de vida que nace de Linda no tiene consciencia de absolutamente nada de lo que pasó anteriormente

Sí bien Gaspar Noé nos apertura un modo de pensar la muerte como espacio en donde la voluntad puede realizarse, lo cierto es que más bien parece un optimista de closet, o un cruel bromista. Afirma la existencia del amor (quizá no la felicidad) y que éste puede transgredir el plano físico tangible, conservando los lazos más primordiales. Si bien por un lado parece un pesimista al advertir que la voluntad y las condiciones para su realización existen solo en un plano metafísico en el que no interviene el individuo como ente que experimenta el mundo, es decir, en la muerte, también parece decirnos que a pesar de que las condiciones de un mundo retorcido no permitan la plena realización de los ideales, los sentimientos y los lazos realmente fuertes pueden perdurar más allá de la propia vida y muerte... aunque nada de eso podamos recordarlo y termine dando exactamente lo mismo. En otras palabras, no podemos hacer lo que queremos en vida por lo que la felicidad resulta casi inalcanzable y con todo, la muerte puede ser un respiro en el que voluntariamente podríamos elegir una nueva vida que experimentar. Suena esperanzador, pero no hay que olvidarnos, una vez confirmada la reencarnación,

el bebé resultante no es consciente de todo lo que ha pasado anteriormente, como si estuviéramos condenados a repetir el error y seguir sufriendo para siempre. / el eterno retorno de Nietzsche

Si la postura de Noé es aquella, no es difícil entender por qué sus personajes terminan llevando a cabo actos extremistas que ponen en tela de juicio absolutamente toda clase de moral o ética, debido a que su propia incapacidad para revertir las circunstancias que viven provoca una constante sensación de impotencia y frustración y la participación de las pasiones, como diría Aristóteles, parece más pronta y satisfactoria. Los personajes de Noé abandonan la búsqueda de la plenitud para contentarse con momentos de goce según sus posibilidades, así como Oscar justificando su trayectoria de dealer sencillamente porque le provee el dinero suficiente para poder seguir participando de su estilo de vida y de las sustancias que disfruta, ahora que se encuentra con su hermana, realmente no considera que necesite nada más. En el caso de Murphy (Love), decide traicionar a Electra de la manera más fundamental e hiriente posible porque la relación con ella también significaba un constante descontento resultante de su incapacidad para poder mantener las condiciones que consideraban ideales para poder tener una familia, de pronto, con Omi, sin quererlo, se dan las condiciones para poder conseguirlo. El carnicero (Solo contra todos), decide tener relaciones sexuales con su hija como acto de verdadera voluntad al no contar con ningún otro recurso que lo haga sentir alternativa. Solo en esos recovecos oscuros, donde existen interpretaciones de la realidad no reconocidas, parece que nuestros personajes pueden explayarse sin necesidad de someterse a las reglas del mundo hegemónico que les ha negado un lugar en él.

4.2.- Vida y muerte en la nada: un abordaje nihilista a través de “Enter the Void”, “Love” y “Climax”

Si los personajes de Gaspar Noé no hubiesen experimentado sucesos atroces quizá podrían llegar a cuestionar el sentido de su existencia y la posibilidad de alcanzar la felicidad sin la necesidad de vivir en un constante “sin sentido”. En este contexto, la búsqueda de la felicidad y el sentido de la vida se convierte en un desafío constante que muchas veces se ve obstaculizado por la incertidumbre y la contingencia de la existencia humana, la cual adquiere tintes nihilistas y esto se refleja en nuestros actantes

El nihilismo sostiene la idea de que la vida carece de significado, valor o propósito, ya que con el paso del tiempo se le ha adjudicado que las creencias tradicionales sobre la moralidad y la religión son ilusiones o ficciones. Gaspar Noé (a

través de su filmografía) hace visible la relación entre la vida, la muerte y el nihilismo debido a una situación en particular y que en realidad tiene que ver con que la mirada genérica de que la muerte es el fin de la existencia individual, sin trascendencia, limitada a la extinción del ser, carente de algún tipo de significado. Gracias a esta forma de ver dichos escenarios, podemos experimentar una sensación de indiferencia hacia la propia existencia y hacia la idea de la muerte.

Se ha venido planteando/ defendiendo la idea de que las películas de Gaspar Noé tienen tintes nihilistas debido a que sus personajes no encajan en la diégesis convencional, luciendo desesperanzados, al borde de todo límite. Noé ha dejado una marca profunda en el cine contemporáneo explorando temas existenciales de manera audaz y provocativa. Los personajes principales de estas películas muestran un enfoque particular hacia la vida, tomando decisiones desde una visión no esperanzadora, sino más bien opuesta. Es por eso que evidenciaremos cómo Gaspar Noé aborda en las películas ya mencionadas la relación vida/ muerte a través de una interpretación nihilista y cómo éste utiliza el cine como una herramienta para explorar las complejidades de la existencia humana.

En "Enter the Void" (2009) Noé nos sumerge en una experiencia visual, emocionalmente intensa, a través de un viaje metafísico hacia la transición existencial y la nada, estableciendo una atmósfera de vacío y desorientación, reflejando la sensación de nihilismo que permea toda la narrativa, donde se cuestionan las percepciones sobre la realidad misma a través de la historia de Oscar, que es presentada de manera abrupta y violenta, rompiendo con las convenciones narrativas tradicionales y confrontándonos directamente con la inevitabilidad de su muerte. Pero "Enter the Void" no se tiene que definir de esa manera, no queda en la muerte como un final abrupto sino que empezamos a descubrir la auto trascendencia, esto significa que "el sujeto (Oscar) al situarse en el epicentro de su universo, experimenta una elevación que lo separa simultáneamente de su entorno inmediato y trasciende los límites de la realidad convencional (Bardo thodol), y la cualidad de ser de los otros existentes (las personas con las que Oscar se rodeaba)" (Morin, 2002, pp. 198,).

En "Love" (2015) vemos una situación más dolorosa y angustiante en la que se aborda el concepto de muerte (esto debido a que Gaspar Noé no muestra una muerte física, sino que la direcciona hacia la desaparición, y las realidades no concretadas). A lo largo de la película, vemos cómo la relación entre Murphy y Electra se desmorona. Se muestra el dolor y la desesperación de Murphy al perder a Electra y luego al enterarse

de su desaparición por parte de su ex suegra (Capítulo 3 en relación con cuadros A.1 y A.1.2). Desde el principio, Gaspar Noé establece que Murphy no ha tenido noticias de Electra en dos años, y se sugiere a través de los pensamientos de Murphy en voz en off, en un plano secuencia en donde lo vemos procurar a su bebé, que no está contento con su vida actual, y, sin embargo, debe responsabilizarse del cuidado y la crianza de su hijo. Murphy está guiado por sus impulsos más profundos, como el deseo sexual y el anhelo de amor y familia a pesar de que sus acciones pueden parecer ilógicas desde una perspectiva racional, ya que no se corresponden para con sus ideales. Sus actos están impulsados por sus instintos más primitivos y emocionales, viviendo constantemente en un estado de “eterno retorno”, en tanto que no reconoce que la renuncia a la vida animal (Aristóteles 2015) podría ejercer un cambio en su diégesis (Capítulo 2. 2.3 y 2.3.4 P).

A medida que avanza la película, Murphy comienza a abrazar el dolor y el arrepentimiento que siente por sus acciones pasadas. La llamada de su ex suegra desencadena una profunda reflexión sobre su pasado y su relación con Electra, lo que le lleva a confrontar su duelo de una manera más directa. Este proceso de confrontación emocional y reflexión ética refleja una lucha constante entre los impulsos instintivos y las necesidades emocionales más profundas de Murphy, lo que subraya la complejidad de la experiencia humana y la búsqueda constante de significado y redención en medio del caos y la confusión. (Capítulo 3 en relación con cuadros A.1.5.2 y A.1.6).

Esta muerte simbólica que nos plantean en “Love” puede entenderse también como una ruptura con la ilusión de la felicidad. Antes de su desaparición, Electra y Murphy parecían estar inmersos en una relación apasionada y llena de promesas, sin embargo, el desvanecimiento de Electra revela la debilidad de la felicidad de Murphy y la ilusión de seguridad y estabilidad en la vida. Cuando Murphy se sumerge en la desesperación y la autoflagelación tras perder a Electra, parece sugerir que la vida carece de sentido y valor sabiendo que ya no está la persona que simbolizaba una felicidad para él, ahora esa realidad es inaccesible, como si estuviera muerta, pues no puede ser. Encontramos que la desaparición de Electra puede interpretarse como fantasmagórica, en el sentido de que se trata de una presencia ausente: Murphy la revive constantemente en sus recuerdos, buscando sentirla cerca como en aquel entonces, potenciando sus memorias con una droga psicoactiva que más que lograr consuelo en Murphy debido a la reavivación de su pasado, lo que hace es ponerlo de frente a su realidad, teniendo que aceptar sin ninguna alternativa que lo que buscaba en el pasado ya nunca podrá ser. La

muerte aparece como esas posibilidades infértiles, que han desaparecido a consecuencia de las decisiones tomadas.

1- Por favor. Por favor.	-2 Dime que está viva.	- Quiero despertar con
Por favor.	- No.	ella.
- ¡Dios!	- ¡Por favor, Dios!	- Concédeme ese deseo
- Dime que está bien.	- Dime que no es	único.
- No quiero que nada	verdad.	- Por favor, déjame
malo le suceda.	- No. No. No.	hacerlo.
- Sólo dime que está	- Quiero regresar.	- Y te juro que tendré
bien.	3- Quiero regresar a la	una buena vida.
- Dime que es feliz.	primera noche.	- Te juro. Te lo juro...”

Gaspar Noé, Love (2015)

Este es el diálogo de Murphy cuando está intentando comunicarse con Electra en la penúltima escena de “Love” (Capítulo 3 A.1 Línea temporal diegética/ discursiva ‘Love’ A.1.5.2). El personaje se encuentra inmerso en un ambiente amarillento, su rostro refleja melancolía mientras concentra su atención en lo que parece ser un teléfono. Enseguida, vemos a Murphy de perfil, llevando el teléfono hacia su oreja mientras permanece en el pasillo de su departamento, el cual está impregnado del mismo tono amarillento. A su derecha se encuentra el baño, mientras que a la izquierda se distingue la cocina, resaltando una dualidad de colores en un único espacio. El teléfono comienza a sonar, pero solo obtiene la respuesta de la contestadora en francés, que repite su mensaje tres veces. Murphy finaliza la llamada con un gesto de resignación, se lamenta en silencio y se dirige hacia el baño. Al abrir la puerta, enciende la luz, intensificando la tonalidad amarillenta, y luego la cierra tras de sí. Nos transportamos entonces a un escenario ficticio, que juega entre el recuerdo y la posibilidad, donde vemos a Murphy abrazando a Electra dentro de una bañera, o la vemos llegar, embarazada, mientras a Murphy en la bañera le cae el agua cual si fuera lluvia.

En "Clímax" (2018) vemos cómo un grupo de bailarines experimenta un caos emocional y existencial durante una fiesta. Con el consumo de LSD, la realidad se distorsiona, llevándolos a un estado de paranoia y confusión. Esta situación representa la delicadeza de la percepción humana y la falta de seguridad en el mundo. La ruptura del grupo después de consumir la droga simboliza la pérdida de cohesión y unidad, en un entorno egoísta y desconfiado. La película ofrece una visión escéptica de la vida, donde la felicidad y la solidaridad son ilusiones que se desvanecen frente al caos y la desintegración. Dicha

ruptura puede interpretarse como una confrontación con la realidad sin sentido de la existencia del ser.

Los personajes de Gaspar Noé muestran una visión particular de la vida. En "Enter the Void", Oscar se siente atrapado en su situación y termina vendiendo drogas por influencia de su amigo Alex, prefiriendo el caos a buscar un cambio (Capítulo 3 Cuadro 4 ejes teóricos 4.1) En "Love", Murphy se ilusiona con la idea de tener un bebé con su pareja Electra, pero un encuentro casual con su vecina termina en un embarazo inesperado (Capítulo 3 en relación con cuadros A.1. y A.2.2), mostrando su desilusión con las expectativas sociales sobre la felicidad. En "Climax", el grupo de bailarines parece unido en el escenario, pero revela divisiones y conflictos internos cuando el ácido los afecta, el caos y la desesperación se apoderaron del grupo, llevándolos a confrontar sus miedos y deseos más oscuros (Capítulo 3 en relación con capítulo C.1). A medida que los personajes se sumergen en sus impulsos más primitivos y brutales, encarnan una dualidad inherente a través de la línea entre lo humano y lo animal que desata una espiral de violencia y caos ilustrando la fragilidad de la vida, así como la brecha entre la apariencia superficial de la realidad penetrante.

Tomando en cuenta estos ejemplos podemos afirmar que hay algo de egoísmo en el ser, porque tanto como Oscar, Murphy y el crew de baile creen que todo les pertenece y que siempre tienen que ser el foco, el centro de atención ante los otros sujetos. “Todo ser tiende a perseverar en su ser, toda organización tiende a mantener su organización, toda autonomía tiende a seguir siendo autonomía” (Morin, 2002, p.p.187).

Aunque el egoísmo puede manifestar la falta de consideración hacia terceros y priorizar de manera excesiva los intereses personales, no implica una conducta nihilista, ya que puede que alguien sea egoísta en su comportamiento sin adoptar una postura nihilista hacia la vida, y viceversa. El ego (dado de facto a los animales superiores) impera en el “eterno retorno” de los personajes de nuestro corpus, que al mismo tiempo plantea preguntas importantes sobre la naturaleza de la existencia humana, el papel del arrepentimiento, la reflexión en el proceso de crecimiento y el desarrollo personal. “El punto fuerte de todo ser competente, que es el de extraer información de su universo, es también su punto débil: la posibilidad de error. La computación puede equivocarse en sus cálculos, o tratar una información engañosa. Todo individuo puede convertirse de este modo en el instrumento de su propia pérdida mientras que cree estar trabajando para su salvación” (Morin, 2022, pp. 207).

En las películas que hemos explorado, los personajes están inmersos en realidades complejas, donde las fuerzas externas e internas los fomentan hacia direcciones que están fuera de su control, sujetos a las circunstancias de su entorno y a las decisiones que toman,

que pueden llevarlos a resultados impredecibles e incluso devastadores. Por ejemplo, en “Love”, a mitad de la película (Capítulo 3 en relación con cuadro A.4.1.2 P) Electra le pregunta a Murphy como fue su ex relación, a lo que Murphy no dice nada, sin embargo, vemos un flashback de Murphy con Lucile (su ex pareja) acostados en una cama y éste le acaricia el vientre, diciéndole que quiere pasar el resto de su vida con ella. La escena se puede interpretar en lo idealizado que está Murphy, su verdadera intención de formar una familia, de tener un bebé y amar ciegamente a la pareja en turno, incluso, hay una escena que replica lo sucedido con Lucile, solamente que la mujer a quien le acaricia el vientre Murphy es Omi embarazada.

Podemos ver una constancia en la forma de actuar de Murphy con las mujeres con las que se relaciona, acabamos de mencionar el ejemplo de Lucile, nunca se deja en claro porque termina esta relación, pero la forma en que Murphy ve, toca y le habla da a entender lo sublimado del personaje; con Electra pasa lo mismo, a pesar de llevar una relación con demasiada actividad sexual de por medio no logran tener hijos, y para el colmo, más que ser una pareja que se apoyan para bien y para mal, como lo llega a dictar la imagen de pareja conservadora, la relación llega a una etapa en la que los daña, ya que se inducen aún más en las drogas, especialmente con la cocaína. De igual forma, la incapacidad para concebir un hijo contribuye al desgaste emocional en la relación de Murphy y Electra, mientras que los impulsos viscerales, así como la necesidad de conexión, siguen siendo fuerzas poderosas que los mantienen unidos a pesar de los desafíos que enfrentan. Esta interconexión entre el deseo, las emociones y las luchas pragmáticas de la vida cotidiana subraya la complejidad de las relaciones humanas en la búsqueda de la felicidad y la realización.

A medida que la situación se descontrola en “Climax”, algunos personajes muestran indiferencia ante el sufrimiento de los demás. Por ejemplo, la muerte de Tito que termina electrocutándose después de que su madre Emmanuelle (la directora de la academia de baile) lo encerrara en una habitación para protegerlo del caos. La muerte ronda en lo que se puede conocer como formación y atención de la niñez; Lou ya lo había mencionado “este no es lugar para un niño” (Capítulo 3 en relación con los cuadros C.1, C.2), tal vez esta puede ser la justificación perfecta para que el crew de baile ignorara y se burlara de la condición de Tito. Esta falta de empatía refleja cómo la altivez puede llevar a las personas a desconectarse de los sentimientos y experiencias de sus semejantes. Tito muere electrocutado debido a las decisiones tomadas durante un lapsus alterado de la psique, aquí, la muerte parece rondar como una especie de broma, como si la muerte fuera esa invitada de honor para este juego de posesión y que al mismo tiempo susurra al oído un “sálvense quien pueda”.

Los personajes de Gaspar Noé a menudo están inmersos en un mundo egoísta y vacío, donde la búsqueda del placer y la gratificación personal parece ser el principal motor de sus acciones. Dicha búsqueda, a menudo lleva a un estilo de vida idealizado y siniestro, donde los personajes parecen desconectados de cualquier sentido de pertenencia o propósito alguno. En lugar de buscar conexiones significativas con los demás o encontrar una meta trascendental en sus vidas, los personajes son retratados como seres emocionales y sin sentido (en ciertos momentos), incapaces de controlar sus impulsos y deseos.

Esta brecha entre la racionalidad esperada y la realidad emocional/ caótica subraya la complejidad de la experiencia del ser y la lucha constante entre la mente racional y las emociones desbordadas; ya sea a través del viaje espiritual de Oscar en "Enter the Void", la búsqueda de redención de Murphy en "Love", o la confrontación con la realidad sin sentido del crew de baile en "Climax". En lugar de temer a la muerte como un evento final y definitivo, aceptémosla como un acontecimiento profundo en nuestra propia existencia y en el mundo que nos rodea; la muerte puede ser vista como un "retorno" a un estado anterior de no-ser, o como un "renacimiento" en una forma diferente de existencia. Este enfoque desafía la noción de una verdad absoluta sobre la muerte y nos invita a considerar nuevas perspectivas sobre su significado y su relación con la vida. Al reflexionar sobre la muerte en el contexto de la ontología negativa (Capítulo 2.3.3), se nos brinda la oportunidad de replantear y reconsiderar nuestras concepciones sobre los temas ya mencionados, debido a que influyen en nuestras prioridades, valores y metas en la vida. La muerte se integra como parte de la reflexión más amplia sobre el ser y el cambio en la historia occidental

Esta comprensión de la muerte puede conducir a una apertura hacia nuevas posibilidades y perspectivas sobre el significado y su relación con la vida; al desafiar las concepciones convencionales, podemos comenzar a vislumbrarlos de una manera más holística y dinámica. Normalmente podríamos a ver la vida como un continuo proceso de cambio y transformación, donde la muerte no marca el final, sino más bien el comienzo de una nueva fase en nuestro viaje existencial, pero en realidad, sostenemos que la perspectiva del franco argentino sobre la muerte se concibe como un continuum que no necesariamente implica una nueva oportunidad o algo esperanzador, y lo cual resulta difícil de comprender. Desde esta visión, el destino post mortem, ya sea la reencarnación o la ausencia de conciencia, carece de importancia, sugiriendo una suerte de condena a la repetición de errores y sufrimientos en un "eterno retorno", esa afirmación ontológica del ser pero que no es perteneciente al tiempo. Por eso, al enfrentar la muerte, nos vemos obligados a cuestionar nuestras creencias arraigadas sobre la realidad y la existencia, como si fuera un acto de

cuestionamiento que nos abriera a nuevas perspectivas y posibilidades que podrían haber estado ocultas o ignoradas.

4.3.- De lo Visceral a lo Bestial: La Animalidad en el cine de Gaspar Noé

En la filmografía de Gaspar Noé hay personajes psicológicamente complejos, una forma de abordar el entendimiento de las conductas, deseos, acciones y el desenvolvimiento de estos personajes que nos plantean, es lo que entendemos como animalidad en la conducta humana dentro del cine del director.

En las películas: *Love*, *Enter The Void* y *Climax* podemos ver la alusión a la animalidad para referenciar las acciones, los deseos instintivos, irracionales y esenciales de los personajes, actos propios de las emociones primarias biológicas/animales que se presentan en la conducta del ser humano, el director integra la animalidad en las personas como algo inherente a la conducta humana, como parte crucial para su entendimiento y, en la diégesis, como parte necesaria en el sentido de la historia y de las emociones que se representan en la vida de los personajes. No suele hacer una distinción entre lo humano racional y lo animalesco irracional, más bien, nos presenta cómo esas líneas se desdibujan en el deseo sexual como acto amoroso, en la violencia física y psicológica que suelen tener las relaciones sociales, en los actos que somos capaces de cometer los humanos cuando respondemos al miedo o cuando nuestros sentidos se encuentran alterados, es decir, como las vísceras y la brutalidad son parte de las acciones del humano.

Sus películas pueden parecer brutales, controversiales y hasta “sin sentido”, como ya hemos mencionado, sin embargo, es esta función bestial del pensamiento la que es aprovechada por la diégesis del director para dilatar la mirada y poner en juego los valores individuales a través de algunos actos que podrían considerarse inmorales, incorrectos o infantiles, pero que, precisamente responden a las conductas humanas más crudas, descarnadas, crueles, que también forman parte de la vida misma, pese a lo que la mirada matriz ha reflejado constantemente en otros filmes, donde sí existe una distinción entre como un humano “racional” debe comportarse ante la vida, y responder a las situaciones que nos atraviesan, como si no fuésemos emocionales y sin sentido en ciertos momentos.

Esta dilatación de la mirada sirve, por ejemplo, para evidenciar la violencia, el placer y el goce que puede traer el consumo de estupefacientes, el amor, la muerte y el deseo, incluso, esas emociones como otras sustancias altamente adictivas que pueden traer consigo liberación o remordimientos, siendo estas sensaciones las que motivan esta realidad aparentemente alterada donde a los personajes les cuesta dejar atrás esos deseos que podrían considerarse irracionales y que son plasmados en las películas de Gaspar Noé, mostrando la

psique perturbada y dañada del humano, pero, qué responde a la parte animal que nos conforma.

En “Love”, por ejemplo, apreciamos más bien la parte visceral del ser humano, podemos apreciar el deseo y el amor como determinantes en la vida que el personaje atravesaba, sin embargo, no siempre encontramos en él decisiones aparentemente lógicas, pues eran sus impulsos más profundos quienes guiaban su accionar, su impulso sexual, amoroso y reproductivo, el deseo de formar familia, las frustraciones que trajeron consigo esas acciones desencadenadas por sus deseos, y su vivir constantemente en los recuerdos.

Las acciones de Murphy respecto a Omi, por ejemplo, constantemente respondían al deseo sexual, incluso en la escena donde quedan embarazados, fueron esos deseos los que lo llevaron a una situación que nos mostraron, él no quería, pues sus deseos de formar familia estaban puestos en otra persona. Por otro lado, podemos entender su deseo sexual como parte del amor que le tenía a Electra, poniendo en juego las dimensiones que puede tener el sexo más allá de mero acto instintivo, si bien, el personaje busca y desea formar una familia y reproducirse, no ve las relaciones sexuales sólo con esa finalidad, vemos el sexo como un acto amoroso donde testimoniamos el vínculo entre dos personas, pues, así como pasábamos de una escena donde veíamos a los personajes caminar y hablar de sus anhelos más íntimos, también los podíamos ver intimando con sus cuerpos. No se reduce el acto sexual como suele mostrarse en la industria pornográfica, se habla de él desde distintas dimensiones, mostrando la parte animal del humano dentro de las relaciones sociales y amorosas que desempeñamos. (Revisar anexo 1 cuadro A 2.1)

Las constantes peleas y reclamos en Electra y Murphy respondían a los celos y miedos de los personajes, sentimientos que venían de lo más profundo y que junto a las acciones se puede apreciar lo viscerales, intensos, poco planificadores, donde solo se dejan llevar por sus emociones y responden ante ellas, como ocurren durante en el cortejo de Murphy y Electra, en su relación donde también traicionaron los acuerdos que habían establecido, los gritos de las infidelidades y las agresiones físicas. Las vísceras eran quienes los movían.

“Enter The Void” nos habla de los límites de las drogas en las acciones humanas, sin embargo, nuevamente se muestra que esta “alteración de la realidad” es más bien una forma de desinhibir la brutalidad animal que poseen los deseos de los humanos, la necesidad de estimulaciones emocionales que, además de conseguirse a través de las drogas, provienen de los actos animalescos que somos capaces de perpetuar en la búsqueda de placer constante.

La búsqueda del placer o la inhibición en los personajes del director a través de las drogas es una constante, podemos apreciarlas una y otra vez en la insistente búsqueda por el placer no alcanzado o por alejarse de la realidad de la vida, sin embargo, también la entendemos como recurso para “alterar” a los personajes y muchas veces mostrar las partes escondidas de ellos, partes que precisamente muestran como los límites entre lo humano y lo animal no existen, más bien coexisten en la personalidad y las formas de relacionarse del ser.

Poco a poco el director nos hace insinuaciones de los límites de la conducta humana, lo que es capaz de ocasionar los deseos más intensos y las acciones a las que somos llevados cuando estas conductas, donde el instinto y el deseo predominan, y permean la toma de decisiones.

Dentro de “Climax”, de forma aún más severa, mostró el apetito del ser por sus impulsos más escondidos, recorriendo los lados más perversos de la mente a los que podemos recurrir cuando nuestra realidad está alterada, aunque, plantea sutilmente una pregunta donde, si bien nuestras acciones pueden llegar a ser totalmente siniestras ¿es realmente la realidad la que se encuentra alterada, o es la sique misma del humano?, puesto que nos muestra en pantalla de forma más cruda actos de incesto, violencia física y sexual, donde comienza mostrando un grupo de bailarines unidos, que terminan por desenmascararse al mostrar como su instinto de supervivencia lleva a cada uno a la bestialidad, como podemos ver en el intento de asesinato al quemar el cabello de una de sus compañeras, al ser encerrado Tito en el cuarto de máquinas por su mamá (y dejarlo ahí hasta morir) y muchos otros actos que son referenciados en el cuadro C.2.1.2. del apartado anterior, en el apartado nombrado “posesión” que es la parte de la película en el cual es más evidente la brutalidad que se quiere demostrar.

Climax no es visceral, si bien podemos apreciar actitudes intensas que vienen de los deseos más profundos, como el amor que piensan sentir algunos personajes, que termina convirtiéndose en mero acto sexual, así como el instinto de supervivencia que es el que al principio predomina, cuando se dan cuenta que están intoxicados porque alguien puso LSD en la bebida que compartieron, sin embargo, esas emociones que se pueden aludir a lo visceral terminan por convertirse en actos bestiales aparentemente desencadenados por el estado de alteración de la realidad que padecen los personajes, pero, que el director deja ver, sólo despierta en ellos sus deseos más crudos, como sucede con el deseo de protección de Taylor por su hermana Gazelle, que termina por traspasar los límites del amor de hermanos y se vuelve un deseo sexual incestuoso que es mostrado en pantalla, donde vemos a Taylor molestando constantemente a la pareja de Gazelle y persiguiendo a su hermana de forma

sexual, así como las peleas y acusaciones que terminan con Omar siendo sacado de la locación, aun cuando está nevando afuera y saben que puede morir congelado (que es lo que sucede), las acciones de los personajes, terminan siendo violentas, aparentemente irracionales, agresivas, salvajes, donde cada uno sólo dejó salir esa parte animalesca que forma parte de ellos, de lo que piensan, de lo que desean.

El director trae a la pantalla la incomodidad que puede ocasionar develar la libido, los anhelos, el apetito y los intereses que vienen de las entrañas de quienes observamos, el deseo carnal exhibido en actos sexuales explícitos que sale a cuadro, la relación del sexo con el amor manifestando la inherencia bestial de ambas, aun cuando se crean contradictorias por una parecer instintiva y otra racional; muestra la estrecha relación del humano con sus instintos, y el papel que esos instintos juegan en la toma de decisiones que a veces pueden no parecer lógicas, y cómo se evidencian en la construcción social de la vida individual y colectiva.

Las pasiones y deseos viscerales fueron acompañadas con la colorimetría de “Love”, se pueden distinguir los tonos naranjas, amarillos y rojizos a lo largo de las escenas. Colores asociados a la pasión, el amor, la intensidad; colores que acompañaron las escenas carnales y vehementes, desde las discusiones donde los verdes, naranjas y amarillos predominaban, hasta el sexo más apasionado bañado en rojos intensos acompañados de movimientos de cámara que no eran tímidos, exponiendo sin tabú los deseos y las corporalidades de los personajes. La exageración de tonalidades de las escenas fue evidente en todas las películas seleccionadas para esta investigación, muchos de estos colores seleccionados para mostrar el estado en el que se encuentran los personajes gracias a las drogas psicoactivas, distorsionando precisamente la percepción sensorial, sin embargo, como se viene argumentando, estos colores también nos hablan de los estados emocionales de los personajes o las situaciones que están viviendo. “Climax” fue una película que casi en su totalidad la miramos en rojo, aunque, los tonos de rojo que apreciamos no siempre fueron los mismos, como sucedió con las escenas más desencarnadas, sobre todo en la penúltima parte, donde las alteraciones llevaron a la muerte, el incesto, el sexo desenfrenado y el descontrol total, donde los rojos estaban atravesados por el negro y las sombras predominaban en la iluminación de las escenas. Lo visceral y la bestialidad de las acciones fueron evidenciadas en los colores utilizados en las películas, los elementos del relato pueden ser analizados desde estos conceptos, y son notorios en las acciones y los diálogos, pero el color del cuadro en pantalla.

Gaspar Noé nos adentra en una realidad donde el humano es bestia y lo bestial es humano, alterando la realidad y la psique de los personajes más allá de con las drogas, más allá de la lógica, lo hace a través de la naturaleza primigenia del ser que responde a los deseos animales manifestados muchas veces en acciones inmorales y brutales, acciones humanas.

4.4.- La Experiencia Cinematográfica de Gaspar Noé: el ocultamiento del ser.

El cine de Gaspar Noé presenta una serie de relatos donde se percibe constantemente una sensación de desajuste, de dislocación, un anhelo de corrección, y una ansiedad por detener el tiempo y alterar el curso de las cosas. Esta inquietud que experimenta el espectador es meticulosamente provocada por el director, quien da visibilidad a las condiciones del ser, del sujeto/individuo contemporáneo. En cada película, se construyen imágenes que permite al espectador ver hacia su interior, en donde lo más íntimo emerge y refleje la mirada con la que ha sido observado.

Como lo mencionado en el primer capítulo, Gaspar Noé ha mantenido un interés constante en el terror, el horror y los dilemas filosóficos que influyen en las conductas humanas (Revisar Capítulo 1.1.2) . Estos temas son diversos y se entremezclan, además que destacan como pilares narrativos y constructivos en su filmografía. La fruición que busca crear es el dispositivo de la imagen esquirra. Esta experiencia creada por el director permite al espectador trascender, de expandir su mirada, adentrándose en formas de sensibilidad más profundas y crudas, que reflejan aspectos atroces e intensos de la vida moderna raramente explorados por la mirada matriz. (Revisar Capítulo 2.2)

Las experiencias surgen por la proyección que hay de los personajes y de las diégesis observadas. Vemos a individuos que están sumergidos en el acomodo de las sensibilidades ya establecidas, y en ocasiones se resisten a esa repartición; Asimismo, vemos sujetos que aprovechan selectivamente el sistema para satisfacer sus pulsiones por ser libres, con la excepción de que hay un recorrido por los tormentos de las decisiones, por las frustraciones, de ser lo que no es aceptado, a veces ni por el mismo sujeto. (Revisar capítulo 2.1 y 2.3.4)

Pero no solo, está experiencia, aparece como una proyección en el sentido de situar al personaje como persona, o las similitudes con la vida real. Hay un juego constante de diferentes dilemas que el espectador puede experimentar, por ejemplo: los límites y las formas del amor, en donde se recorre un espectro de ternura y de dolor, de complicidad y de prisión; la construcción del ser, las acciones motivadas por emociones suelen ser liberadoras en un sentido que permiten ser al sujeto lo que siente, pero también como una prisión en donde no puede deshacer los actos hechos; o el origen del pensamiento, en donde se plantean

las cuestiones bioquímicas, las sociales, y las psíquicas como primicias del razonamiento. En similitud, comparación e incluso con empatía, el espectador puede percibir una vivencia. Si bien la experiencia es un elemento presente en muchas formas de arte, y en este caso particularmente del cine, los dilemas que planteamos están intrínsecamente presentes en las obras de Gaspar Noé de manera constante.

4.4.1 Las formas del amor

Gaspar Noé construye relatos que hablan sobre los límites de ciertas formas de amor contemporáneo. Sus personajes se desenvuelven en diégesis que revelan un mundo modernizado y eurocentrista, donde, a pesar de sus diversas nacionalidades, siempre están inmersos en una realidad industrializada, capitalista e impulsada por el consumo. En sintonía con Vattimo, estos sujetos se parecen a nihilistas no declarados, manifestando en sus acciones y discursos. Este contexto sirve de telón de fondo para las emociones que Noé proyecta en sus obras. (Revisar Cuadro A.4.3 y Capítulo 2.3)

El amor que presenciamos en "Love" es aquel que intenta abarcar el concepto en un espectro amplio. Aunque en su esencia narra la historia de dos amantes que no lograron entenderse en sus proyectos de vida, también muestra la existencia de diferentes tipos de amor que no se reemplaza entre sí (Revisar Cuadro A.4.3.1). Aunque la historia sigue la perspectiva de Murphy, observamos cómo Electra experimenta emociones que revelan la complejidad de las relaciones amorosas donde los individuos están inmersos en un proceso de deconstrucción y autoconocimiento (Revisar Cuadro A.4.1.2). Por un lado, tenemos a Oscar, un joven estadounidense que viaja a Francia para estudiar cine, su mayor pasión, después de haber jurado amor eterno a su exnovia Lucile. Oscar muestra un interés por formar una familia cuando conoce a Electra, una estudiante de arte que aspira a destacar en el ámbito artístico, por ese interés es que conoce a Noé con quien mantiene relaciones de interés. Electra, por su parte, admite su deseo de ser madre y formar una familia. Sin embargo, ella tenía una visión sobre los límites del amor romántico en donde la exclusividad sexual no existe o es relativo. Para Electra, formar una familia con un compañero que también la eligiera es la verdadera manifestación de su amor. Es imperdonable para ella que Murphy haya embarazado a Omí, ya que, aunque la haya seleccionado como su pareja sexual, no la incluyó como parte de su familia. Esta decisión de Oscar de formar una familia con Omí la priva de cumplir su propósito y desacredita todo lo que él aseguró sentir por ella. Todos los futuros que ambos imaginaron juntos resultan ser falsos, lo que genera una profunda frustración y dolor en Electra, evidenciados cuando Oscar intenta buscarla antes de su paulatina desaparición. En cambio, Murphy entiende los límites de su amor cuando ya tiene un hijo con Omí, realmente ama a su hijo y está preocupado por su existencia, es quien

lo consuela cuando realmente entiende la ausencia de Electra. Murphy queda atrapado en un futuro donde tiene el amor de un hijo, pero no es con la persona que él había planeado o con quién simpatizó más. (Revisar Cuadros A.1, A.2.1, A.2.2 Y A.4.1.2)

En "Love", se evidencia un disenso en las formas contemporáneas del amor romántico, donde los personajes toman decisiones que los separan de los deseos que compartieron en algún momento; también se observa cómo cierto tipo de amor paternal se manifiesta en el deseo de proteger a los hijos de los dolores que se conocen. Por otro lado, en "Enter the Void", se presenta el amor con los seres queridos como un vínculo difícil de romper, incluso después de la muerte. En contraste, en "Climax", el amor se percibe como una construcción comunitaria, manifestada en acciones: hacer lo que apasiona y encontrar con personas que comparten esa afinidad.

Estas formas de amor se entrelazan en distintos niveles a lo largo de las obras del autor, pero se nos muestran aspectos más incómodos, oscuros, brutales o, como sugiere el autor, más naturales del ser humano (Revisar Capítulo 1.1.2). Un enamorado puede llegar a traicionar sus propios sentimientos por seguir sus impulsos emocionales; si un amante es herido, puede reaccionar con violencia por la frustración experimentada. Tanto en pareja como en comunidad, existe una confidencialidad y complicidad que buscan alcanzar un objetivo emocional, pero en ocasiones, esta sinergia se rompe y lo brutal de las pulsiones humanas emerge a la superficie.

4.4.2 Construcción del ser

En los relatos del cineasta, otro tema recurrente es la cuestión de la muerte, el cual aborda con gran profundidad. Gaspar Noé emplea diversas técnicas cinematográficas para transmitir su mensaje. Los encuadres, el uso de líneas, colores, iluminación, posición de los cuerpos, movimiento de cámara y la música son elementos que desempeñan un papel crucial en las narrativas del director. La técnica distintiva de Noé contribuye a que la experiencia cinematográfica adopte un estilo particular y propio del cineasta. (Cuadros A.3, B.3, C.3). Por ejemplo, ocupa encuadres, en donde los elementos visibles señalan a donde quiere que veamos el cineasta, como cuando Omí le dice a Murphy que se ha descuidado mira hacia su abdomen, solo vemos del pecho hasta la cintura de Murphy. La iluminación siempre tiene acentuar las sombras, como signo de ocultamiento o de un lado oscuro que sale a flote en el personaje en acción: por ejemplo, Electra en un momento de frenesí corre a Murphy de su casa, la iluminación la hace ver tétrica, descuidada y que hay un profundo vacío dentro de ella. En la misma película, en la escena que Murphy y Electra discuten en el taxi, las siluetas son ocupadas para representar la parte oscura de los personajes, la parte más íntima de ellos, donde sus pensamientos más naturales salen a flote por la ira, y al final esa honestidad que

se ve por sus lados menos luminosos son los que permiten sincerarse con sus verdaderas intenciones, por eso terminan llorando, aceptando que lo que realmente desean es una familia.

la parte que no suelen lucir, y solo se muestra el otro lado de los personajes dentro de su relación

En "Enter the void" la cámara tiene un rol muy importante: nos ofrece la perspectiva de Oscar, un adicto que vende drogas para poder cuidar a su hermana. Los huérfanos comparten un vínculo muy estrecho, incluso de una intimidad en donde la sexualidad sale a flote, pero no como una interacción simplemente de apareamiento, más bien el deseo de cumplir los roles de una familia se hace presente de formas inconscientes. Al ser adultos y responsables de sí mismo buscan la forma de cuidarse mutuamente mientras cada quién toma decisiones en su vida, como sus parejas sexuales y sus trabajos. Deciden vivir en una ciudad de un país industrializados que posibilita muchos estilos de vida, como el de las adicciones, el narcotráfico, y en general "la vida nocturna". Cuando Oscar se ve envuelto en una serie de circunstancias derivadas de su entorno y decisiones personales, es asesinado por la policía japonesa antes de llegar a aceptar el tipo de persona que es/ o fue: Durante su vida, Oscar negaba sus adicciones; reprimía la atracción que sentía por su hermana debido a un instinto paternal de protección; manipulaba la atracción que Víctor sentía por él para implicarlo en la venta de drogas, y no aceptaba que se había convertido en un narcotraficante, aunque Víctor se lo recordara constantemente. Tras su muerte y al tomar conciencia de su situación, experimenta una profunda frustración al intentar cambiar su destino. Reflexiona sobre su vida y cómo llegó al punto de ser asesinado debido a una serie de malentendidos. Aunque fantasea con revivir, comprende que sería más aterrador para su hermana y sus seres queridos. Intenta varias veces reencarnarse para volver con su hermana, pero se enfrenta a múltiples obstáculos hasta que finalmente lo logra. (Revisar Cuadro B.1, B.2.1, B.2.2 y 4.1.2)

Los personajes de Gaspar Noé son individuos que luchan constantemente por aceptarse a sí mismos y que están en una búsqueda constante de una vida que sienten que se les ha negado. En "Enter the Void", vemos cómo los personajes intentan llenar los vacíos de sus vidas. Como adultos, Oscar y Linda tienen una segunda oportunidad para construir la vida que anhelan, pero sus trastornos, adicciones y el estilo de vida que la sociedad en la que viven les permite, los alejan de las pulsiones que alguna vez tuvieron de niños. En 'Love', Murphy sufre por la desaparición de Electra y se siente frustrado porque nota su ausencia como pareja, desprecia la vida que tiene al no haber sido como la imaginó y está muy inseguro sobre sus capacidades paternas. Aunque no se analizó "Solo contra todos"

formalmente, vale la pena mencionar que el personaje principal, Butcher, tiene sentimientos reprimidos por las condiciones de su vida y sus deseos más íntimos que le imposibilita la sociedad: quiere una vida digna en la que sea respetado, incluso si es detestado por la sociedad, al final se siente atrapado en la vida que tiene y la muerte parece la única salida. (Revisar Cuadros A.2, B.2, C.2)

4.4.3 Las formas de pensar

El horror y el terror son ejes importantes en las películas del director. Noé desde su perspectiva, en lo que plasma, hay acciones motivadas por miradas atroces o dañadas, que se convierten en acciones atroces o erróneas. La dimensión bioquímica está muy presente, donde un impulso por amar o divertirse puede desembocar en violencia o actos irracionales que contradicen las ideologías. Asimismo, la dimensión social se manifiesta de manera directa al mostrar el mundo que las sociedades individualistas posibilitan, donde el individuo ha perdido la empatía hacia su entorno y solo piensa en sí mismo. Por último, la dimensión psíquica engloba todas estas facetas, dando forma a lo que es el individuo, incluidos los aspectos más oscuros y luminosos del ser humano. (Cuadro A.4, B.4, C.4)

En "Climax", el horror se manifiesta en diversas formas, tan variadas como las miradas que componen el equipo de baile que celebra la oportunidad de ir a una academia en Estados Unidos. La relevancia de los cuerpos en este contexto es crucial, ya que sirven como receptores de diversos estímulos sensoriales, y en conjunto forman una entidad mayor. El grupo de baile parece unido por la sincronización en sus movimientos y el significado que este acto tiene para cada integrante. A medida que conocemos a los personajes a través de sus conversaciones, nos percatamos de que cada uno tiene intereses y preocupaciones distintas dentro del grupo. Cuando Psyche añade LSD a la bebida, intensifica las emociones y percepciones que tenían de la realidad. Así es como un momento de convivencia y unión se transforma en un ambiente de tensiones y peligros, donde la amenaza principal es el otro, y, sobre todo, la mirada propia. La primera amenaza, es resaltada por Emmanuelle, cuando intenta proteger a su hijo del entorno que se avecina, pero en su descuido, ignora que Tito no comprendía lo que le sucedía y que su madre lo expuso a un ambiente aún más peligroso. A pesar de suplicar ayuda a todos, nadie lo socorre y su madre pierde la llave. En un estado de confusión debido a la droga, Tito experimenta un temor exacerbado hacia un lugar desconocido, y el abandono de su madre resulta en su electrocución fatal, sin que nadie pueda intervenir. Ante este dolor, Emmanuelle se suicida al admitir su responsabilidad en la muerte de su hijo. La única que parece compartir la preocupación por el encierro de Tito es Selva, quién se ve atormentada por lo que pasa y queda atrapada en sus emociones: incertidumbre, preocupación, terror, dolor; también ella consuela e intenta proteger a Lou cuando es

golpeada en el vientre por Dom tras anunciar su embarazo, Selva intenta ayudar y pedir ayuda, pero al ver que todos están poseídos termina cediendo a la emoción menos terrorífica que es la propuesta sexual de Ivana (Revisar Cuadros C.2.1, C.2.2 y C.4.1).

En “Climax” vemos como el cuerpo es susceptible a estímulos químicos que altera la percepción y llevan al paroxismo de emociones. Vemos como hay un doble discurso de los terrores de las miradas en grupo, y de la mirada individual. Hay tormentos contruidos en grupo: como cuando todos presionan a Lou a lastimarse, el odio que sienten hacía David por su promiscuidad, la indiferencia ante la muerte de Tito y la negligencia de sus cuidadores, o cuando sacan a Oscar por ser el único sobrio. Las frustraciones de la mirada son los miedos y tormentos llevados al extremo: Selva sentía angustia, preocupación y temor cuando notó que el grupo estaba frenético, los cuales incrementaron cuando los efectos de la droga se hicieron presentes, la tortura de repensar lo que sucedía la desgastó, al final su deseo de sentir preocupación la hicieron ceder al espacio menos tormentoso con la propuesta sexual de Ivana, ignorando todo lo que sucedía afuera, (Revisar Cuadro C.4.1)

En "Climax", la parte bioquímica actúa como un catalizador de las acciones, una dinámica que también se presenta en "Love", "Enter the Void" y otras obras del autor, aunque de maneras diversas. Además, se aborda el tema de cómo la sociedad influye en la percepción de la realidad del individuo; o de como las emociones básicas del individuo lo llevan a tener sentimientos de remordimiento o de liberación. El enfoque siempre está en las posibilidades que ofrece el sistema de la diégesis, explorando la parte oscura de lo bueno: como lo tormentoso y turbio que puede llegar a ser el amor en 'love'; y que de lo turbio hay algo tierno: como el mundo corrupto y de narcotráfico en el que involucro el personaje de “enter the void” para estar cerca y cuidar de su hermana menor.

4.4.4 Ocultamiento del ser

La obra de Gaspar Noé destaca por aprovechar los recursos cinematográficos para crear imágenes que exploran la búsqueda y el ocultamiento del ser. Se distingue por usar símbolos para narrar atrocidades y bondades de manera poco convencional. Consciente de lo controversial que son los temas que trata y de las sensibilidades para transmitir inquietudes y lograr una mejor fruición. Noé tiende a exhibir los momentos más incómodos y honestos de sus personajes. Los momentos de mayor tensión surgen cuando los individuos luchan contra la sensibilidad que se les otorga, rechazando su propia condición y buscando alternativas que desafían las normas sociales. Asimismo, algunos personajes muestran crueldad debido a las condiciones de la diégesis en la que se encuentran, llevando a cabo acciones violentas o injustas que quedan impunes, sin recibir castigo. Se presentan

situaciones en las que se cometen atrocidades sin un motivo aparente, donde la ausencia de un dios es palpable, y si hay alguna presencia divina, esta se muestra como ambivalente. (Revisar Cuadros A.2, B.2, C.2 en relación con Capítulo 2)

También el cine de Noé habla de cómo las proyecciones que tiene un sujeto hacia su futuro pueden cambiar por cualquier motivo, y que el presente puede llegar a ser una prisión que imposibilita cualquier anhelo. Los personajes del guionista parecen estar conscientes de lo incierto que es el futuro, y en ocasiones quedan prisioneros en el presente, en donde no poder corregir lo hecho en el pasado, a veces esa prisión se agranda cuando se quiere algo del presente que se detesta: Son dueños de las decisiones que su sensibilidad les permite, y ese es su tormento en ocasiones; también las miradas de otros hiere a los personajes que son víctimas de la realidad construida, esa violencia se puede ver de forma simbólica o de forma física. (Cuadros A.4.1.2, B.4.1.2, C.4.1.2)

En resumen sus personajes tienden a un pensamiento nihilista no consumado, pasan constantemente pensando las cosas que provocaron su situación, considerando sus acciones y los factores sociales, en un “eterno retorno” por su propia historia, en donde muchas veces encuentran dolor y frustración: como Murphy, que se siente sólo ante la desaparición de Electra, o el caso de Oscar que quiere regresar a la vida para cuidar de su hermana, de Selva que sabe que algo está mal pero no puede controlar su cuerpo ni el de los demás, o incluso Butcher (“Solo contra todos”) que se siente culpable por el castigo social por los deseos sexuales que tiene hacia su hija. Está ansiedad constante de “eterno retorno” en la historia de los personajes es lo que nos hace sentir que algo está mal, las proyecciones que hace Noé muestra los lados más brutales de las pulsiones: los actos racionalizados como impulsos de la herencia animal, como el caso más claro de Butcher que sexualiza a su hija, o cuando Murphy embaraza a Omí porque quiere reproducirse, la dependencia bioquímica a las drogas de Oscar y también la sexualización que tiene con su hermana; también el cineasta muestra como los cambios químicos en el cuerpo humano pueden alternar la sinapsis y la capacidad cognitiva es lo que podemos en “clímax”. También se puede ver la visión que tiene Gaspar Noé sobre la vida y la conducta humana, en donde hace visible las cuestiones más terroríficas del humano. (Revisar Cuadros A.4, B.4, C.4 en relación con el capítulo 2.3)

Las imágenes que Gaspar Noé crea en su obra exploran mundos industrializados, donde los horrores que el sistema y la naturaleza humana permiten son evidentes. Este tipo de cine incomoda al espectador al mostrar aspectos del amor, del pensamiento y de la intimidad del ser que rara vez son abordados por la mirada hegemónica. Nos lleva a reflexionar sobre los límites que cada individuo enfrenta ante sus impulsos y cuestiona las diversas formas en que estos se manifiestan. Al repudiar o reflexionar sobre el cine de Gaspar

Noé, el espectador se ve obligado a confrontar sus propias pulsiones, generando así un diálogo entre la obra y quien la contempla que convierte al cine del franco-argentino en algo polémico y especial. Es importante tener en cuenta que la intención del director es que el espectador se "divierta en el cine", lo que sugiere que su cine está meticulosamente planeado. La historia y los recursos cinematográficos son empleados para crear una experiencia que involucre al espectador y lo haga parte de la obra cinematográfica, más allá de sus propias condiciones como mujer u hombre, son experiencias del ser. (Cuadros A.4, B.4, C.4)

4.5 Esquirlas de Gaspar Noé: desde una ontología negativa

A lo largo de este capítulo vimos cuatro ejes de interpretación sobre la obra parcial de Gaspar Noé. Estos textos encuentran hilos conductores que se asemejan para explicar una Esquirla más transversal: la mirada nihilista que rompe con la filosofía ontológica clásica. Lo mencionado en el capítulo 2.3, a partir del trabajo de Vattimo (1986), es que la ontología negativa se contrapone a la filosofía que trata de explicar la vida a partir de encontrar un sentido único, que habla del origen de la misma realidad. Vattimo, en explica parte de las aportaciones de los filósofos Nietzsche y Heidegger que construyen lo que aquí hemos denominado ontología negativa. Lo anterior, permitiendo explicar la esquirla como la entiende Lizarazo (2023).

Gaspar Noé tiene un estilo, en el que la ambigüedad y lo no lineal son recursos característicos para confundir al espectador. Vemos en el capítulo 4.1 como un tema tan complejo como la "felicidad" es tratado por Gaspar Noé, donde al contrastar con Aristóteles y Adorno se puede dilucidar las dimensiones éticas y morales que también determinan la felicidad, y que son apreciadas en las películas del director.

Es Adorno quien desacredita los postulados aristotélicos sobre la posibilidad de alcanzar la felicidad. Todo el conocimiento a lo largo de la historia de lo que significa la felicidad recae en los personajes. Al observar que los sujetos en la diégesis no alcanzan la felicidad o están fuera del alcance de lo que ella implica, se generan profundos cuestionamientos que conducen a la pérdida y fragmentación del sentido de la felicidad. En este capítulo queda planteada la incertidumbre como carácter del estilo de Noé: "es un optimista de closet, o un bromista muy cruel", parece decir o que la felicidad no es algo que pueda alcanzar el individuo, o que la felicidad no tiene sentido. Cualquier conocimiento que asegure o refuerce la idea de que hay una verdadera felicidad es cuestionado por el espectador (principalmente como lo reconoce la historia occidental capitalista "la felicidad").

Otra temática recurrente en la obra del cineasta es la de "la muerte" y su intrínseco vínculo con la vida. En la sección 4.2 se analiza cómo el director explora la idea de que la vida puede convertirse en una cárcel, confinada por las acciones cometidas y los eventos

ocurridos, mientras que la muerte puede restringir los impulsos y encerrar al individuo. Este conflicto se intensifica en la filmografía de Noé, como se observa en "*Enter the Void*", donde la reencarnación del protagonista, Oscar, ofrece la posibilidad de revivir su trágica existencia, una vida moldeada por el entorno consumista en que se desarrolla. Aquí, la ruptura más evidente es con la temporalidad en que se cuenta la historia: la vida no progresa linealmente, sino que tiende a repetirse si las condiciones son similares. El "eterno retorno" al que hace referencia Nietzsche nos ayuda a entender lo que el director plantea en la película. La posibilidad de una reencarnación que no se presenta como una muerte definitiva, sino como una repetición de la vida pasada debido al contexto en el que se sigue viviendo. Rompe con las ideas religiosas que apuestan por una vida distinta después de la muerte, pero también, se contrapone a la idea de que en la vida se tiene que progresar, o que el propio sentido de la vida sea el progreso.

Al afirmar que "Dios ha muerto", Nietzsche se refería a la falta de necesidad de un Dios, pues el humano ya ha permeado tanto en la naturaleza que la doblega. Lo que se examina en el capítulo 4.3, es lo visceral del sentir y lo brutal del actuar que corresponderían a la ausencia de un dios benevolente. La obra del cineasta argentino Gaspar Noé en ocasiones sugiere que el pensamiento es simplemente una función bioquímica encargada de procesar estímulos sensoriales y que los actos son comportamientos impulsivos inherentes. Sin embargo, en línea con su estilo característico, Noé presenta una ambigüedad significativa al abordar la racionalización de sus personajes, sin distinguir claramente entre lo racionalmente humano y lo irracionalmente animal. En sus películas, Dios se difumina a través de las acciones que a menudo desafían el orden religioso establecido. Los considerados pecados capitales se realizan sin temor a un castigo divino, es más temida la sociedad y sus ordenamientos. El hombre que no necesita de un dios, que se reconoce como producto de la naturaleza bioquímica y ya no como una creación divina se ve en las obras de Gaspar Noé. Donde las acciones (y los hechos) son racionalizadas como productos de los instintos del cuerpo, se rompe con las ideas del mandato y el pensamiento "divino", de lo racional como algo celestial.

Sí bien los primeros ejes de interpretación se encargan de explicar temas específicos, el capítulo 4.4 retoman algunos dilemas para tratar de explicar el diálogo que hay entre el espectador y la obra. En donde el corpus dibuja lo que Heidegger denomina como "el ocultamiento del ser", y el espectador se vuelve cómplice al ser testigo de lo que sucede en la pantalla. La experiencia de ver una película de Gaspar Noé es un profundo ejercicio de introspección, en el cual la propia percepción del espectador emerge y fomenta una reflexión hacia los cuestionamientos del ser. Independientemente de si el espectador es mujer, hombre

o el género con el que se identifique, en algún momento del relato se encontrará experimentando vivencias esenciales del ser.

Lo que hiera la mirada matriz en las películas de Noé es el reacomodo de lo sensible que hace, el cómo intercambia los roles y los espacios de convivencia, por ejemplo, el cómo Oscar y Linda buscando retomar su niñez, terminan borrando su relación de hermanos casi suplantándose por los roles de “madre” y “padre”. El cómo transforma situaciones comunes en situaciones pesadillezas, como el sentimiento de protección maternal tergiversado en un asesinato involuntario. Suele mostrarnos las cosas de maneras atípicas, como reinterpretando los espacios y las relaciones. La pista de baile de “Climax” parece una bodega, pero también es un espacio ritualístico. La relación padre e hija de “Solo contra todos” devenida en una obsesión de índole sexual. Así Gaspar nos ofrece un sensible subvertido (Revisar Capítulo 2), en el que las cosas y las personas no son lo que deberían, sino que tienen otras acepciones sobre sus naturalezas, provocando un enfrentamiento entre las ideas del espectador y las formas que nos muestra en pantalla. Gracias a esto logra romper varios sistemas relacionados a lo hegemónico, como lo es precisamente la felicidad, la muerte, el papel de madre fuerte, las parejas idealizadas y la concepción del amor.

Que las narrativas del director sean ambiguas no significa que el dialogo entre el espectador y la obra sea interrumpida o inconclusa. Más bien, esa incertidumbre es parte del dispositivo con el que clava las esquirlas: de un lado están las experiencias provocadas por los elementos cinematográficos y narrativos (en donde parece más un bromista muy cruel), y del otro lado las experiencias que apuntan hacia una ontología negativa de carácter nihilista consumado (un optimista de closet). Y no es que sean experiencias separadas, están unidas y es lo que hace característico al cine de Noé, rompe con varios sistemas, que vale la pena puntualizar aquí: las narrativas cinematográficas pueden ser tratadas fuera de una mirada hegemónica y que incluso pueden lastimar a esa mirada matriz (Las esquirlas que menciona Lizarazo (2023), las imágenes que posibilitan una reorganización de las sensibilidades). El corpus de Noé parece posibilitar el pensamiento que Heidegger denominaba como *Verwindung*, el cual implica considerar a los meta-relatos, que han configurado la comprensión del mundo, como parte integral del ser mismo. Este enfoque también reconoce que no existe un conocimiento verdadero y que conceptos como la "felicidad", la "vida y muerte" son creencias moldeadas por el pensamiento. Lo que propone Heidegger es con la intención de identificar la esencia del ser, que a menudo parece diluirse en los comportamientos humanos brutales. Esos comportamientos son los que ocupa Noé para ilustrar de forma siniestra realidades posibles de mundos industrializados y capitalistas,

y la experiencia que otorga es una invitación a que el espectador decida que significa la “felicidad”, “la vida”, “la muerte”, “la animalidad”, “la sexualidad” y “la familia”.

Conclusiones

El objetivo principal de esta investigación era determinar y explicar si existían imágenes esquirla en el corpus seleccionado de Gaspar Noé, dando visibilidad a interpretaciones más claras de los mensajes que proporciona la obra. Además, se proponía revelar el proceso mediante el cual se produce la ruptura de la mirada hegemónica. Al final de esta investigación, se presentan postulados que favorecen las intenciones planteadas:

Capítulo 1

-Su formación académica (filosofía y cine) influye en sus películas. No se trata de que Noé construya un cine altamente contemplativo lleno de analogías visuales o que intente rebatir ideas de pensadores consagrados de la filosofía como Schopenhauer o Nietzsche, sin embargo, es notorio que sin la visión de dichos pensadores, el cine de Noé no sería el mismo. Puede notarse la influencia de los antes mencionados entre otros, en las situaciones y escenarios que representa dentro de sus ficciones, en la toma de decisiones de sus personajes, en la ambientación y hasta en la paleta de colores que elige para cada película. El cine de Noé expresa un vasto conocimiento de lenguaje cinematográfico y su aplicación refiere a situaciones de vida que llevan al cuestionamiento del ser, su fragilidad y su lugar en el mundo. Toca un plano existencial que, sin la ayuda de la filosofía no podría abordarse de la manera en la que lo hace, y sin los conocimientos cinematográficos que posee tampoco podría transmitir lo que nos quiere decir.

- La vida personal del director está altamente ligada con sus películas, en varias escenas pudimos identificar patrones que circundan una misma experiencia. En entrevistas varias Noé ha expresado que sus películas tienen algo de él, de su biografía, especialmente “Love”, de la que se desprenden varios elementos que se han visto en otras películas. Por ejemplo, la escena en la que Murphy y Electra bailan con Omi en un antro, es similar a la escena de “Enter the void” en la que Oscar y Alex bailan con Linda; otra escena similar es cuando Oscar se lleva a una chica a un baño para darle cocaína por primera vez, y en “Love” Murphy también va con una chica al baño para inhalar, pero en vez de eso mantienen relaciones sexuales. No olvidemos que en “Love”, Electra es quien no ha probado nunca la cocaína y al final termina siendo adicta... y así podríamos encontrar varios paralelismos que parecen rondar una experiencia de traición, en la que la fiesta, el baño y la cocaína son elementos en común. Aunque claro, esto es solo una suposición, sin embargo, es notorio que según el tipo de ambiente en el que Gaspar Noé se ha desenvuelto, los baños suelen ser escenario de traiciones y adicciones, los antros son puntos de encuentro común, etc. En el caso de “Enter the void”, su experiencia en Japón le ayudó a vislumbrar que en ese país

existe una terminante prohibición con las drogas, por lo que decidió situar a su personaje principal en Tokio, en donde las consecuencias por ser narco menudista son mortales, algo que tal vez no habría pasado en un país latinoamericano u otra nación.

- El contexto cultural y político francés se refleja en el funcionamiento de las diégesis, pues se trata de relatos que desarrollan eventos que no tendrían lugar o no podrían suceder si mayo del 68 no hubiese ocurrido. La presencia de una desenfrenada sexualidad, el abundante consumo de drogas, el pensamiento libertino, violento y extremista de los personajes es consecuencia de una sociedad que, en su auto renombramiento de libre, progresista y moralmente superior, termina por generar estas actitudes. No se trata de que Gaspar Noé critique de ninguna manera los movimientos sociales de Francia o que sugiera que las personalidades disidentes de sus personajes son culpa directamente de las libertades que se adquirieron con dichas movilizaciones, pero es un hecho que los relatos de los que hablamos se sitúan en un mundo que pasó por dichas movilizaciones y que los personajes, en mayor o menor medida, participan de la realidad que se logró con ellas. Murphy (Love) es un personaje que hace uso de su sexualidad, llegando a la traición y la humillación. La situación en la que se metió no podría reducirse simplemente al hecho de haber mantenido relaciones sexuales con una persona que no era su pareja, pero eso fue posible solo en una sociedad que consciente ampliamente la experimentación de la sexualidad. En el caso de los bailarines de Clímax, se deja claro en la secuencia inicial que el ambiente del mundillo de la danza está permeado por las drogas y el sexo; incluso si se le puede ver al baile como una actividad sana y a Francia (como presume la película) como el mayor exponente de cualquier arte, lo cierto es que la adicción y la degeneración están presentes y, en ese sentido, los ingredientes para su tragedia estaban dados desde que decidieron dedicarse a la danza.

La filmografía de Gaspar Noé se inscribe de manera efectiva en la ola del "nuevo extremismo francés", e incluso puede considerarse un estandarte, sin embargo, su cine va más allá de lo que dicho movimiento propone, pues tampoco llega a ser tan visceral como usualmente se le hace ver y tiene un trasfondo filosófico más profundo de lo que aparenta. Su cine desafía las convenciones culturales y cinematográficas mediante la polémica, el cuestionamiento y la incomodidad, aunque busca generar shock visual, su impacto no se queda ahí, éste se forma de elementos intelectuales, de cuestionamientos existenciales, de exploraciones a las diégesis de personajes decadentes y atropellados por las vicisitudes de la vida.

-El amplio repertorio cinematográfico que Gaspar Noé posee le ayuda a vislumbrar la experiencia de vivir de manera oscura, permitiéndole transmutar sus gustos como el horror a situaciones cotidianas de la vida, en un aparente ejercicio de sustitución, sin embargo, lo

que hace es traducir los horrores del cine de terror (específicamente ese, aunque Gaspar Noé mire películas de todo tipo, podemos dar cuenta que sus influencias más fuertes vienen del body horror, gore, etc.) a sus orígenes más cotidianos. El terror hacia lo desconocido, hacia la muerte, hacia el dolor, lo sitúa en escenarios comunes, logrando una experiencia bastante espeluznante, que termina trastocando la sensibilidad del espectador más que cualquier película de género hollywoodense que pretenda lograrlo. Gaspar Noé convierte las oscuras fantasías en realidades traumáticas.

Capítulo 2

-Los temas que trata Gaspar Noé proponen políticas extremistas, como el hecho de mostrar condiciones cutres de vida que usualmente no son visibles (y si lo son, son ignoradas) dentro del régimen hegemónico. No lo hace de manera moralina, sino intentando introducir en el carácter social aspectos de la vida que éste suele dejar de lado pero que le atañe sobremanera.

-Es evidente cómo está constituido el mundo y su sociedad, dejándonos observar la repartición de lo sensible. Noé ataca constantemente dicha repartición a través de las diégesis de sus personajes. En “Enter the void” se puede ver un país industrializado, los campos que se aprecian están configurados por relaciones de poder, en el que la mercantilización es la que posibilita diferentes sensibilidades: Oscar apuesta por el negocio de las drogas y Linda se somete a ser bailarina de un club nocturno. En “climax” el panorama es parecido, un mundo capitalista que fomenta un individualismo que vigile y sea vigilado, incluso cuando se comparten los mismos intereses. El disenso que hay entre los personajes es provocado por la alteración química que radicaliza los pensamientos y las acciones: todo lo siniestro que sucedió fue posibilitado por sus sensibilidades. Al igual que en “love”, en donde Murphy y Electra actúan de acuerdo con lo que su percepción sobre el “amor” les permite; la forma en la que se separan es posibilitada por la libertad que tienen en su actuar y la necesidad de buscar una vida más “estable”; en su mundo también era importante una mejor posición política. La situación de los personajes de Noé parece contradictoria: la posibilidad de una repartición distintita de sensibilidad era imposibilitado por la organización del mundo en el que viven y por sus propias sensibilidades, y la vida con sufrimiento era lo mas cercano posible.

-El nihilismo explicado por Vattimo, alumbra la naturaleza de las acciones de los personajes de Gaspar Noé, asignándoles el carácter de nihilistas no consumados. En “Enter the void”, Oscar no acepta las normas sociales que condicionan lo que significa una vida digna, desvalida cualquier concepción social y crea sus propias reglas, las cuales lo llevan a

una confrontación con el sistema quien termina por asesinarlo; al estar muerto Oscar, se ve un mundo donde queda desacredita cualquier idea de un dios que dictamine el destino después de la muerte, lo único que se muestra como posible es la reencarnación, en donde resulta como un retorno a la misma realidad. De la misma forma los conceptos pierden sentido en “clímax”, son representados cuando todos pierden el sentido de lo moral al actuar bajo sus pulsiones que están siendo potenciadas por su atadura biológica. En “clímax” no hay un dios que permita desgracias, más bien las personas son las que cometen actos atroces en busca de complacerse. Como los personajes de “Love”, que buscaban satisfacer sus emociones básicas sin contemplar lo que implicaría en otros campos, ya que no consideraban que sus acciones tuvieran un grado de destrucción. Noé proyecta como el concepto de “amor” no se puede encasillar en parámetros establecidos por la historia, y que es algo construido canónicamente, al igual que todo el conocimiento. Entonces no hay fundamento que sea verdadero. Los signos que dibuja Noé, son explicados si se ubican en una teoría que apunte a una ontología negativa, en donde ya no se busca el origen de las cosas: como el significado mismo de los conceptos. La filosofía del mañana (como la llamó Nietzsche) se encarga de repensar lo que significan las cosas actualmente, para poder resignificarlo en el futuro. De diferentes formas, el cineasta nos proyecta mundos posibles de un mundo resultado de una ontología clásica, con la intención de hacer repensar los significados que le demos a las cosas. Lo anterior es lo que busca la esquirra: se planta frente a ideas arraigadas y las cuestiona con la intención de romperla.

Capítulo 3

-Se privilegió el discurso narrativo porque para entender el cine de Gaspar Noé, sin caer en malinterpretaciones de sus imágenes por sí mismas, hay que entender la historia que nos está contando. Es verdad que las imágenes que produce son seductoras, los colores que elige para sus cuadros son llamativos y es evidente la presencia de la sexualidad, por lo que en primera instancia podría llegar a malentenderse su obra, a pesar de esto, sus cuadros son más potentes y complejos por los elementos que nos brinda la narración, por ejemplo, el cuadro final de “Love”, en el que Murphy y Electra se abrazan; los rostros de nuestros protagonistas se ven tranquilos, llenos de cariño y bienestar, su abrazo parece estar lleno de amor, pero las tonalidades cálidas del cuadro se transforman a un rojo profundo que prioriza las sombras en sus rostros y en sus cuerpos, transformándose en un abrazo siniestro, en cuyos oscuros podemos recordar todo lo que acabamos de ver, en el rostro apacible de Electra podemos ver su adicción a la cocaína, su sumisión hacia Noé, el dolor de perder a Murphy. En su sonrisa podemos advertir su llanto. El cuadro pasa de ser uno estéticamente bonito y

logrado a uno alarmante, que tiene presente una parte desconcertante de la historia, en la que algo falla de manera fatal y trágica. El cuadro solo insinúa lo anterior, pero conocer el relato detrás de la imagen es lo que ocasiona que se vuelva tan difícil de ver.

-Los relatos de Noé no son lineales buscando ofrecer una experiencia más cercana a lo que es la memoria humana. Los recursos cinematográficos que utiliza, como su montaje, apoya a la experiencia y sensación de testigo, como si fuéramos un personaje más, facilitando el proceso de fruición e invitándonos a ponernos en el lugar de los personajes, invitándonos a experimentar la desesperación y el sentimiento de vacío.

-A Gaspar Noé se le suele malinterpretar porque no se le mira de manera filosófica. El público y la crítica general pasa por alto el verdadero discurso de Noé y privilegian la parte más visceral de sus películas como si ésta se desarrollara en el vacío. Aunque no es así, el cine de Noé está cubierto de una serie de cuestionamientos filosóficos, sobre todo existenciales.

Capítulo 4

-Gaspar Noé abarca temas como la felicidad, el abandono, la soledad, el amor, el dolor, la comunidad y los cuestiona en situaciones comprometedoras, donde estos conceptos fallan, hacen corto circuito y se desmoronan incompetentes.

-Al retomar la teoría presentada se pueden explicar diferentes ejes de interpretación que parecen sugerirse en los relatos: en la visión de Noé, "la felicidad" se percibe como algo inalcanzable por las posibilidad que la reticulación del mundo permite; o inexistente por la aparente ilusión del ser. La condición mortal e histórica de los sujetos hace que cualquier concepto que sea utilizado para persuadir o conceptualizar no tengan sentido, "la vida y la muerte" dejan de tener sentido. A esa experiencia es sometido el espectador que inicia diálogo con la obra de Noé, a una brutalidad del actuar humano, en donde lo siniestro de las emociones surgen y son cuestionadas por el receptor, que a través de su juicio da los significados finales de las imágenes, el cuestionamiento que plantea su cine: ¿todo el actuar humano está condicionado por ataduras o son decisiones de las personas?, ¿el ser es inexistente, o está condenado a perderse y es tarea del pensamiento hallarlo?

-Inevitablemente el cine de Noé sostiene una postura, una visión de la vida que contiene política en términos de Ranciere. El director no tiene intenciones de adoctrinar, advertir o divulgar, más bien cuestiona las bases éticas y morales sobre las que se asienta la civilización en curso, y confronta a los espectadores con lo que no quieren ver. Lo que da por resultado que el cine de Gaspar Noé sí es un acto político que exclama con furia que la vida no es como nos la pintan, sino cruel y visceral, animal y sufriente, frágil e inestable.

Su filmografía ha ido madurando pero se ha vuelto menos brutal. No adjudicamos esto a un ejercicio de símbolos bien planteados que le permitan prescindir de lo visceral, sino que lo anterior podría deberse a las experiencias personales de Noé, como su coqueteo con la muerte cuando le dio su derrame cerebral. Es claro que “Climax” aunque brutal y violenta, es menos fuerte que “Solo contra todos”, su ópera prima. Por lo que sospechamos que la edad le ha dado a Gaspar otros modos de ver la vida, diluyendo la violencia con la que representa al mundo.

- Invita al espectador a formar parte de las diégesis de sus películas a través de sus encuadres y colorimetría, como si quisiera seducirlo, no obstante, el relato tiende a herirlo, a confrontarlo y, por ende, repelerlo de sus películas. El espectador toma la decisión de aceptar la experiencia que Noé ofrece o de rechazarla. No es malo que se rechace el cine de Noé simplemente porque no se busca participar de la crueldad y la decadencia, pero es ahí donde reside la trampa, ya que pareciera que las películas de Gaspar están dirigidas hacia personas que buscan presenciar violencia o que encuentran una forma de placer en ello, sin embargo el cine de Noé ofrece una experiencia mucho más vasta y profunda cuyos caminos de interpretación están más cercanos a una reflexión sobre la naturaleza irracional y la violencia que a su glorificación. Quién ve las películas de Noé inicia un diálogo con la obra: o la rechaza y minimiza los símbolos expuestos, estableciendo que se trata de una experiencia meramente vivencial; o se integra a los cuestionamientos que se plantean de corte re-organizativos de la vida; lo anterior producto de las esquirlas que lograrían quebrar las ilusiones que teje la mirada matriz.

- La forma en que las películas de Gaspar Noé hienden esquirlas, es a través de la fragmentación de la idea en que los personajes en pantalla son distintos a nosotros. En realidad, es todo lo contrario. Aunque Noé ambienta sus películas en Francia, el sistema capitalista y consumista que afecta a todas las personas crea una conexión con sus personajes, permitiendo al espectador reconocerse en ellos y darse cuenta de que no hay mucha diferencia en el mundo retratado y el de la diégesis. Se logra una identificación con los actantes y a partir de ahí se hace un ejercicio de fruición en el que el espectador se vuelve receptáculo de los terribles acontecimientos que experimentan los protagonistas. Experimentando la desesperación o el hastío que se convierten en esquirla.

-Las películas de Noé parecen bailar entre el nihilismo y el pesimismo, si bien sus personajes son en su mayoría nihilistas no consumados, las películas de Noé logran plantear escenarios donde todo falla, donde nada se salva, ni el amor ni las drogas, donde todo carece de sentido. Pero no solo eso, sino que parece decirnos que no podemos escapar del suplicio de la existencia y que incluso una vida después de la muerte resulta absurda.

-El cine de Gaspar Noé se puede explicar partiendo de dos grandes ejes teóricos: uno de carácter político y otro filosófico, los cuales posibilitan múltiples interpretaciones. Estos ejes son campos donde se pueden explicar los procesos de rompimiento consecuencia de las esquirlas presentes en la película. Los planteamientos filosóficos que parten de una ontología negativa permiten ubicar y re-pensar temas existenciales; las explicaciones teóricas de la estética política ayudan a entender las problemáticas sociales que aquejan a los individuos y, sobre todo, permite ubicar las esquirlas en el relieve de una interpretación que posibilite un acomodo distinto en el mundo.

Consideraciones finales

-La importancia de esta investigación radica en la capacidad de revelar de manera evidente la dimensión política y ontológica presente en la cinematografía de Gaspar Noé: que provoca reflexiones profundas sobre la sociedad contemporánea y no se queda en un cúmulo de imágenes crueles que enaltecen la violencia.

-Aunque se intentó una hibridación entre el análisis estructural y el hermenéutico, lo cierto es que se privilegió la parte discursiva, logrando que el análisis parezca cuasi-literario. Sería pertinente una investigación que indague más a profundidad respecto a las herramientas cinematográficas empleadas por Gaspar Noé, como los encuadres, la paleta de colores, la música, etc.

- El cine de Gaspar Noé no puede ser encasillado en un género específico, aunque se nutre de varios, esto gracias al amplio gusto por el cine que tiene el autor, explora los núcleos temáticos de géneros como el terror, el cine noir y la nouvelle vague. Será más probable que se acepte experimentar el cine de Gaspar Noé si uno se encuentra familiarizado con varios géneros y temáticas dentro de la historia del cine.

-Se limitó el marco teórico, valdrían la pena revisar otros autores para tener mayores aperturas de interpretación. Los ejes teóricos expuestos apenas logran abordar fundamentos básicos para entender los campos que se pretenden abordar. Se necesita una revisión más exhaustiva de las aportaciones de los autores, para entender los conceptos y teorías que han construido. El caso de Nietzsche y Heidegger es el mismo, que sí bien Vattimo los interpreta de forma acertada, sería bueno revisarlo por separados e introducirse en las grandes corrientes filosóficas que posibilitaron el trabajo de pensadores como Foucault, Derrida, y el mismo Adorno.

-Hacer un análisis estadístico de las interpretaciones que pueden surgir de diferentes grupos sociales, a partir de las teorías de la fruición, permitiría hacer un estudio más preciso del tipo de percepciones e impresiones que se tiene del cineasta, y hacer visible con más detalle sí las esquirlas pueden detonarse.

-Los ejes de interpretación son extensos, y la investigación no alcanza a cubrirlos todos, ni hablar todo lo que se puede decir de Noé, por lo que se sugiere a futuras investigaciones el estudio de sus temas más fundamentales, como la moralidad, la contradicción, la soledad y el abandono.

-Cabe destacar que el cine de Gaspar Noé no se inscribe en ninguno de los regímenes estéticos de los que Ranciere nos habla. Se trata de un cine que rompe con las intenciones y estándares impuestos por la industria conformada por los grandes productores internacionales, como Disney, HBO, Netflix o incluso Toho. No se corresponde con el sistema de estudios hollywoodense, ni con los géneros cinematográficos tradicionales y mucho menos con el conocido Star system. A pesar de que Gaspar Noé toque temas sexuales, no tiene la intención de vendernos íconos sexuales, a pesar de tener muchas influencias cinematográficas, no se inscribe dentro de ningún género. Se deslinda del cine hegemónico.

-Las películas de Gaspar Noé tienen un cuidado muy especial en cuanto a técnicas, los encuadres, la paleta de colores, los escenarios etc. Todo esto se corresponde con las formas establecidas y aceptadas por el gremio, por lo que en cuestión visual no podemos decir que Gaspar Noé caiga dentro de una estética negativa, incluso si sus escenarios son oscuros y muestra lugares fuera de lo común, la manera en la que son captados sigue respondiendo a algo que puede ser agradable a la vista. Si ubicamos a Gaspar Noé dentro del campo de la estética negativa es por el impacto de sus historias, la forma de narrarlas, su juego con la cronología, la naturaleza de sus personajes, la manera en la que reordena los roles sociales y personales, las condiciones paupérrimas en las que ubica a sus protagonistas, por vagar entre las sombras de todo lo que parece aceptado, pero no queremos ver.

Un ejemplo de esto puede ser el personaje “Selva” de “Clímax”, se trata de la coreógrafa del grupo y durante todo el mal viaje ella parece ser la persona más consciente o, cuando menos, la que tiene más sentido común. Resguarda algo de razón. Sin embargo, a lo largo de toda la película, la degradación de la que es testigo la lleva a un estado de locura en el que busca escapar de ella misma. Esto se expresa en el arrebato del que es víctima en un corredor llegando a la cocina, cuando mete las manos dentro de sus medias y busca romperlas desde dentro; finalmente, después de ver la muerte de Tito y a todos sus compañeros en una especie de orgía siniestra decide retirarse buscando su propia paz, quizá aceptando que no puede hacer nada.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Capítulo 1

-Polizine y Mira, (2021) POLIZINE, Frédéric, MIRA Alexis. Biografía de Gaspar Noé. Le Temps Destruit Tout [en línea]. Junio de 2021. Consultado el 09-12-2023
Disponible en: www.letempsdestruittout.net/biographie

- Juan Jimenez, 2015. BIOGRAFÍA LECTOAUDIOVISUAL DEL ARTISTA GASPAS NOÉ. Behance [en línea]. Febrero del 2015. Consultado el 09-12-23
Disponible en:
<https://www.behance.net/gallery/23568447/Biografia-lectoaudiovisual-del-Artista-Gaspar-NOE>

-Gaspar Noémi Cine, tu cine (2019). Entrevista Consultado el 6-12-23
<https://www.youtube.com/watch?v=CAGD2p9cFRk&list=LL&index=5>

-Gaspar Noé para Cinemagavia, (2022). Entrevista Consultado el 6-12-23
<https://www.youtube.com/watch?v=Jx45HbVcclY&list=LL&index=3>

-Gaspar Noé para MajorGrau, (2009). Entrevista Consultado el 6-12-23
<https://www.youtube.com/watch?v=FNvh7WNFmqQ&list=LL&index=1->

-ZoomF7 (2018). Entrevista Consultado el 6-12-23
<https://www.youtube.com/watch?v=ouxCl1-W0c&list=LL&index=6>

Referencias Estéticas culturales.

-La nueva ola francesa, la única revolución en el cine (2015) consultado el 10-12-23
<https://www.festicineantioquia.com/index.php/49-festicine/festicine-antioquia-versiones-antiores/xi-festival-de-cine-y-video-de-santa-fe-de-antioquia/185-la-nueva-ola-francesa-la-unica-revolucion-del-cine>

-New French extremity: sexo, muerte y violencia made in francia (2017) consultada el 8-12-23
<https://www.ecartelera.com/noticias/new-french-extremity-sexo-muerte-violencia-39946/>

-Nuevo extremismo francés: un cine que intoxica y obsesiona (2022) consultado el 10-12-23
<https://zoomf7.net/2022/06/09/nuevo-extremismo-frances/>

Laurent, V. (2009). Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias. *Revista de Estudios Sociales*, 33, 29-42. doi: 10.7440/res33.2009.02. Le

Temps Detruit Tout. (2003). *Filmography*. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3041768.pdf>. Consultado el 31-10-23

Sánchez-Prieto, J. (junio, 2001). La historia imposible del Mayo francés. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época)* (112), 109-133. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=27654>. Consultado el 28-10-23

-El hombre que diseccionó el alma humana (2021). Consultado el 9-12-23

<https://cintilatio.com/michael-haneke-el-hombre-que-disecciono-el-alma-humana/#:~:text=t%C3%B3xica%20y%20perniciosa,-.El%20cine%20de%20Haneke%20se%20caracteriza%20a%20nivel%20formal%20por,con%20los%20medios%20de%20comunicaci%C3%B3n>.

<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a18776763/lars-von-trier-para-principiantes/>

-Lars Von Trier para principiantes (2021). Consultado el 10-12-23

<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a18776763/lars-von-trier-para-principiantes/>

Capítulo 2

Diego Lizarazo Arías (2023). “Hermenéuticas y esquiras en la mirada cinematográfica”. Editorial Gedisa Mexicana, S.A.

Gianni Vattimo (1986). “El fin de la modernidad”. Editorial Gedisa S.A

-Jacques Ranciere (2019). “Disenso: Ensayos sobre estética y política”. Fondo de Cultura Económica.

-Jacques Ranciere (2014). “El reparto de lo sensible”. Prometeo libros.

Capítulo 3

Rolan Barthes (1966). “Análisis estructural del relato”. Editorial Tiempo contemporáneo.

Capítulo 4

-Aristóteles (2015). *Ética*. Gredos.

-Theodor Adorno (1966). “Dialéctica Negativa”. Trotta

-Theodor Adorno (1951) “Minima moralia”. Trotta

-Sheila López Pérez (2023). “La filosofía moral de Adorno. ¿Es posible la ética en un mundo de contradicciones?”. Universidad Isabel I.

Morin Edgar (2002) “El Método II: La vida de la vida”. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.) Consultado el 20-04-24

ANEXOS

A.1 Línea temporal diegética/discursiva: 'Love'

A.1.2* Murphy despierta con resaca junto a Omi, las alarmas de una llamada perdida lo despiertan junto a su bebé, cuyo llanto lo apura. Tras escuchar los mensajes de Nona (la madre de su ex pareja, Electra), se le vienen retazos de los últimos momentos de su relación, de cómo fue que se separaron.

A.1.5.2 Murphy hace una plegaria para sus adentros en la que ruega por el bienestar de Electra, después de llamarla y escuchar la voz de la contestadora ruega por una oportunidad más y se encierra en el baño.

A.1.6* Abrumado por sus recuerdos Murphy entra al baño, cierra la puerta y se le vienen retazos de las promesas fundamentales de su relación con Electra.

1.2.7* Murphy, abrumado por los recuerdos de como inició su relación, marca a la galería de Noé y pregunta de Electra

A.1.3.1 * Murphy, desesperado por saber de Electra le marca a Julio, sin recibir respuesta aún.

Love/murphy

Presente

Omi

Pasado

Apertura

A.1.1* Murphy y Electra están acostados sobre una cama masturbándose mutuamente

A.1.2.1 Murphy hablando con Nora, él le pide ayuda para ponerse en contacto con Electra, a lo que ella se niega rotundamente.

A.1.2.2 Murphy está teniendo relaciones con Omi; cuando terminan vemos el condón roto de Murphy.

A.2.3 Omi le dice a Murphy que está embarazada,

A.1.2.4 Murphy comparte cama con Electra mientras ella descansa plácidamente en su hombro,

A.1.2.5 Electra le da el opio a Murphy como símbolo de protección, él, triste y resignado le confiesa que Omi está embarazada

A.1.2.6 Omi le enseña la segunda prueba a Murphy quien, calmado, acepta la noticia con más agrado.

Electra Rosa

A.1.3 Murphy y Electra están sentados de cara a cara en un restaurante, se besan y comparten ideales respecto a lo que pasaría si Electra se embarazara

Electra Oscura

A.1.4 * Murphy y Electra están peleando violentamente de manera verbal en la parte trasera de un taxi sobre sus

Relación madura

A.1.5* Electra y Murphy están caminando de lado a lado en lo que parece ser un cementerio, hablan sobre lo que pasaría si ellos terminaran, a lo que Electra dice que desaparecería y

A.1.5.1 * Electra y Murphy se conocen en una fiesta universitaria en un parque, cuando Electra tiene que irse Murphy se ofrece a acompañarla, entonces inician un recorrido juntos

A.2 Cuadro de análisis estructural

Película: 'Love'.

Duración: 2hr9min22seg

Director: Gaspar Noé

Año:2015

Núcleo /Cardinal	2.1 - Apertura: (1.1) 0.08seg- .02min:50seg	2.2- Omi: (1.2) 00:02:51- 00:46:10	2.3-Electra rosa: (1.3) 46min11seg- 1hr9min44seg	2.4 Electra oscura: (1.4) 01:09:45- 01:27:29	2.5 Relación madura: (1.5) 1hr27min30se g-1hr56min49seg	2.6 Maltrip/Love: (1.6) 01:56:50- 02:06:13
A.2.1	<p>La iluminación que recae en su mayor proporción sobre el cuerpo de Murphy, enfatizando su placer y su falo (cosas poco vistas en el cine convencional)</p> <p>La melodía Gnossienne que apertura la película bajo un tono jovial pero misterioso, insinuando el ritmo</p>	<p>*La sonrisa de Murphy al confirmar el embarazo de Omi. *El condón roto y las piernas abiertas de Omi. *Electra le escupe a Murphy después de escuchar que Omi está embarazada (como confirmación de saber que Murphy es el padre).</p>	<p>Murphy pregunta qué pasaría si embarazara a Electra, como sugiriendo ese escenario, pero sin manifestarlo. La conversación se desarrolla bajo una "hipótesis", no de manera planificadora, poniendo especial énfasis quizá al lado jovial de la pareja.</p>	<p>*Electra se corta el cabello, y Murphy la observa, como señal de reinvención de Electra. *La pelea en el taxi, es una señal de que su relación no es estable *La bofetada que le da Electra a Murphy como el límite de tolerancia sobre las verdades soportadas.</p>	<p>*La llamada que le hace Murphy a Electra diciéndole que quiere verla posterior a su discusión después de haber salido de la estación de policía. *El pene de plástico que le muestra Murphy a Electra en la sexshop como señal de querer llevar su sexualidad hacia nuevos horizontes.</p>	<p>*La mirada de Omi cuando se asoma a la puerta del baño mientras Murphy está en la regadera. Es un indicio del estado decadente de su relación, del descontento que viven y del menosprecio que vive Omi respecto al recuerdo del amor que vivieron Murphy y Electra.</p>

	<p>de la película en general.</p> <p>La posición en la que Murphy y Electra se encuentran, como si hubiera una especie de igualdad entre ellos, aunque, por fines discursivos, hay una primicia para con Murphy.</p> <p>La manera en la que Electra y Murphy se dan placer mutuamente como señal de afecto y ternura.</p>		<p>*El cuadro de un paisaje primaveral, sugiriendo el dflorecimiento de la relación y quizás un acuerdo implícito de complicidad en tanto sus objetivos.</p>	<p>*El abrazo en el taxi de Electra y -Murphy, como señal de solidaridad y complicidad</p>	<p>*El cruce de miradas que tienen Murphy y Electra después de haberse mencionado que hay que protegerse mutuamente.</p> <p>*La iluminación que disminuye cuando Murphy le dice a Electra que no estaba usando lentes. De igual forma, ésta acrecienta cuando Murphy y Electra se besan por primera vez.</p> <p>*La promesa que realizan en la bañera Murphy y Electra de estar juntos.</p>	<p>*El agua que cae sobre Murphy, indicio de su estado de ánimo, del dolor y sufrimiento que lo atraviesan y se convierte en tormento que se materializa visualmente en “tormenta” a través del agua que cae de la regadera.</p> <p>*La escena de la lámpara en efecto estroboscópico, que nos habla del estado de inestabilidad en el que se encuentra Murphy.</p>
--	---	--	--	--	---	---

<p>A.2.2 Informante</p>	<p>El hecho de que Electra y Murphy se encuentren en medio de un acto sexual nos asevera el tono de su relación y que se disfrutaban mutuamente.</p>	<p>La llamada de Nora que nos informa que Electra está desaparecida. *Omi le dice a Murphy que está embarazada y le muestra una prueba. *Murphy le dice a Electra que Omi está embarazada.</p>	<p>Electra expresa que le gustaría tener siete hijos y que estaría feliz si Murphy la embarazara. Murphy admite que le gustaría tener una familia. Electra habla explícitamente del carácter conservador de su familia.</p>	<p>*Murphy le es infiel a Electra en un baño *Electra le dice a Murphy que le fue infiel con Noé *La idea de Murphy de porque Electra no puede quedar embarazada *la reafirmación de los deseos de Electra</p>	<p>*Los tipos del bar que invitan a Murphy al club swinger. *El que Murphy se desmaya en el baño con un transexual da pauta a pensar que tuvieron relaciones porque Electra se burla de Murphy después.</p>	<p>*Murphy intenta llamar a Electra y lo manda a buzón, mostrando su interés por ella y por lo que vivieron. *La alucinación de Murphy en el baño, donde ve a Electra acercarse, embarazada, vestida de blanco, él acaricia su vientre con anhelo, anhelo de lo que no pudo ser. *Murphy le pide perdón a su hijo.</p>
<p>A.2.3 Tipo de relación</p>	<p>Distribución al: Sirve como epígrafe de la película, en él se nos</p>	<p>Distribución al: *Se entienden las pesquisas que llevaron a la ruptura</p>	<p>Distribución al: Se nos muestran las intenciones de la pareja, el tono de su</p>	<p>Distribución al: *Se muestran varios aspectos de conflicto dentro de la</p>	<p>Distribución al: Vemos como Murphy y Electra</p>	<p>Distribución al: *Se muestra el tormento del protagonista por la</p>

	muestra la tonalidad de la película, se nos presentan a los personajes y su relación.	entre Murphy y Electra, *la resignación que orilla a Murphy a tener un bebé con Omi, *la complacencia de Murphy al saberse padre, *el duelo tormentoso de Murphy y Electra y la paulatina ausencia de ésta.	relación y un poco de los orígenes del carácter radical de Electra al ser hija de padres conservadores y religiosos. Es uno de los puntos cumbres de la relación en donde se asienta un sentimiento de plenitud para la pareja.	relación: las razones de sus infidelidades. Se ve una parte oscura de los personajes, en donde los secretos, y pensamientos más profundos salen a flote, en los que incluyen los pensamientos atroces y los deseos más íntimos: el deseo de Electra y Murphy por tener una familia.	intentan darle un giro a su relación al tener prácticas (sexuales) poco convencionales, esto, con la finalidad de evitar lo inevitable, el declive de su relación.	desaparición de su ex-pareja y todo lo que su ausencia significa y simboliza. *Podemos observar los anhelos del personaje principal, la razón de sus dolencias, el estado emocional en el que se encuentra a lo largo de la película y la compasión que tiene para con su hijo y consigo mismo.
A.2.4Función	Epígrafe. Incomodar a ciertos sectores con una escena de sexo explícito.	Contextualizar la situación actual de Murphy y la ausencia de Electra	Acentuar los anhelos de cada uno como pareja, mostrarnos la tonalidad de su relación en un punto cumbre, evidenciar	Continuar con el desarrollo de la historia de Murphy con Electra, en donde se muestra la parte conflictiva de la relación.	Desafiar los acuerdos tradicionales (en cuanto al sexo) que se dan por sentado en las relaciones de pareja.	Mostrar otra cara del amor, una que evidencia que los deseos y aspiraciones que se dan mientras estás enamorado no

	<p>Mostrar el sexo no solo rodeado por el morbo, sino como una declaración de afecto.</p> <p>Marcar el carácter de la relación de los personajes principales.</p>		<p>la ingenuidad de los personajes y un lado más vulnerable y estable de los mismos.</p>	<p>Subrayar los puntos débiles de la relación para comprender la profundidad de su ruptura, por ejemplo, en el abrazo que se dan después de pelear en el taxi tras manifestar el deseo de tener una familia.</p>	<p>Evidenciar los problemas (derivados de sus acciones) que envuelven tanto a Murphy como a Electra, al grado de decidir separarse en consecuencia de sus actos.</p> <p>Revelar que la primera impresión que se tiene de una persona se basa en aspectos físicos como la apariencia, el estilo, la postura, la sonrisa, entre otros.</p>	<p>necesariamente se llevan a cabo, el lado desgarrador de amar.</p> <p>Entablar un diálogo, director-protagonista-espectador, al nombrar al hijo de Murphy como el director da lugar a un diálogo compasivo en la diégesis, de Gaspar Noé a sí mismo (y al mismo tiempo con nosotros los espectadores que también hemos amado), donde da cuenta de lo doloroso que puede ser el amor, la vida,</p>
--	---	--	--	--	--	---

						las relaciones, pero al mismo tiempo se abraza a sí mismo, consolando los recuerdos que lo atormentan.
--	--	--	--	--	--	--

A.3 Análisis Discursivo

Película: 'Love'.

Duración: 2hr9min22seg

Director: Gaspar Noé

Año:2015

<p>A.3.1 Montaje</p>	<p>La historia tiene una estructura no lineal que intercala pasado con presente y que dividimos en seis secuencias cardinales (Pasado-presente-pasado-pasado-presente). Identificamos el constante uso de cuatro herramientas visuales, una correspondiente al montaje y tres correspondientes a la fotografía, a saber: pantallas negras, planos secuencias, planos fijos y tilts.</p> <p>Pantallas negras: A lo largo de la película Gaspar Noé juega con un montaje que intercala el pasado tormentoso de la relación entre Murphy y Electra, con el sinsabor del presente en el que Murphy hace familia con Omi, apoyado de pantallas negras que fungen de cuatro maneras:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.- Dividir el pasado del presente 2.- Oponer situaciones sentimentales entre un momento y otro 3.- Dar la sensación de haber estado ahí, como si fueran pestañeos que indican pequeñas lagunas mentales y que dejan los recuerdos incompletos pero entendibles en su totalidad. 4.- Desorientar al espectador
--------------------------	--

	<p>Planos secuencias: Se utilizan durante las secuencias en las que Murphy y Electra caminan uno al lado del otro, dan sensación de plenitud, serenidad, tensión y posteriormente de fatiga y hartazgo. En tanto a la condición de ser un plano que no se corta, técnicamente ayuda a dar la sensación de un viaje que se inicia afablemente y se termina con fastidio y desesperanza.</p> <p>Planos fijos: Comúnmente se utilizan en diálogos alargados en donde se intercambiaron anhelos o expectativas de vida, aunque también para evidenciar elementos que intervienen en la relación; tienen la intención de mostrar momentos íntimos. También dan una sensación de atemporalidad, como fotografías que duran intactas o momentos aislados.</p> <p>Tilt: Se utilizan para revelar detalles importantes, dar apertura a los indicios.</p>
<p>A.3.2 Audio</p>	<p>Música: la canción <i>Gnossienne n.3 per Orquestra-</i> Erik Satie, sirve como hilo conector de la historia y para enmarcar situaciones relevantes en la relación de Murphy y Electra. La canción transmite juventud, ímpetu de la vida, alegría, vivacidad (citar).</p> <p>Las diferentes canciones son indicios de diferentes situaciones que se aproximan o se presentan en cuadro. Sirven para acentuar la tonalidad de la escena.</p> <p>Sonidos: el sonido del agua cayendo de la regadera, simboliza una tormenta que cae sobre el personaje. El llanto del bebé transmite agonía, desconsolación, no sólo del bebé sino de Murphy ante su situación</p>
<p>A.3.3 Imagen</p>	<p>Color/Iluminación: *Ocupa tres colores como ejes narrativos: el amarillo, el rojo, el negro. Los recorre en sub-tonos para ambientar ciertas situaciones.</p> <p>*Las afecciones que transmite con cada color cubren un espectro amplio de sentimientos: el amarillo da sensación de ingenuidad, inocencia, anhelo, de esperanza; el rojo transmite pasión, intensidad, peligro; y el negro sugiere secretos, partes ocultas de los personajes, dolor, angustia; y en menor medida el verde que es inestabilidad</p>

A.4. Cuadro ejes teóricos

Película: 'Love'.

Duración: 2hr9min22seg

Director: Gaspar Noé

Año:2015

A.4.1 Esquirla	A.4.1.1 Sistema roto	A.4.1.2 Procedimiento de ruptura
	<p>1.- La ausencia de la vida que se quiso, pero no se obtuvo/ La esperanza y el anhelo como motor de vida. El destino de los enamorados.</p> <p>2.- Posturas idealistas (positivistas)/La concepción idealista de las relaciones de pareja.</p> <p>3.- La reticulación de las relaciones de poder y las relaciones afectivas/ La amistad sincera y las relaciones románticas monógamas.</p> <p>4.- La concepción de que los bebés son planeados.</p>	<p>1.- Se nos presenta una relación idílica entre actantes cuyos objetivos se corresponden con la imagen de una pareja tradicional que busca una familia, sin embargo, se ahondan en los problemas personales de la relación, cómo los diferentes actantes que se entrometen entre ellos de manera indirecta y que los llevan a tomas de decisiones que resultan perjudiciales tanto para ellos como pareja como individualmente. Murphy y Electra planearon un futuro juntos que nunca llega a ser, pero lo que buscan, Murphy lo encuentra con una persona muy indiferente, salvo por convertirlo en padre. Murphy acepta satisfecho su rol dentro de una familia tradicional, y para hacerlo deberá contarle a Electra la verdad, por lo que ella terminará desapareciendo hundida en un remolino de adicción. Al final, el anhelo y la esperanza de formar una familia juntos, de seguir los pasos de la familia tradicional monógama y de luchar contra las adversidades interpuestas entre ellos, no logra concretar el futuro idílico planteado por ambos, sino que el futuro se trastoca logrando una situación de vida insoportable para Murphy. “El destino no existe”.</p> <p>2.- La relación entre Murphy y Electra no avanza de la manera “impuesta”, abusan de sus etiquetas, arquetipos e inseguridades sin llegar al punto de la reconciliación idílica sino a todo lo contrario: una ruptura dolorosa y asfixiante, lo cual se traduce como una negación de las ideas convencionales referentes a la construcción de relaciones amorosas. // Muprhy y Electra hacen la promesa de no dejar que nadie se entrometa entre ellos, a pesar de que sostienen una</p>

relación aparentemente estable, constantemente existen actantes que se interponen entre ellos y ellos lo permiten, por ejemplo: la cocaína, Julio, Nora, Noé, etc. Incluso pareciera que tienen una relación bastante fuerte, sin embargo, podemos dar cuenta de que no son una pareja lo suficientemente estable, por ejemplo, en el momento en el que Electra permite que Noé la aleje de Murphy en su galería para “presentarle un amigo”; se dio un índice de traición, pues Murphy fue deliberadamente apartado por Noé y Electra lo permitió, cosa que no debería suceder. El problema no versa sobre que cada uno pueda o no tener sus amistades y lazos afectivos independientes, no es un problema de dependencia en ese sentido, sino que, mientras se aceptan las diégesis individuales de cada uno, estas interfieren con la diégesis que construyen juntos. Noé ejerce una fuerza manipuladora sobre Electra que ella consiente y que daña a Murphy. Por su parte, Murphy traiciona la confianza de Electra al tener relaciones con una recién conocida en el baño de una fiesta, mientras Electra les toca la puerta. Y también la traiciona al buscar a Omi en su ausencia. Además de eso, Electra consigue el contacto de Julio en circunstancias desconocidas y forma un vínculo con él a tal grado de convertirse en su apoyo sentimental y sexual tras su ruptura con Murphy. A pesar de manejar ideales similares, sus acciones parecían actuar en otra dirección, pues la diégesis de cada uno junto con su pasado tiene consecuencias veraces en la realidad de cada uno, no basta con la intención de ser una gran y buena pareja.

3.- Se muestra cómo los personajes construyen sus relaciones personales, aparentemente mediadas por amor, amistad y respeto, no obstante, determinadas por intereses e intenciones diferentes. La relación de Electra y Murphy está circundada por algunos personajes secundarios que atraviesan su relación, la modifican y la perjudican. Por un lado, vemos a los allegados más cercanos, como Julio o Nora. Julio, mejor amigo de Murphy y dealer personal, nunca se pronuncia abiertamente como pretendiente de Electra, sin embargo, hay indicios que lo afirman, por ejemplo, cuando Murphy y Electra se conocen, Julio tira una mirada fija e intensa a Electra,

		<p>misma que ella corresponde con casi desinterés. De alguna manera Electra consigue el contacto de Julio y comienza a conseguir droga con él, hasta convertirse en una amiga íntima. Nora, la madre de Electra, maneja una imagen conservadora de su hija, por lo que la vemos como un índice de represión, lo que explica los comportamientos radicales de Electra, además de que su imagen es condición tanto a la que deben manejar frente a ella. Noé, expareja de Electra, dueño de una galería de arte, ejerce cierto poder sobre ella en tanto que Electra siente que es un buen contacto para sobresalir como pintora, pero existe una segunda condicionante, que es que a ella le da la sensación de que Noé la aprecia por tener talento y no por ser bonita.</p> <p>4.- Es común pensar a los bebés como una forma de vida que se planifica y que suele traer prosperidad a la familia, sin embargo, Love nos sugiere otra cosa, a los bebés como una condena, como un contrato del que no se puede deshacer, si bien no se nos sugiere lo anterior directamente hacia los bebés, sí se nos demuestra que es sumamente más difícil lograr condiciones más agradables para uno cuando existe una forma de vida que une a dos personas a una situación que no resulta satisfactoria. Un constante suplicio.</p>
<p>A. 4.2 Estética política</p>	<p>A. 4.2.1 Sensible subvertido:</p> <p>Introduce el acto sexual como una demostración de afecto profundo y no como un mero acto animal al estilo de la industria pornográfica, sin embargo, sí busca herir sensibilidades de lo que se considera “cine”.</p> <p>La relación amorosa como tortura.</p>	

	<p>Consenso de opresión y subordinación en las relaciones sexo-afectivas.</p> <p>Sentimiento de encarcelamiento en la realidad vivida*</p>			
A.4.3 Ontología negativa	A.4.3.1 Experiencia del error (experiencia de la fruición)	4.3.2 Vida/muerte (el sentido de las cosas)	4.3.3 Animalidad (función del pensamiento)	4.3.4 Felicidad (lo
	<p>*Se ofrece una experiencia que recorre la culminación de proyecciones no cumplidas, de un futuro que parece ser una prisión: el personaje tiene la vida que deseaba, pero no en la forma que lo deseaba.</p> <p>*Sumergirnos en los claros y los oscuros de una relación, que transmite las condiciones de vida que facilita un sistema capitalista, se intuye que no se tomaron las decisiones correctas (por parte de los personajes), y que sus acciones</p>	<p>*El problema de la muerte aparece en esta película bajo la forma de la desaparición de Electra, la desaparición del amor romántico/neoplatónico(?), la desaparición también del destino/futuro anhelado.</p>	<p>*Los personajes racionalizan sus acciones con base en sus pensamientos/emociones primarias: 1 el deseo de cortejar, Murphy se siente atraído físicamente por Electra y después de conversar la sinergia de los dos.</p> <p>* El anhelo de superación social, Murphy y Electra proyectaban un futuro en donde cada uno cumplía sus expectativas de vida ideal.</p>	<p>*en la forma de una pareja y en seudónimo del amor</p> <p>*(Enter The Void) Harás de buscar una estabilidad con su hermana</p> <p>*Clímax- la felicidad que no trae más felicidad</p>

	<p>fueron errores que llevaron a la conclusión/desaparición de su relación.</p> <p>*Deja una sensación de vacío, de sentido de las cosas: aunque Murphy amaba a Electra no pudo tener la vida que anhelaba.</p>		<p>* Las acciones de violencia y los actos de traición a los acuerdos personales son para satisfacer emociones reprimidas: las infidelidades, insultos, gritos, y agresiones.</p>	
--	---	--	---	--

B.1.1 Antes de morir

Oscar se droga con DMT cuando su amigo Victor le llama para pedirle algo de droga. Alex (otro amigo) llega y le aconseja que se aleje de ese negocio mientras lo acompaña a su entrega (que será en el bar "El vacío"). Vemos la relación que tiene con su hermana, y la de **Antes de morir** bres. Cuando Oscar entra al vacío sufre una emboscada y es asesinado por una japonesa.

Retorno al pasado

B.1.2 Retorno al pasado

En un estado fantasmagórico, Oscar ve toda su vida. Vemos su infancia, el cómo perdió a sus padres, el cómo fue separado de su hermana, las condiciones que lo llevaron a tener la vida que lleva y el trabajo que tiene su hermana. Se nos explica el por qué la traición de Victor, el cómo se fue metiendo en el negocio de la venta de drogas y finalmente su muerte.

B.1 Línea temporal diegética/discursiva: Enter the void

B.1.3 Una vida sin Oscar

Mientras Oscar está muerto, la vida continúa para sus conocidos y él es testigo de cómo su muerte afectó la diégesis de todos los involucrados. Vemos las condiciones de vida a las que Alex fue orillado al ser relacionado con el distribuidor de drogas principal. El arrepentimiento de Victor, el dolor de Linda (la hermana), el perfil bajo que adopta Bruno (dealer principal) y los negocios de Mario. Finalmente reconocemos un romance entre Linda y Alex.

B.1.4 Rencarnación

Después de un repaso por su vida y la vida de sus allegados, Oscar finalmente parece haber llegado a una etapa en la cual puede elegir la vida en la que reencarnará. Entra a un hotel donde vemos varias parejas tener relaciones, no obstante nos damos cuenta que posiblemente todo ese tiempo estuvo buscando a su hermana. Cuando la encuentra, ella está teniendo relaciones con su amigo Alex, al final decide introducirse

1.3 Oscar parece perderse en sus recuerdos a modo pesadillezo, ve escenas que nunca ocurrieron y regresa continuamente a momentos dolorosos de su vida. hermana. Por

B. 2 Cuadro de análisis estructural

Película: Enter the Void. Duración: 2hr41min07seg
Director: Gaspar Noé Año:2009

Núcleo/Cardinal	1.- Antes de morir 00:00:00 - 00:26:56	2.- Retorno al pasado 00:26:57 – 01:27:46	3.- Una vida sin Oscar 01:27:47 – 02:19:56	4.- Rencarnación 02:19:57 – 02:41:01
Indicio	<p>Oscar fumando DMT y repitiéndose que no es un drogadicto, en señal de que precisamente está cayendo en la adicción y se encuentra en una constante negación que no solo reafirma su vicio, sino que lo minimiza.</p> <p>Los visuales durante el trip de Oscar como indicio de un "más allá", no solo se trata de recomponer la experiencia del viaje, sino que es la representación de una especie de trascendencia. Podemos notar la relación</p>	<p>*la promesa de estar siempre juntos es la motivación de Oscar para renunciar</p> <p>*la motivación que lo llevo a vender drogas era llevar a su hermana a Tokio, y su resistencia a conseguir un trabajo legalizado por su postura ideológica.</p> <p>*El peluche representa la inocencia, o la relación que aún tiene Linda con su infancia.</p> <p>*Los besos y caricias son señales de cercanía y</p>	<p>Oscar experimenta una realidad posible en la que no murió, sino que quedó como vegetal, experimentando el rechazo de su hermana, sugiriendo que el amor fraternal auténtico es falaz, y proponiendo que la sociedad en la que se desenvuelven no es tolerante con las personas con discapacidad.</p> <p>Cuando Linda aborta, el espíritu de Oscar rodea el feto recién desechado, en señal de que buscaba esa forma de vida para habitarla.</p>	<p>La luz amarilla en los amantes, que nos indica la posibilidad de reencarnación de Oscar.</p> <p>El título del hotel en el que entra: "Love", a modo de contraste respecto al acto sexual animal con el concepto romántico reticulado.</p> <p>La secuencia desenfocada que ve Oscar de un bebé en los brazos de su hermana mientras otro corre con su osito de peluche, dirigiéndose a un</p>

	<p>que busca hacer Noé entre la muerte y la de un estado alterado de los sentidos.</p> <p>El nombre del bar "El vacío", en referencia no sólo al próximo estado mortuorio de Oscar sino también a un estado de vida, a decir, el de los vicios y la ilegalidad. En suma, al estilo de vida que Oscar y su hermana llevan.</p> <p>Alex prefiriendo una botella de agua y además negándose a entrar al "vacío" como señal de que quiere mantener un estilo de vida más sano.</p> <p>Cámara subjetiva, para señalarnos el tipo de narrativa que llevará la película, es decir, desde los ojos/perspectiva personal, de Oscar.</p>	<p>complicidad que los hermanos comparten, principalmente por parte de Linda, quien demuestra más una mirada de infantil al jugar con las insinuaciones</p> <p>*Las drogas que le da Oscar a su hermana dan indicios del estilo de vida que prefiere.</p> <p>*Cuando Oscar se niega a conseguir un trabajo de "verdad", por sugerencia de su hermana, podemos ver un desprendimiento de alguna importancia de integrarse a las dinámicas del sistema convencional.</p> <p>*Cuando Oscar dice "solo importa tener un objetivo", habla de las razones por las que hace las cosas, incluyendo las ilegales como vender</p>	<p>Linda comienza a extrañar a Alex, el gran amigo de su hermano, como si la cercanía que tenía éste con Oscar pudiera suplantar a este último en sí, sugiriendo también una acción de agradecimiento, siendo que Linda reconoce en Alex una figura que intentó proteger a su hermano, admitiendo Linda que siempre se sintió atraída hacia él.</p>	<p>balcón con vistas a Estados Unidos. Se trata de un posible futuro, posiblemente la vida en la que reencarnará.</p> <p>El color blanco que está tan presente en la última parte, como señal de un lienzo blanco, divinidad, esperanza.</p> <p>El hecho de que decida reencarnar en su sobrina es indicio de que quiere cumplir su promesa: nunca separarse de su hermana.</p>
--	--	---	---	---

	<p>El balazo es indicio de que, aunque la vida de Oscar termine, la narración seguirá siendo desde su punto de vista.</p> <p>Los emplazamientos de cámara como indicio del estado en el que se encuentra Oscar, a saber, espiritual.</p> <p>Linda en su trabajo como indicio de sus valores y postura frente a la vida.</p>	<p>drogas, en este caso, es proteger y estar cerca de su hermana.</p> <p>*Cuando Oscar va a visitar a Bruno, podemos ver una parte del sistema construido por el narcotráfico en Tokio</p> <p>*Los negocios que hace Víctor con Oscar, la atención, la forma violenta en la que actuó cuando Oscar le confirmó que tenía una aventura con su madre, y la mirada de decepción, son los actos que delatan la atracción que tiene Víctor hacia su amigo.</p>		
<p>Informante</p>	<p>*El Libro de los Muertos Tibetanos que le muestra Oscar a Linda, diciéndole que Alex se lo regaló, a lo que Linda le responde</p>	<p>*Oscar le pregunta a Linda que si recuerda la promesa de sangre que hicieron de niños: donde se juraron que “siempre estarían juntos”</p>	<p>*La lámpara que aparece cuando Linda realiza una prueba de embarazo, esto, como una esperanza para el espíritu de Oscar de poder reencarnar a través de un estado de transición, tratando de</p>	<p>*Alex llega en un taxi a recoger a Linda, esto, con intenciones de estar juntos, y, a la vez a Linda le llega un flashback del accidente de auto de sus padres antes de</p>

	<p>preguntándole si es Alex el drogadicto.</p> <p>*La llamada de Víctor a Oscar después de haber fumado DMT para decirle que lo verá en The Void, esto, como una “cuartada” entre Víctor y la policía japonesa para detener a Oscar, ya que Víctor buscaba venganza porque Oscar tuvo relaciones sexuales con Suzy (la mamá de Víctor).</p> <p>*La explicación (a detalle) que le da Alex a Oscar con respecto al Libro de los Muertos Tibetanos en camino a The Void, esto, como adelanto del destino que Oscar tendría en aquel bar.</p>	<p>*la cámara es lo que observa Oscar, que en realidad son sus recuerdos más relevantes, la relación con sus padres, cuando su mamá le presenta a su hermanita en la tina del baño, el accidente de auto donde mueren sus padres, la separación de Oscar y Linda, la cena con los padres de Víctor.</p> <p>*Oscar le cuenta a Alex como es la relación con su hermana</p> <p>*Alex le advierte a Oscar de Bruno (a quien le compran las drogas), con respecto a que no acepte nada de lo que le llegue a ofrecer.</p> <p>*El encuentro que tiene Linda con Mario en el antro, esto, con intenciones de</p>	<p>encontrar un nuevo lugar o forma de existencia.</p> <p>*La flama de la estufa de la casa de Víctor, reflejando que Linda se está haciendo un aborto.</p> <p>*La visita de Víctor al departamento de Linda pidiendo disculpas a lo cual Linda le responde a Víctor que se suicide y esto deriva a que Linda sienta culpa (muy en el fondo) y entre en un ataque de ira.</p>	<p>llegar al Hotel Love. Después, el espíritu de Oscar podrá decidir (entre todas las parejas en el hotel) quiénes serán sus nuevos padres, y terminará escogiendo a Linda y Alex.</p>
--	--	--	---	--

		<p>ofrecerle trabajo a Linda como bailarina en su club nocturno.</p> <p>*La visita de Oscar a la casa de Víctor, esto, con intenciones de hablar con su madre.</p>		
Tipo de relación	<p>Distribucionales:</p> <p>Conocemos a los personajes y la relación que existe entre ellos. Vemos el estilo de vida de nuestro personaje principal (Oscar). Se sugiere una relación entre las drogas y la muerte. Reconocemos que sufre de adicción a las drogas sintéticas y que se ha "sentido" orillado a convertirse en dealer (distribuidor de drogas). Oscar es asesinado y vemos su transición física a una</p>	<p>Distribucionales:</p> <p>Hay un recuento de vida que explica las pesquisas alrededor de la muerte de Oscar, sus aspiraciones y sus problemas. Entendemos a profundidad la relación que tiene con su hermana.</p>	<p>Distribucional/integradora:</p> <p>Vemos las consecuencias de la muerte de Oscar en la vida de todos sus conocidos y el cómo Linda y Alex terminan juntos.</p> <p>Se nos muestran escenarios no verdaderos en donde exploramos la dimensión psicosocial de nuestros personajes en una presencia ausente de nuestro personaje principal (la de terminar como vegetal, casi como un fantasma), y reconocemos a los actantes tomando papeles diferentes dentro de la reencarnación de Oscar, como Alex mostrándose ante su</p>	<p>Distribucional:</p> <p>Vemos que Oscar pudo superar la etapa pesadillezca por la que pasó y ahora busca un lugar para poder reencarnar. El hecho de que decida reencarnar en su sobrina es indicio de que quiere cumplir su promesa: nunca separarse de su hermana. Vemos su nacimiento y la culminación del ciclo de reencarnación.</p>

	etérea. Reconocemos el tipo de relación que lleva con su hermana y la ocupación de ésta.		espíritu con dos frases diferentes pero definitorias que buscar perturbar a nuestro protagonista.	
Función	<p>Plantearnos las condiciones de vida en las que Oscar se mueve, conocer sus motivantes y su forma de pensar. Introducir a todos los actantes y sugerir la relación entre ellos.</p> <p>Dejar en claro que se trata de personas que se mueven en la ilegalidad, en un estilo de vida decadente y poco visible.</p>	<p>Entender cómo es que acaeció, paso por paso, la muerte de Oscar, el cómo es que llegó a Japón, el por qué la urgencia de reencontrarse con su hermana.</p> <p>Entender que no había opción dentro de sus posibilidades más que formar parte de esa vida maltrecha que terminó llevando. Reconocemos los sentimientos de la hermana de Oscar y la manera en la que todos se cosifican a sí mismos para poder sobrevivir.</p>	<p>Reconocer que la muerte no siempre es el peor escenario.</p> <p>Nos demuestra que en ciertas circunstancias el cariño es selectivo.</p> <p>Vemos que Oscar se va perdiendo en sus recuerdos porque se va quedando sin opciones para cumplir la promesa con su hermana de permanecer juntos.</p>	<p>Contarnos el cómo Oscar culmina su viaje en la reencarnación dentro de su sobrina.</p>

B. 3 Análisis Discursivo

Película: Enter the Void. **Duración:** 2hr41min07seg
Director: Gaspar Noé **Año:**2009

3.1 Montaje	<p>La historia tiene una estructura no lineal, gracias a que trata de explorar la vida después de la muerte, así como la conciencia misma y la integración de elementos visuales y narrativos innovadores que contribuyen hacia una experiencia cinematográfica única y profunda, donde la cámara juegue el papel (durante toda la película) de la perspectiva del personaje principal. El Point of View (POV) se emplea de diversas formas a lo largo de la película, como el uso de tomas en primera persona, que muestran la visión desde los ojos de Oscar. Estas tomas crean una experiencia inmersiva y visceral, debido a que el espectador experimenta lo que ve Oscar, lo que siente y cómo interpreta el mundo que lo rodea. Además de dichas tomas, la película utiliza movimientos de cámara subjetivos que imitan los movimientos de la cabeza de Oscar. Esto se logra mediante movimientos fluidos y rápidos de la cámara que simulan la mirada y la atención de Oscar, creando una sensación de realismo y conexión con el personaje. A medida que la historia avanza, el POV se convierte en una ventana a la mente del protagonista, mostrando sus pensamientos, emociones y experiencias de manera directa y cruda. Gaspar Noé exprime al máximo el POV al grado de emplear técnicas de montaje que reflejan la mente fragmentada de Oscar, como flashbacks, imágenes superpuestas y transiciones fluidas. Estos elementos contribuyen a la atmósfera onírica y psicodélica de la película, enfatizando la experiencia subjetiva del personaje principal.</p>
3.2 Audio	<p>Música: La banda sonora original de "Enter the Void" fue compuesta por Thomas Bangalter, miembro del extinto dúo de música electrónica Daft Punk. La música de Bangalter es una mezcla ecléctica de géneros como la electrónica, ambiental y experimental. Sus composiciones sonoras contribuyen a la atmósfera futurista y al tono psicodélico de la película, creando una experiencia auditiva única que se integra a la perfección con la narrativa visual.</p> <p>Sonidos: La película hace un uso intensivo de sonidos ambientales para crear una sensación de inmersión en los entornos urbanos de Tokio. Los sonidos de la ciudad, como el bullicio de la calle, los anuncios publicitarios y los efectos sonoros de la vida nocturna, se mezclan orgánicamente con la música y el diálogo de los personajes, creando una experiencia auditiva realista y envolvente, un ejemplo sería la música diegética de la película, ya que estos paisajes sonoros (como el sonar de la radio, el club nocturno de Mario, o los mismos</p>

	dispositivos electrónicos que aparecen gradualmente) hacen que se integren de forma natural en las escenas, añadiendo un elemento real y autenticidad a los entornos de la historia.
3.3 Imagen	<p>Color/Iluminación: La película presenta una paleta de colores saturados y vibrantes que contribuyen a su estética psicodélica. Los tonos intensos de rojo, azul, verde y amarillo se utilizan de manera prominente en escenas clave para resaltar emociones, simbolismo y transformaciones visuales. De igual forma, se utilizan contrastes entre luces y sombras, colores complementarios y composiciones visuales dinámicas para crear impacto visual y enfatizar elementos clave de la narrativa.</p> <p>La iluminación en la película es dinámica y expresiva, cambiando según el tono emocional y la atmósfera de cada escena. Se emplean luces estroboscópicas, efectos de destello (sobre todo en las escenas de las lámparas) para intensificar momentos de tensión, euforia o introspección en la historia. El uso del c</p> <p>olor también tiene un significado simbólico en la película. Por ejemplo, el color rojo se asocia con lo violencia, con la intensidad emocional, mientras que el azul y el verde pueden representar la calma, la reflexión y el amarillo puede representar la pasión, el paso de la transición del alma de Oscar. Estos colores Gaspar Noé los emplea de una manera estratégicamente para subrayar temas y estados emocionales en los personajes.</p>

B. 4. Cuadro ejes teóricos

Película: Enter the Void. Duración: 2hr41min07seg
Director: Gaspar Noé Año:2009

4.1 Esquirla	4.1.1 Sistema roto	4.1.2 Procedimiento de ruptura
--------------	--------------------	--------------------------------

	<ul style="list-style-type: none"> *Los límites del amor fraternal *La concepción de la muerte *Las condiciones que determinan una amistad/el concepto de lealtad *Lo digno de conseguir un trabajo legal/ la idea de superación personal *La idea de lo que se considera como prisión/esclavitud y las condiciones que lo determinan 	<p>Oscar y Linda son hermanos cuya infancia parecía ideal. No obstante, tenían padres amorosos que los cuidaban bastante bien; un día un accidente vehicular acaba con la vida de ambos padres y la situación de ambos hermanos se trastoca por la falta de familiares capaces de hacerse cargo de ellos. Sus abuelos parecen ser muy viejos y permiten que el sistema se los lleve. De tal forma que Oscar es separado de Linda, impidiendo que se cumpla la promesa que ambos hicieron (nunca separarse). La imagen inmaculada de la infancia se convierte en algo terrorífico y la separación de ambos hermanos parece ser el final de esta. Tras largo tiempo sin verse y con Oscar desenvolviéndose en Japón, el reencuentro de ambos hermanos no resulta enternecedor, sino más bien inquietante en tanto que Linda, ahora con la fisionomía de una mujer adulta, parece tener una actitud infantil con Oscar, como si quisiera continuar su infancia en donde la dejó, no obstante, debido a la incongruencia entre su edad y su comportamiento, lo que vemos es una mujer con insinuaciones que recaen en lo sexual. En la segunda parte de la película (un vistazo al pasado) podemos ver una secuencia en la que, después de una fiesta, Oscar y Linda descansan en su departamento; Linda tiene su blusa abultada debajo de su pecho, dejando los senos a la vista. Ni su hermano ni ella actúan de manera sexual o seductora, sin embargo, la conversación que sostienen resulta irónica y contrastante. Oscar sostiene el libro "Bardo Thodol" leyéndolo y le pregunta a su hermana si cree en la reencarnación</p> <p style="text-align: center;">Linda: Ya no tengo 5 años... (Describir la conversación)</p>
--	--	--

En otro momento podemos ver a Oscar y Linda entrando en lo que parece ser una tienda de luces, y entonces Linda intenta besar a su hermano en la boca, a lo que él se niega apartándola.

Parece que en la cercanía infantil que siente Linda por su hermano también existe una inclinación sentimental hacia el incesto, posiblemente provocada por la lejanía entre ambos y por el refugio que significan el uno para el otro, no pudiendo concretar sus sentimientos de forma fraternal y superando algunos de los límites impuestos para la relación entre hermanos. Linda parece resentida por la ausencia de una familia estable y completa, hegemónica hasta cierto grado, por ejemplo, en la escena en la que está haciendo de comer en ropa interior y le dice a Oscar "Ahora seremos como una familia. Tú y yo."

Los valores impuestos para la familia suelen tocar un discurso sobre la protección entre el núcleo familiar, no obstante, tanto Oscar como Linda parecen justificar sus vicios con el cuidado que quieren tener el uno con el otro. Por un lado, Oscar parece verse orillado hacia la vida de traficante para poder llevar a su hermana a Japón (aunque al final termina consiguiendo el dinero por la madre de su amigo, con quien sostiene una aventura) y posteriormente para poder sostener su estilo de vida en Japón. Por su parte, Linda, comienza a trabajar en un striptease con el pretexto de hacer que Oscar se aleje de la vida de traficante, sin embargo, también parece que lo hace orillada por su libido y porque quiere corresponder a Mario, su proxeneta y amante. Al final, los vicios de ambos terminan por completar un cuadro decadente que los termina por orillar por entropía hacia la tragedia.

A lo largo de la historia a la muerte se le han dado distintas formas y se le ha mencionado con distintas diégesis. Se le suele ver como una seña de redención, a veces como una escapatoria cobarde, también puede ser un acto honorable o heroico.

La amistad entre Oscar y Alex se puede interpretar como un refugio emocional en medio de un entorno caótico y a menudo hostil como la ciudad de Tokio. A pesar de las circunstancias desafiantes en las que se encuentran (como traficar drogas), su vínculo espiritual y paternal por parte de Alex se mantiene fuerte, esto claramente se muestra cuando Alex le regala a Oscar Libro Tibetano de los Muertos, donde podemos encontrar un significado simbólico profundo, el libro representa el viaje del alma después de la muerte a través de la mirada budista y como es que Alex tiene el deseo de compartir esta perspectiva con su amigo.

La lealtad en esta relación se puede manifestar (por un lado), como cierto compromiso de protección de Alex hacia Oscar, debido a que Alex siente atracción hacia su hermana Linda y debido a, se puede llegar a interpretar que Alex de alguna manera protege a Oscar, incluso, cuando este lo involucra en actividades peligrosas como el tráfico de drogas, presentándole al proveedor (Bruno), y, advirtiéndole que no acepte nada de lo que le ofrezca, ya que podría terminar con su mierda en la boca.

Por otra parte, tenemos a Víctor, quien es más bien alguien que comparte el estilo de vida nocturno de Oscar y sus experiencias en Tokio, pero no participa activamente en las actividades ilegales en las que se ve envuelto Oscar. Aparentemente nos muestran a estos personajes como compañeros de camaradería, de aventuras, sin embargo, conforme avanza la película vemos como se pone en

		<p>jaque el concepto de la lealtad cuando Oscar tiene una aventura sexual con la madre de Víctor, ya que es un acto que va en contra de los límites típicos de una amistad. Esto crea tensiones significativas en la relación entre Oscar y Víctor, rompe la confianza y la lealtad que deberían existir entre ellos, al grado que (cegado por la ira/ venganza) Víctor delata a Oscar con la policía japonesa, y esto deriva en el posterior asesinato de Oscar en “The Void”.</p> <p>La situación se complica aún más porque Oscar (por ejemplo), maneja sus propios desafíos y traumas, se ve envuelto en una situación que tiene repercusiones negativas en su amistad con Víctor (que tiene una aventura con la mamá de su amigo). Incluso se lo dice Alex a Oscar cuando iban caminando a “The Void”; viniste al otro lado del mundo para terminar acostándote con una vieja extranjera, todavía si fuera una vieja japonesa estaría bien, pero es una extranjera igual que tú.</p>
<p>4.2 Estética política</p>	<p>4.2.1 Sensible subvertido:</p> <p>Introduce una representación de la muerte según los tibetanos, en una inusual exploración por las fases de la reencarnación</p> <p>Propone una sensación de inestabilidad y contradicción respecto a los actos que se ejercen en la diégesis.</p> <p>La sensación de no tener el control de las cosas, de vivir en el vacío, sin nada que pueda salvarte.</p>	

	<p>Los eventos que toman lugar son decadentes y desafortunados, sin embargo, los personajes parecen estar habituados a la mala vida y se desenvuelven con naturalidad.</p> <p>La sexualidad que se explora borra los límites fraternales, proporcionando la sensación de error.</p>			
4.3 Ontología negativa	4.3.1 Experiencia del error (experiencia de la fruición)	4.3.2 Vida/muerte (el sentido de las cosas)	4.3.3 Animalidad (origen del pensamiento)	4.3.4 Felicidad (lo siniestro)
	<p>**Pensamiento-acción-prisión **</p> <p>*Se proyecta una visión sobre cómo es estar muerto, y como esto podría conllevar a un aprisionamiento en donde la voluntad que se tenía en vida es inhabilitada: Oscar muere, pero siente gran compromiso a la promesa de no abandono que le hizo a su hermana.</p> <p>* Los actos pueden tener consecuencias inesperadas que arruinan cualquier futuro por el que</p>	<p>*El tema de la muerte es abiertamente abarcado desde la cámara como personaje principal que experimenta una idea de la muerte, hasta tratarlo como prisión del ser, cuando Oscar quiere regresar con su hermana y realizar sus anhelos queda retenido en una dimensión que imposibilita cualquier pulsión.</p>	<p>* Oscar y Linda parecen estar condicionados por el trauma de presenciar la trágica muerte de sus padres, y a lo no haber crecido en un ambiente familiar protegido los hizo más propenso a tomar decisiones que pusieran en riesgo su integridad, su salud, y su vida.</p> <p><u>Lucha de la energía y código</u></p>	<p>* En esta película podemos ver que la felicidad surge como un ideal que poco a poco deviene en justificación de actos decadentes y autodestructivos.</p> <p>La realización de lo que los personajes personales entienden por felicidad siempre se ve frustrada y a veces hasta sabotada por ellos mismos, sin embargo, no es que ellos lo quieran así,</p>

	<p>se haya decidido a realizar la acción, y se crea una realidad alejada a la estabilidad deseada: Oscar se convirtió en narcotraficante para poder estar cerca de su hermana, debido a la traición que le hace a su amigo Víctor, este lo delata con la policía quien termina por asesinarlo, quién falla en su promesa de cuidar de su hermana menor. Victor siente remordimiento de que por su enojo haya ocasionado la muerte de la persona que quería. Linda perdió el resto de su familia</p>	<p>*El personaje principal, Oscar, cuestiona el sentido de las normas sociales que dictaminan la necesidad de tener un empleo legal para acceder a la protección del Estado y garantizar una calidad de vida. Hay una representación de un individuo que no encuentra verdad en las exigencias de la sociedad para tener una vida digna</p>	<p>* Oscar busca un placer constante en las drogas, determinado por la adicción física. La dependencia psicológica va acompañada por la curiosidad que siente Oscar sobre la experiencia de la vida y la experiencia de la muerte.</p> <p>*Linda constantemente se le insinúa sexualmente a su hermano, siguiendo las fijaciones que le producen la protección que recibe de Oscar. El vínculo afectivo es influenciado por las hormonas de reproducción sexual. Ni para Oscar, ni para ella, esas situaciones son determinantes para su relación fraternal.</p>	<p>sino que no conocen alternativas.</p> <p>La felicidad es una forma abstracta de experimentar la vida, que parece inalcanzable casi inexistente.</p> <p>No es que no exista la felicidad, lo que no existe es la condición para que florezca.</p>
--	---	---	--	---

1.1 Vemos en una pantalla, en marcada por libros y películas, una serie de entrevista a un grupo de bailarines que dan su opinión aparente de diferentes temas: la experiencia y el significado que le encuentran al baile, su visión sobre las drogas, anécdotas que revelan rasgos de su personalidad y sus discursos ocultos.

1.2 Torre de babel

Vemos al grupo de bailarines desarrollar una coreografía a modo de festejo por el final de los ensayos y por el inicio de la gira. Después, el grupo se divide en pequeños subgrupos formados por dos o tres integrantes y conocemos un poco más de la verdadera personalidad de cada uno, sobre sus posturas sobre la vida, sus ideologías y su desenvolvimiento en el mundo, dejando ver la forma en que perciben a los demás integrantes del grupo. Al final el grupo vuelve a juntarse para bailar, pero esta vez permitiendo que cada uno muestre su baile en medio de un círculo. Poco a poco el círculo se conflictúa y comienza a desintegrarse, hasta dejar la pista vacía.

1.3 Posesión

El grupo está bajo la influencia del LSD y se encuentra disperso, hay quienes están solos y quienes están en pareja, todos hacen figuras siniestras con sus cuerpos. Omar es sacado del lugar por el grupo tras haber sido culpado de envenenar con LSD el ponche. Tito sale de la cama y su madre decide encerrarlo en el cuarto de electricidad, sopesando que también tomó del ponche. Selva desconoce lo que sucede y entra en un estado de exaltación incontrolable, Psyche se orina en la pista de baile. A Lou le golpean bajo la sospecha de ser la culpable del ponche, y le orillan a mutilar ligeramente su cuerpo. Tito se electrocuta, su madre comete suicidio. Jennifer es quemada. Surgen una horda de conflictos que revela aspectos ocultos de las personalidades de todos hasta terminar en un escenario pesadillezco de locura.

C.1 Línea temporal diegética/discursiva: Climax

1.4 Ya de mañana (y gracias a que Lou salió del lugar a pedir ayuda), vemos como ingresa la policía para inspeccionar lo sucedido. Inmediatamente aparecen cuadro por cuadro todos los integrantes del crew de baile y observamos como es que terminaron después de aquel tormento el cual fueron sometidos.

Pasado

1.4.1 Vemos a Psyche en su habitación introduciéndose gotas de LSD en sus ojos.

1.0 Vemos a una mujer caminando por la nieve, que desconsoladamente pide ayuda

Presente

C.2 Cuadro de análisis estructural

Duración: 1hr36min22seg

Año:2018

Director: Gaspar Noé

Núcleo/Cardinal	2.1 -Apariencia: (1.1) 2min:56seg-9min-35seg	2.2- Torre de babel: 9min36seg-46min10	2.3 Posesión 46min11seg- 1hr30min-20seg	2.4Climax 1hr30min21seg- 1hr36min22seg
-----------------	--	--	--	---

<p>2.1 Indicio</p>	<p>*Que se vean las entrevistas a través de una pantalla simboliza lo aparente de los personajes, o lo que se procura mostrar a los demás cuando no sé hay una cercanía. Que esté enmarcada la televisión de películas y libros, da señales de lo que enmarca también a la película, la mirada que construye a la película.</p> <p>*Cuando Lou dice “el baile es todo para mí” podemos ver una insinuación que cualquier cosa que le aleje de su camino como bailarina no lo desea, como lo podría ser un embarazo.</p> <p>*cuando Lou, Ivana y Eva hablan sobre su importancia del baile en su vida y la experiencia que conlleva, se ve reflejada la opinión de todos los bailarines.</p> <p>*En el comentario de Riley, sobre el apoyo parcial que recibe de su familia, podemos ver señales de como la familia del personaje no termina por aceptar la forma de</p>	<p>*La coreografía iniciada muestra a los bailarines como un grupo, los muestra unidos, a la vez, muestra quiénes protagonizaran las diferentes escenas de la película; mientras la coreografía se va desarrollando podemos encontrar personajes que protagonizan movimientos, señalando a quienes tendrán mayor relevancia para la historia.</p> <p>* Cuando comenzamos a verlos bailar por diversión y para celebrar, podemos apreciar los grupos más afines, la cercanía de Selva con Lou y David, Gazelle y Omar, Cyborg y Alaia coqueteando, Psyche e Ivana. Vemos quiénes tienen una relación más cercana,</p>	<p>*Vemos a los bailarines desde una toma cenital, la cámara se encuentra girando, podemos verlos juntos, poco a poco se van separando y van perdiendo cada vez más la conciencia. Poco a poco la pista de baile se va despejando y vemos sobre el suelo manchas de sangría, da la sensación de ser sangre derramada, alertando lo que sucederá más adelante.</p> <p>*Después de una pantalla negra, podemos observar que la escena se abre con un close up a la sangría, las imágenes indican visualmente de dónde proviene el estado</p>	<p>*Lou sale del lugar, en señal de ayuda y en señal de que ya acabó todo.</p> <p>*Psyche se echa gotas de LSD en los ojos, junto con dándonos a entender que ella fue la culpable de todo.</p>
--------------------	---	--	--	---

	<p>baile. Este disenso oculta el prejuicio que tiene la sociedad ante el baile no ortodoxo y un rasgo homofóbico.</p> <p>*cuando David le dice a la corógrafa que está dispuesto a hacer todo lo que le pidan con tal de trabajar para ella, podemos ver una insinuación de que David no tenía límites en ese momento y estaba más dispuesto a experimentar antes de pensar en consecuencias.</p> <p>*Cuando Omar dice que cree en el paraíso porque quiere creer en un mundo sin problemas, podemos ver una representación de los ideales pacifistas, que hablan de una mirada inocente que desprecia el conflicto.</p> <p>*Psyche cuenta sobre su aparente necesidad de alejarse del mundo de las drogas, este comentario nos habla del conocimiento que tenía el personaje sobre drogas y su consumo.</p>	<p>apreciamos su interés por el alcohol como parte de la convivencia y la sorpresa cuando un integrante lo rechaza, nos habla de lo normal que es su ingesta para los bailarines.</p> <p>*EL texto de la pantalla “Nacer es una oportunidad única” que aparece justo al terminar la conversación de Selva y Lou sobre si es adecuado ese ambiente para los niños y sobre el aborto. Lou ya insinúa en este momento su embarazo.</p> <p>*Las conversaciones de Kyrra y Bart sobre la bandera de francia, la de David y Omar sobre las cruces y Dios, el comentario de Selva y Cyborg “Dios está con nosotros”, había muchas</p>	<p>en el que se encuentran los personajes.</p> <p>*Las insinuaciones a los deseos sexuales de los personajes son muy evidentes a lo largo de la película, en esta secuencia, podemos ver a los personajes en parejas a grupos de tres, bailando lento, de forma sensual, sus cuerpos pegados a la otra persona, algunos incluso haciendo las insinuaciones sexuales de forma más directa. Todos evidenciando sus deseos sexuales.</p>	
--	--	--	---	--

	<p>* La playera de cráneo es ocultada por una chamarra, como una señal de que también la personalidad de Psyche está oculta.</p> <p>*Cuando se contraponen la opinión de Omar, sobre el paraíso y su anhelo de vivir en un mundo sin problemas, con el comentario de Psyche sobre las drogas, vemos un juego de dualidades dentro de un mismo sistema.</p> <p>*Cuando Psyche dice que no quiere terminar como "Cristian F", podemos ver una insinuación a que no quiere terminar prostituyéndose por heroína.</p> <p>*Jennifer dice que tiene un "lugar secreto" al que va cuando está de fiesta, habla de que siempre lleva, o va por, cocaína.</p> <p>*el orgullo que siente Cyborg por haber lastimado a alguien habla de la personalidad violenta que tiene. También representa la construcción social del sentimiento de superioridad por</p>	<p>insinuaciones de un rechazo a los valores religiosos y nacionalistas, a pesar de nombrar constantemente a Dios, el contexto en que se hacían, evidenciaba el rechazo a él y a la fe que lo rodea.</p> <p>*El comentario de Dady a Selva sobre las drogas, diciendo que si las personas están mal no es buena idea consumir drogas. Sólo es bueno en lugares seguros y de confianza. Advirtiéndole el caos que se desatará por no estar en las mejores condiciones al estar drogados.</p> <p>*Las conversaciones que tienen entre bailarines, hacen referencia a sus deseos de interacción sexual, hablan de cómo están buscando con</p>		
--	--	--	--	--

	<p>haber violentado a alguien más: la idea de dominación por la fuerza.</p> <p>*Cuando Cyborg y Rocco confiesan su especial interés en cortejar mujeres, se puede observar en donde está su interés. Además, hay una representación de la construcción de una mirada machista.</p> <p>*Kyrra y Bart representan una mirada homofóbica cuando hablan que sienten temor de convivir por primera vez con personas homosexuales.</p> <p>*Gazelle y Taylor, parecen tener una relación muy cercana en la que Taylor cela a su hermana y ella busca independizarse de él.</p> <p>*Sila y Serpent, con sus comentarios dan cuenta de la idealización que se tiene a Europa sobre Estados Unidos, principalmente con comunidades específicas, como la cultura negra.</p> <p>*Serpent dice que viene del infierno señalando su espalda, en</p>	<p>quien acostarse, qué buscan, cómo lo quieren y quiénes les atraen.</p>		
--	---	---	--	--

	<p>donde podríamos ver una referencia o a su pasado, o a Francia, o a los dos.</p> <p>*Se nota el orgullo Francés de las instituciones en Emanuelle, cuando comenta la razón de ir a Estados Unidos.</p>			
2.2 Informante	<p>*Lou confiesa que lo único que le importa es bailar</p> <p>*Riley dice que en el baile “puede ser alguien que de otra forma no podría serlo”, a lo que el entrevistador le pregunta si su familia lo apoya, y él contesta que sí pero que no lo irían a ver porque se sorprenderían al ver el tipo de baile que practica.</p> <p>*Psyche revela sus razones de haberse alejado de Berlín y haber llegado a Francia, principalmente quería alejarse del mundo de las drogas y hacer lo que le gusta sin ponerse mal</p> <p>*Psyche</p> <p>*Jennifer dice que le gusta el exceso (“Fogarce”) y que tiene un</p>	<p>*La conversación de Selva y Lou donde se expresa la preocupación de Lou por el hijo de Emanuelle, alegando que ese ambiente no es lugar para niños.</p> <p>*Taylor le dice a Gizelle, su hermana, “tu vida es tu vida, pero también es mía”, tienen una conversación donde Taylor muestra la dominación que quiere ejercer sobre su hermana, el como él se cree dueño de las decisiones sobre su hermana, sus relaciones y su cuerpo.</p>	<p>*Ivana le comparte a Psyche que se siente extraña, Psyche le dice que se vaya a tomar agua, pero vemos a Ivana tambalearse y actuar torpemente, mostrando que realmente no se encuentra bien.</p> <p>Taylor acosa constantemente a Gazele, induciéndola a tener sexo con él.</p> <p>David vaga de un lado a otro, a pesar de gozar con la fama de mujeriego, nadie lo acepta</p>	Psyche se echa LSD en los ojos.

	<p>lugar secreto que va cuando está de Fiesta.</p> <p>*Cyborg cuenta cual es la peor cosa que le ha hecho a alguien: dejó dos días en coma a un sujeto por golpearlo.</p> <p>*Rocco habla de que le atraen algunas chicas del grupo, y que sale con su primo (Cyborg) usualmente a ligar con chicas.</p> <p>*Gazelle, Taylor, Sila y Serpent, rebelan su opinión sobre que el grupo de baile va a ir a Estados Unidos</p> <p>*Taylor señala a sus espaldas cuando le preguntan en dónde se encuentra el infierno que menciona.</p> <p>*Emanuelle habla sobre el alto nivel de danza que hay en Francia y lo compara con el de Estados Unidos, al cual considera de bajo nivel y es la razón que ella encuentra de ir a Estados Unidos.</p>	<p>*Hacen un círculo y comienzan a bailar uno por uno en el centro, poco a poco se va saliendo de control, los pasos son más desenfrenados, caóticos. El círculo se va desintegrando y es evidente el estado intoxicado de los bailarines.</p> <p>Poco a poco dejan de bailar, podemos verlos tirados en el suelo mientras van perdiendo control sobre sí mismos.</p>	<p>enteramente en su grupo, aislándolo.</p> <p>Selva se siente confundida, navegando entre la culpa y la tristeza, no sabe lo que sucede, camina por todo el lugar gritando.</p> <p>Dom golpea a Lou para que pierda a su bebé en señal de que no le cree.</p> <p>Lou no bebe el ponche y se refugia para no exponer su embarazo a algún riesgo.</p>	
2.3 Tipo de relación	Distribucional: conocemos lo que los personajes	Distribucional:	Distribucional:	Distribucional/integradora:

	<p>dejan ver hacia su exterior, ocultando verdaderas pulsiones/sus intereses. También se nos presentan a los personajes y se nos dan indicios sobre sus verdaderas personalidades y como se contradicen con ellos mismos y con los demás.</p>	<p>Se nos muestra la gran compatibilidad entre todos los bailarines, el sentimiento de unión que los hace ser tan buen grupo.</p> <p>Su coreografía es la representación de su buen funcionamiento, como un solo organismo.</p> <p>También podemos ver la segmentación de dicho grupo, la exhibición de que su compatibilidad no es tan auténtica y aún los rasgos de la individualidad muestran contrariedades con la individualidad de las otras personas.</p>	<p>Vemos que existe una gran compatibilidad entre todos los bailarines que después se violenta, pues se exhibe que dicha compatibilidad es falsa y está fundada en la oportunidad y cosificación. El acuerdo verdadero parece una imposibilidad. Las personalidades alteradas de nuestros personajes salen a flote en un ejercicio de locura báquica que lleva a sus límites el deseo, el cariño y el odio.</p>	<p>Las consecuencias de la noche se hacen evidentes, nuestros personajes se encuentran en estados alterados o definitivamente mortuorios.</p> <p>Alcanzamos a vislumbrar quién fue el culpable de introducir LSD al ponche.</p>
<p>2.4Función</p>	<p>Presentar a los personajes y lo que quieren ocultar ante la sociedad. Además de presentar los temas ejes a tratar en la película: la complejidad que atraviesa el</p>	<p>Mostrar el comienzo del descontrol, cómo se desenvuelven los individuos intoxicados y qué aspectos de sí mismos sacan a relucir, el deseo sexual latente entre</p>	<p>Denotar que la auténtica relación entre los actantes nunca fue verdadera. Que lo que se oculta detrás de los rostros que los demás nos</p>	<p>* Dilucidar el cómo terminaron todos nuestros actantes, en este caso de manera cuasi irónica, ya que las personas que se mostraban más brutales o animales terminan en estados de tranquilidad,</p>

	<p>baile sobre el individuo (experiencia, construcción del individuo, disenso, relaciones de micropoder y afectivas), las drogas, los límites de los intereses.</p>	<p>diferentes tipos de relaciones, las relaciones de poder dentro de las relaciones afectivas (y no afectivas). También busca evidenciar qué personajes tienen mayor afinidad y reforzar la personalidad que mostraron en las entrevistas de la escena anterior de manera negativa.</p>	<p>muestran en el día a día, es en realidad una naturaleza egoísta.</p> <p>La introducción del LSD como catalizador del ser, que se ve obnubilado no solo mostrándose como auténticamente es, sino exagerando y retorciendo dichas cualidades llegando a un estado de locura y descontrol.</p>	<p>como los dos primos de color que comparten la pasión por ejercer sometimiento sexual que terminan durmiendo tranquilamente en el suelo, mientras que otros se encuentran muertos o en estados de salubridad bastante delicados.</p> <p>También es una parte que nos aclara que la persona que agregó el LSD al ponche fue Psyche.</p>
--	---	---	--	--

C. 3 Análisis Discursivo

Película: Clímax

Duración: 1hr36min22seg

Director: Gaspar Noé

Año:2018

<p>3.1 Montaje</p>	<p>La película tiene una estructura lineal, desarrollándose casi por completo durante una única noche. Una excepción a esto es la escena inicial con la televisión, que sirve como introducción de los personajes. Además, la escena final actúa como un flashback revelador, mostrando a Psyche administrándose gotas de LSD en los ojos. A pesar de estos breves desvíos, la película mantiene una narrativa lineal y accesible. Aunque, el ritmo del montaje varía conforme la película transcurre. Al principio, los plano secuencias crean un ritmo controlado. Sin embargo, a medida que la trama progresa y los personajes comienzan a sucumbir al LSD, el ritmo del montaje crea tomas invertidas, con cortes más veloces que sirven para indicar ese ambiente frenético y errático. Al mismo</p>
------------------------	---

	<p>tiempo, Noé interrumpe la narrativa con interludios de texto en la pantalla, que sirven tanto como pausas reflexivas como para proporcionar información adicional. Estos momentos rompen el flujo de la película y obligan al espectador a enfrentarse directamente con las ideas y temas que se quiere resaltar, una técnica del montaje que no muchos cineastas se atreven a exponer en sus obras.</p>
<p>3.2 Audio</p>	<p>Música: La canción <i>Supernature</i> de Cerrone resulta ser clave en el inicio de la película, ya que nos sirve como punto conector de la secuencia de baile, donde vemos esa aparente unión del crew y que será fragmentada al momento que el ácido haga efecto. Encontramos una mezcla de sonidos setenteros, ochenteros y noventeros, que van desde la música disco, el new beat, el techno, así como géneros desarrollados como el IDM y EBM. Así, la música sirve como sincronización en la coreografía del crew; ayuda a enfatizar la energía y la intensidad de las escenas de baile, ya que sino no existiera dicha sincronización se rompería el progreso de la película.</p> <p>Sonidos: Destaca por su diseño meticuloso, donde impera la mezcla de sonidos diegéticos y no diegéticos que crean una atmósfera claustrofóbica y desorientadora; el sonido ambiente, y los efectos que se presentan son cruciales en la intensificación de la experiencia sensorial del espectador, así como las voces y los gritos que se mezclan, creando una cacofonía que representa la alteración de la psique de los personajes.</p>
<p>3.3 Imagen</p>	<p>Color/Iluminación: Gaspar Noé refleja el estado emocional de los personajes y el caos en la trama usando luces estroboscópicas y parpadeantes que crean un ambiente desorientador y frenético, acentuando el impacto del LSD en los personajes. Esta técnica visual sumerge al espectador en la experiencia alucinógena, amplificando la sensación de confusión y pérdida de control. Por otra parte, el uso de sombras y claroscuros añade una dimensión terrorífica a las escenas. Las sombras ocultan y revelan detalles de manera impredecible, aumentando la tensión y la sensación de desorden. Aparte de usar una paleta de colores con mucha saturación y a la vez vibrante, Noé destaca el rojo, ya que es uno de los colores más predominantes debido a que representa la violencia, la pasión y el caos que permea en la diegésis. Y si esto lo contrastamos con los colores fríos que también aparecen en la</p>

película (como el azul y el verde), podemos ver un efecto visual impactante a través del conflicto interno del crew y la dualidad entre su deseo de control en una realidad descontrolada. Las transiciones abruptas de color a lo largo de la película reflejan los cambios emocionales y psicológicos de los personajes, por ejemplo, una escena puede comenzar con una iluminación suave y cálida y transformarse rápidamente en una explosión de colores intensos y contrastantes, subrayando el impacto del ácido en los actantes y el desconcierto que va apoderándose de todos.

C.4. Cuadro ejes teóricos

Película: Clímax **Duración: 1hr36min22seg**
Director: Gaspar Noé **Año:2018**

4.1 Esqirla	4.1.1 Sistema roto	4.1.2 Procedimiento de ruptura
	<p>La idea del acuerdo</p> <p>La solidaridad universal</p> <p>La imagen de la maternidad responsable</p>	<p>La película comienza proponiéndonos un grupo de personas con objetivos afines que disfrutan del baile y encuentran en él una forma de felicidad. Parece que todos se llevan bien y que sus voluntades logran que trabajen muy bien en</p>

	<p>La idea de diversión</p>	<p>equipo, sin embargo, el discurso fluye hacia el desacuerdo, nos muestra que dentro de toda la comunidad existen pequeños grupos que juzgan y comparan, o que tienen problemas entre ellos. Su unión no es tan orgánica como parece. En cierta parte, ““Dios está con nosotros”, ¿desde cuándo van juntos Dios y la danza? No lo veo. No estoy de acuerdo.” dice Cyborg a Alaia denotando el desacuerdo que tiene con Selva, la coreógrafa. Después le pregunta por el estado de su padre en coma.</p> <p>Por otro lado, se encuentran Psyche con Ivana teniendo una discusión. Mientras Ivana pide su atención, Psyche la ignora:</p> <p style="padding-left: 40px;">Ivana: ¿Puedes parar de hacer como que no existo?</p> <p style="padding-left: 40px;">Después de un prolongado silencio:</p> <p>Ivana: Qué falsa eres, joder.</p> <p>Psyche: No soy falsa, es solo que me aburres.</p> <p style="padding-left: 40px;">Más adelante, cuando el LSD ha hecho efecto, Taylor infunda a Omar el haber puesto LSD en el ponche, de tal forma que todo el grupo decide sacarlo a la fuerza condenándolo a morir en el frío. De un momento a otro la supuesta solidaridad que imperaba en el grupo se convirtió en una cacería por saber quién era el culpable por el estado alterado en el que todos se encuentran. Pareciera más bien que el buen funcionamiento del grupo se basaba en la idea de que todos comparten afición por el baile y quieren sobresalir en el área. De tal manera que se coordinan para poder funcionar en equipo y que el ideal se cumpla. Lo anterior es como instrumentalizar el grupo, como si no tuviera relaciones amistosas auténticas, como si su acuerdo sólo fuera para lograr un objetivo particular. El grupo está basado en la cosificación y no en la amistad.</p>
--	-----------------------------	---

		<p>Emanuelle tiene un pequeño hijo al que ha estado llevando a los ensayos. Algunos integrantes del grupo demuestran la preocupación de que un niño crezca en ese ambiente, sin embargo esos comentarios son refutados con frases como que “el niño está bien educado”. Al final de cuentas, parece como que su mamá lo adora y busca protegerlo. No obstante, más adelante, cuando Tito sale de su cama y va a tomar ponche junto con todos los demás, vemos que Emanuelle, ya intoxicada, no sabe reaccionar, dentro de su rol de madre lo único que puede pensar es en proteger a su hijo, lo que se traduce como aislarlo, el único lugar que se le ocurre, seguramente por sus características (ser pequeño como una celda y fácilmente ubicable), es el cuarto de electricidad, que termina siendo la tumba de Tito. Emanuelle decide suicidarse, sin embargo no deja de rondar el malestar de que un ambiente así no parecía tan desagradable para un niño, por el contrario, parecía bastante interesante por la clase de habilidades que un chico puede desarrollar juntándose con grupos de baile cuyas visiones suelen ser diferentes a las comunes. Pero no fue así, el constante coqueteo con el mundo de las drogas, la experimentación sin pudor de la sexualidad junto con la naturaleza sexual de sus coreografías, son condiciones que ponen en riesgo a un niño, y la maternidad ejercida en ese lugar debió haber considerado lo anterior, en vez de idealizar su rol maternal y basarlo solamente en la manutención y cariño hacia Tito.</p> <p>Suele pensarse que las drogas son parte de ambientes divertidos y extremos que abren nuevas experiencias, sin embargo, la película rompe con lo anterior, aunque no de manera moralina o para alejar al espectador de las drogas, más bien basando su locura en cuestiones psicosociales y haciendo una relación simbólica con Bacco, el Dios griego del vino y la diversión, que tiende a castigar</p>
--	--	--

		a sus transgresores con una locura aplicada su ser auténtico, exagerando lo auténtico de los personajes, convirtiendo el eros en tanatos, confundiendo los sexos y provocando rituales mortuorios.		
4.2	4.2.1 Sensible subvertido:			
Estética política	En vez de ser una película que aborda la fiesta libertina como algo divertido, que te ayuda a superar inseguridades y a encontrar tu verdadera identidad (Proyecto X, Superbad etc.) se trata de una que pone en tela de juicio todo lo anterior, que habla de los excesos y de la locura. Que nos muestra la expresión de sentimientos en actos exagerados y brutales, sin ser sopesados realmente. Nos habla del lado más monstruoso de las personas y de que sus intenciones no siempre son tan auténticas como dicen ser. Las personas son capaces de cualquier cosa, incluso de lo que piensas que no podrían hacer.			
4.3	4.3.1 Experiencia del error (experiencia de la fruición)	4.3.2 Vida/muerte (el sentido de las cosas)	4.3.3 Animalidad (origen del pensamiento)	4.3.4 Felicidad (lo siniestro)
Ontología negativa				

	<p>*El relato ofrece una experiencia que recorre lo siniestro de la mente cuando está bajo sustancias psicoactivas; habla sobre lo dependiente que es el cuerpo de la mente. *En la película vemos a personajes que están estado lisérgico, en donde los efectos de la drogan potencia sus emociones, por ejemplo: en el caso de Tito sentía miedo, Emmanuelle quería aislar a su hijo y después sintió dolor por perder a su hijo. La mayoría de los personajes intensifica sus acciones motivadas por sus emociones potenciadas por la sustancia, como la angustia, la confusión, el terror, la furia, la envidia, la codicia, sus deseos sexuales, sus miedos, sus frustraciones, sus ambiciones, el placer, el dolor.</p>	<p>*La muerte se manifiesta de manera simbólica y literal, reflejando tanto la desintegración del crew de baile gracias a la influencia del LSD, así como la brutalidad de sus acciones.</p> <p>*Omar muere congelado en la intemperie debido a que lo sacan de la bodega como primer sospechoso de poner LSD en el ponche.</p> <p>*El aborto de Lou debido a que recibe una patada por ser la única persona que no bebió del ponche; esta acción termina por acreditar a Lou como sospechosa de poner LSD en la bebida. Acto seguido, Lou se verá acorralada por el resto del crew y ella empezará a cortarse con una navaja</p>	<p>*Gaspar Noé explora valores individuales mediante actos que pueden parecer inmorales, debido a que las acciones de sus personajes son agresivas y salvajes, mostrando esa animalidad entre sus pensamientos y deseos.</p> <p>* Cuando se dan cuenta que están intoxicados porque alguien puso LSD en la bebida que compartieron, el instinto de supervivencia predomina a lo largo de la película.</p> <p>*Las emociones de los personajes son</p>	<p>* El baile es la felicidad en esta película. Los personajes se consideran plenos siempre que puedan bailar, la única condicionante para su felicidad es esa.</p>
--	---	---	---	---

		<p>como si estuviese poseída al igual que sus compañeros.</p> <p>*Tito, el hijo de Emmanuelle (la directora de la academia de baile) muere trágicamente encerrado por su madre en el cuarto de electricidad, en un intento desesperado de protegerlo el caos y de la confusión. La muerte de Tito es el símbolo por excelencia de la pérdida de la inocencia y la impotencia frente a la locura colectiva.</p> <p>*Emmanuelle comete suicidio debido a la muerte de su hijo; este acto de desesperación extrema y arrepentimiento refleja el colapso total de la cordura y la desesperanza abrumadora.</p>	<p>intensas y se convierten en actos bestiales, como el interés de custodia de Taylor por su hermana Gazelle, que cruza las fronteras del amor fraternal y se vuelve un deseo sexual.</p> <p>* La paliza que recibe David por parte de Cyborg y Rocco debido a su promiscuidad y racismo.</p> <p>*A pesar de la vulnerabilidad y la desesperación de Selva cuando todos estaban poseídos, esta acepta la insinuación menos descabellada que es la propuesta sexual de Ivana.</p>	
--	--	--	--	--

		<p>*Gaspar Noé nos muestra peleas, ataques y abuso, donde la violencia (al igual que la muerte) se convierte en una manifestación tangible de lo social y lo moral del crew.</p> <p>*Al comienzo de la película el crew navega a través de la semblanza de unión y compañerismo, pero bajo la influencia del ácido, sus verdaderas personalidades salen a relucir. La cohesión inicial se desmorona rápidamente, revelando la superficialidad de cada uno de los integrantes del crew; este desmoronamiento simboliza su muerte como grupo y al mismo tiempo muestra la fragilidad de la</p>	<p>*Psyche se orina enfrente de todos como acto ritualístico de que la posesión estaba por aperturarse.</p> <p>*Tito bebe del ponche (aunque su madre se lo había prohibido) y aunque este ya estaba acostado. La acción de Tito contribuye al caos general y muestra cómo incluso los personajes más jóvenes no están exentos de la diegésis destructiva.</p>	
--	--	--	--	--

		<p>unión colectiva ante el caos.</p> <p>*La experiencia con el LSD puede reflejar una muerte simbólica del yo racional, debido a que los integrantes del crew de baile llegan a convertirse en prisioneros de sus miedos y deseos más oscuros.</p>		
--	--	--	--	--

