ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

Sara
Calvete-Lorenzo

Tese de doutoramento

Gramática da ferida: Triplo Corte no Novo Extremismo Francés

Santiago de Compostela, 2025

Programa de Doutoramento en Comunicación e Información Contemporánea

ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL DA USC

TESE DE DOUTORAMENTO

GRAMÁTICA DA FERIDA: TRIPLO CORTE NO NOVO EXTREMISMO FRANCÉS

Sara Calvete-Lorenzo

Directora e titora: Antía María López-Gómez

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN CONTEMPORÁNEA

SANTIAGO DE COMPOSTELA - 2025

CONFLICTO DE INTERESE

Eu, Sara Calvete-Lorenzo, declaro, a todos os efectos, que non teño ningún conflito de interese relacionado co desenvolvemento e a preparación desta tese.

Santiago de Compostela, 14/10/2025

Sara Calvete-Lorenzo

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AGRADECEMENTOS

Ao meu avó, José, miña avoa, Carmen, e meu pai, Xose, que xa non están, mais seguen presentes cada día e en cada liña de texto.
Ás amigas, ben sabedes quen sodes, por ser rede e toma de terra neste mundo fermoso e abraiante e, á vez, horrible e inxusto, nos dous casos, aí sempre estades.
Á miña nai, Mercedes, e ao resto da familia, en particular ás máis pequenas, Olivia, Greta e Jimena.
A Jonás, por ser compañeiro de vida e tolerías dende hai máis de dez anos, tamén, por facer o mellor café da cidade.
Ás compañeiras do Grupo de Estudos Audiovisuais, porque delas comecei a aprender, e agardo seguir aprendendo, como facer toda esta lea da investigación académica. Con mención especial ás predoutorais, que estamos sempre a darnos folgos con todos estes proxectos e publicacións compartidas.
A Antía, pola paciencia e o cariño invertido nesta tese, e a Enrique, polo convite hai xa tres anos de sumarme á equipa de investigación.
Aos compañeiros do podcast de Mal de Olho, Miguel, Churi e Pineda, por xerar un espazo onde tratar o cinema de terror co respecto, ou non, que merece.
A Peixe e Xurelo, bolas de pelo felinas acuruxadas e transmisoras de amor que acompañaron estes centos de horas sentada diante dun ordenador.
Por último, unha mención especial a ese profesor que me preguntou polo tema da investigación. Ao dicirlle que cinema francés, falamos un anaco de Varda e tamén de *La rodilla de Clara,* cando lle comentei que non era ese o cinema de estudo, afirmou: “Pensé que hacías tu tesis de cine de verdad”. Para el, tamén este texto.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMO

A presente investigación xurde dunha dobre intención; por unha banda, xerar unha sistemática de análise das diferentes categorías de corte dos corpos femininos, ou feminizados, no cinema e, en segundo lugar, da aplicación de dita sistemática sobre dun conxunto de filmes franceses producidos a finais do século XX e comezos do XXI, denominados como Novo Extremismo Francés. Malia que o punto de partida, o corte dos corpos, semella un obxecto de estudo demasiado amplo e difuso, faise preciso concretar as categorías de análise a través da teoría do Triplo Corte, aportación orixinal do presente traballo de investigación, que se irá debullando de xeito progresivo nas seguintes páxinas e nos correspondentes epígrafes de sistemática de análise. Este avanza autorrefencialmente: Corte da Toma (ou as súas características formais específicas); Corte do Plano (uso da montaxe e das súas ferramentas); e, en último lugar, o Corte da Carne, onde finalmente os corpos son despezados en vivo diante da óptica da cámara, que se abalanzan mutilados arriba do —gustoso ou reticente— público. Cómpre engadir, que as dúas primeiras categorías susténtanse sobre dun conxunto de técnicas e efectos fílmicos que ocultan o corte explícito sobre da carne, que non o feito violento en si, porén, a terceira delas si permite a presenza da ferida, polo tanto, do contido gráfico violento e das súas consecuencias explícitas na pantalla.

Por outra banda, nesta investigación búscase definir a onda da Nova Extrema Francesa a través da literatura científica dispoñible e dos seus antecedentes fílmicos, así como doutras artes visuais, analizando como este conxunto de filmes con características heteroxéneas posúen unhas conexións que os definen como corrente cinematográfica, a pesar das súas diverxencias temáticas ou estilísticas. Do mesmo xeito, búscase identificar a influencia que estas películas xeraron no panorama internacional e como evolucionaron ata a actualidade, dando especial visibilidade ás realizadoras dentro das mesmas e ao tratamento que fan da violencia sobre dos corpos femininos.

Triplo Corte; Cinema; Novo Extremismo Francés; Corpo; Ferida

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN

La presente investigación surge de una doble intención; por una parte, generar una sistemática de análisis de las diferentes categorías de corte de los cuerpos femeninos, o feminizados, en el cine y, en segundo lugar, la aplicación de dicha sistemática sobre un conjunto de películas francesas producidas a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, denominadas como Nuevo Extremismo Francés. A pesar de que el punto de partida, el corte de los cuerpos, parece un objeto de estudio demasiado amplio y difuso, se hace preciso concretar las categorías de análisis a través de la teoría del Triple Corte, aportación original del presente trabajo de investigación, que se irá desgranando de manera progresiva en las siguientes páginas y en los correspondientes epígrafes de su sistemática de análisis. Este avanza autorrefencialmente: Corte de la Toma (o sus características formales específicas); Corte del Plano (uso del montaje y de sus herramientas); y, en último lugar, el Corte de la Carne, donde finalmente los cuerpos son descuartizados en vivo delante de la óptica de la cámara, que se abalanzan mutilados encima del —gustoso o reticente— público. Es de recibo añadir, que las dos primeras categorías se sustentan sobre un conjunto de técnicas y efectos fílmicos que ocultan el corte explícito sobre la carne, que no el hecho violento en sí, no obstante, la tercera de ellas sí permite la presencia de la herida, por lo tanto, del contenido gráfico violento y de sus consecuencias explícitas en la pantalla.

Por otra parte, en esta investigación se busca definir la onda del Nuevo Extremismo Francés a través de la literatura científica disponible, así como de sus antecedentes fílmicos y de otras artes visuales, analizando como este conjunto de films con características heterogéneas poseen unas conexiones que los definen como corriente cinematográfica, a pesar de sus divergencias temáticas o estilísticas. Del mismo modo, se busca identificar la influencia que estas películas generaron en el panorama internacional y cómo evolucionaron hasta la actualidad, dando especial visibilidad a las realizadoras dentro de las mismas y al tratamiento que hacen de la violencia sobre los cuerpos femeninos.

Triple Corte; Cine; Nuevo Extremismo Francés; Cuerpo; Herida

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ABSTRACT

The present research arises from a dual intention: firstly, to generate a systematic analysis of the different categories of female or feminised bodies in cinema and, secondly, to apply this systematic analysis to a set of French films produced at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century, known as New French Extremism. Although the starting point, the cutting of bodies, seems too broad and diffuse a subject for study, it is necessary to specify the categories of analysis through the Triple Cut theory, original contribution of this research work, which will be progressively explained in the following pages and in the corresponding sections of the analysis system. This theory advances in a self-referential manner: Cut of the Frame (or its specific formal characteristics); Cut of the Shot (use of editing and its tools); and, finally, Cut of the Flesh, where bodies are ultimately dismembered live in front of the camera lens, which pounces mutilated on the—willing or reluctant—audience. It should be added that the first two categories are a set of film techniques and effects that conceal the explicit cutting of flesh, but not the violent act itself. However, the third category does allow the presence of the wound and, therefore, the violent graphic content and its explicit consequences on screen.
On the other hand, it should be added that the first two categories are a set of techniques and film effects that conceal the explicit cutting of flesh, but not the violent act itself. However, the third category does allow the wound to be shown, and therefore the graphic violent content and its explicit consequences on screen.
On the other hand, this research seeks to define the wave of New French Extremism through the available scientific literature, as well as its filmic and other visual arts antecedents, analysing how this set of films with heterogeneous characteristics have connections that define them as a cinematographic trend, despite their thematic or stylistic divergences. Similarly, it seeks to identify the influence these films have had on the international scene and how they have evolved to the present day, giving special visibility to the female filmmakers within them and their treatment of violence against female bodies.

Triple Cut; Cinema; New French Extremism; Body; Wound

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LISTA DE PUBLICACIÓNS DERIVADAS DA TESE

Ao longo do desenvolvemento da investigación da presente tese de doutoramento, realizouse a publicación de 6 artigos en revistas de impacto e indexadas en *Thomson Journal Citation Reports* (JSR) e 6 capítulos de libro nas principais editoriais indexadas no *Scholarly Publishers Indicators* (SPI). Os textos completos das publicacións se acceso aberto, así como os permisos editoriais de reprodución, atópanse no Anexo I desta tese. As referencias completas das publicacións preséntanse a continuación:

1. Calvete-Lorenzo, S. (2024). Carnalidad, pulsión y antropofagia en el Nuevo Extremismo Francés: Estudio comparativo de Trouble Every Day y Dans ma peau, en *Retos y tendencias en los nuevos contextos comunicativos* (pp.26-40), Castillo, A. (Ed.) e Zacipa, I. (Ed.). Editorial Fragua. 978-84-7074-785-4.
   SPI 2022: 65 (Xeral, España), ICEE 39, 2 (Especialización Comunicación, España), ICEE 73, 16 (Especialización Belas Artes, España).
   Publicación referenciada na páx. 163 do documento (2.3 Películas e autorías pertencentes ao Novo Extremismo Francés), pé de páx. nº 105 da investigación.

2. Calvete-Lorenzo, S. (2025). Patriarchy, moralism and discipline of female bodies in modern and postmodern horror, the slasher paradox, en *Totalitarianism in Literature and Film*, Falkowska, J. (ed.), Berghahn Books.
   Publicación referenciada na páx. 110 do documento (2.2.2.4.2 Slasher), pé de páx. nº 70 da investigación.

3. Calvete-Lorenzo, S. (2024). Novias bastardas de la criatura, simulacros y esperpentos del mito de Frankenstein en Martínez Fabre, M. P. (coord.), Mateu, F. (coord.), *Ciencia y criaturas de lo fantástico* (pp. 69-79). Tirant lo Blanch. 978-84-1183-759-0.
   SPI 2022: 1 (Xeral, España), ICEE 1096, 2 (Especialización Comunicación, España), ICEE 73, 16 (Especialización Belas Artes, España).
   Publicación referenciada na páx. 319 do documento (3.1.3 O Corte da Carne), pé de páx. nº 130 da investigación.

4. Calvete-Lorenzo, S.; Rozados-Lorenzo, A. e Sosa-Fernández, R. del P. (2024). "Imagined reality, the liquid, dystopia, and virtuality in science fiction cinema: Don't Worry Darling, a case study". *Artnodes*, 2024, nº 33, pp. 1-10. https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.415780
   JSR: Q1, Artes Visuais, O.23.
   Publicación referenciada na páx. 216 do documento (3 Sistemática de análise), pé de páx. nº 119 da investigación.

5. Calvete-Lorenzo, S. (2024). "How to Tear the Female Body to Pieces". *Screen Bodies*, nº 9 (1), setembro, pp. 97-109. https://doi.org/10.3167/screen.2024.090109
   European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS)
   Publicación referenciada na páx. 231 do documento (3.1 O Triplo Corte: Como despezar o corpo feminino na pantalla), pé de páx. nº 121 da investigación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. Calvete-Lorenzo, S. (2023). “Cuerpos Puzzle femeninos en la deriva del cine mudo fantástico serial”. *Quiroga. Revista De Patrimonio Iberoamericano*, n.º 22 (octubre), pp. 26-38. https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0002
   JSR: Q2, Artes Visuais, 0.13
   Publicación referenciada na páx. 93 do documento (2.2.2.2 Primitivo Fantastique: Méliès e Feuillade), pé de páx. nº 54 da investigación.

7. Calvete-Lorenzo, S. (2023). Alta Fantasía en la idiosincrasia cultural gallega en Martínez Fabre, M. P. (coord.), Mateu, F. (coord.), *Territorios de la Alta Fantasía* (pp. 315-324). Tirant lo Blanch. 9788411830911.
   SPI 2022: 1 (Xeral, España), ICEE 1096, 2 (Especialización Comunicación, España), ICEE 73, 16 (Especialización Belas Artes, España).
   Publicación referenciada na páx. 24 do documento (2.1.1 Delimitación do xénero terrorífico), pé de páx. nº 4 da investigación.

8. Rozados Lorenzo, A., Calvete Lorenzo, S., & Sosa-Fernández, R. del P. (2024). Producciones audiovisuales en formato vertical: el caso de Snap Originals. El consumo de ficción en 9:16. *Palabra Clave*, *26*(4), e2646. https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.4.6

   JSR: Q2, Comunicación, 0.34
   Publicación referenciada na páx. 239 do documento (3.1.1.1 Encadre e fóra de campo: exclusión e háptico), pé de páx. nº 124 da investigación.

9. Calvete-Lorenzo, S. (2023). Violence, Imperfection and Vengeance of Female Bodies in French and Canadian Cinemas en Pérez Valero, V. (ed.), Cuéllar Santiago, F. (ed.) *Unusual Shapes, Fantasy & Horror* (pp. 83-94). Ediciones Universidad de Salamanca. 978-84-1311-834-5. https://doi.org/10.14201/0aq0352

   SPI 2022: 33 (Xeral, España), ICEE 35, 28 (Especialización Comunicación, España), ICEE 1, 20 (Especialización Belas Artes, España), ICEE 8.
   Publicación referenciada na páx. 50 do documento (2.2.1 Achegamentos teóricos), pé de páx. nº 26 da investigación.

10. Calvete-Lorenzo S. y Sosa-Fernández R. d. P. (2023). “Se puede tocar con los ojos”: hiperfotografía, entrevista a Jean-François Rauzier. *Arte, Individuo y Sociedad*, *35*(3), 1177-1183. https://doi.org/10.5209/aris.88508

    JSR: Q1, Artes Visuais, 0.29
    Publicación referenciada na páx. 236 do documento (3.1.1 Características formais da toma: Cortes e omisións), pé de páx. nº 122 da investigación.

11. Sosa-Fernández, R. del P., Rozados-Lorenzo, A., & Calvete-Lorenzo, S. (2023). Pantalla aumentada, triple narrativa y el rol del usuario: un estudio de caso. *Revista De Comunicación*, nº 22 (2), 475–493. https://doi.org/10.26441/RC22.2-2023-3239

    JSR: Q1, Comunicación, 0.59
    Publicación referenciada na páx. 285 do documento (3.1.2 Montaxe: Corte do Plano), pé de páx. nº 127 da investigación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

12. Sosa-Fernández, R. del P., Rozados-Lorenzo, A., & Calvete-Lorenzo, S. (2023). Análisis y tendencias de consumo en redes sociales: Propuesta metodológica para creación de contenido educativo audiovisual. *Espejo De Monografías De Comunicación Social*, (15), 163–179. https://doi.org/10.52495/c9.emcs.15.c45

SPI 2022: 65 (Xeral, España), ICEE 39, 10 (Especialización Comunicación, España), ICEE 28, 22 (Especialización Belas Artes, España), ICEE 6.
Publicación referenciada na páx. 308 do documento (3.1.2.4 Invisible Hollywoodense), pé de páx. nº 129 da investigación.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LISTA DE ABREVIATURAS EMPREGADAS

BBFC: *British Board of Film Classification*
C: Contrapicado
CGI: *Computer-Generated Imagery,* Imaxes xeradas por ordenador
CNC: *Centre national du cinéma et de l'image animée*
CT: Transición por corte
D: Son diexético
DPP: *Director of Public Prosecutions*
DV: *Digital Video*
F: Frontal
FC: Transición por fundido cruzado
FIAPF: *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*
FN: Transición por fundido a negro
FX: Efectos especiais físicos (Ver VFX)
GM: Guerra Mundial
GPX: Gran plano xeral
JRS: *Thomson Journal Citation Reports*
L: Lateral
MOV: Movementos de cámara
MIN: Minutado
MRI: Modo de Representación Institucional
MRP: Modo de Representación Primitivo
NA: Nadir
ND: Son non diexético (non se emprega na tipoloxía de filtraxe de iluminación)
NEF: Novo Extremismo Francés
OT: Outras transicións
P: Picado
PAN DE: Panorámica de dereita a esquerda
PAN ED: Panorámica de esquerda a dereita
PL: Plano
PM: Plano medio
PMA: Plano medio amplo
PMC: Plano medio curto
POV: *Point of view,* Plano subxectivo
PP: Primeiro plano
PPA: Primeiro plano amplo
PPC: Primeiro plano curto
PPP: Primeirísimo primeiro plano
PX: Plano xeral
RDA: República Democrática Alemá
SPI: *Scholarly Publishers Indicators*
SRF: *Société des Réalisateurs de Films*
TILT D: *Tilt Down,* Panorámica de superior a inferior

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

TILT U: *Tilt Up,* Panorámica de inferior a superior
TRASF: Trasfoco
TRAV A: *Travelling* de Avance
TRAV R: *Travelling* de Retroceso
VFX: *Visual Effects*, Efectos Visuais realizados en posprodución (Ver CGI)
VHS: *Video Home System*

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECEMENTOS ... **1**
RESUMO ... **2**
RESUMEN ... **3**
ABSTRACT ... **4**
LISTA DE PUBLICACIÓNS DERIVADAS DA TESE ... **5**
LISTA DE ABREVIATURAS EMPREGADAS ... **7**
1 INTRODUCIÓN ... **12**
1.1 XUSTIFICACIÓN DO ESTUDO ... 12
1.2 HIPÓTESES ... 12
1.3 OBXECTIVOS ... 12
1.4 METODOLOXÍA ... 13
1.5 ALCANCE E CONTRIBUCIÓN DA TESE ... 14
1.6 ESTRUTURA DA TESE ... 15
2 MARCO TEÓRICO ... **18**
2.1. XÉNERO DE TERROR E TERROR DE XÉNERO ... 19
2.1.1 Delimitación do xénero terrorífico ... 24
2.1.2 Psicanálise do terror ... 31
2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar ... 36
2.1.4 Invisibilidades: mulleres no terror e terror na academia ... 44
2.2. CARACTERIZACIÓN DO NOVO EXTREMISMO FRANCÉS ... 49
2.2.1 Achegamentos teóricos ... 50
2.2.1.1 O punto de ignición ... 50
2.2.1.2 Acepcións de onda e *group style* ... 54
2.2.1.3 Análise histórica con organización temática ... 56
2.2.1.4 A sensación, o abxecto e o háptico ... 59
2.2.1.5 O *unwatchable* e o papel masoquista do público ... 64
2.2.1.6 Expansión e/ou disolución da onda ... 66
2.2.1.7 A visión dende a praxe fílmica ... 68
2.2.2 Antecedentes e influencias ... 74
2.2.2.1 Outras artes: escultura, teatro e literatura ... 74
2.2.2.1.1 Ceroplástica médica ... 74
2.2.2.1.2 No escenario: Grand Guignol, Teatro da Crueldade e Teatro Épico ... 80
2.2.2.1.3 Georges Bataille ... 91
2.2.2.2 Primitivo Fantastique: Méliès e Feuillade ... 93
2.2.2.3 Georges Franju e a Nouvelle Vague ... 100
2.2.2.4 Exploitation ... 106
2.2.2.4.1 Giallo ... 107
2.2.2.4.2 Slasher ... 110
2.2.2.4.3 Gore e Torture Porn ... 118
2.2.2.4.4 Rape & Revenge ... 122
2.2.2.5 Body Horror e Nova Carne, Estética e filosofía da modificación corporal ... 126
2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados ... 143
2.2.2.6.1 Euroshlock, Eurotrash e Video Nasties ... 144
2.2.2.6.2 New Hollywood e Cinema of Transgression ... 149
2.2.2.6.3 Cinéma du Look e Banlieue Cinéma ... 154
2.2.2.6.4 Outras ondas centroeuropeas ... 159

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.3 PELÍCULAS E AUTORÍAS PERTENCENTES AO NOVO EXTREMISMO FRANCÉS 163
2.4 EXPANSIÓN DO FENÓMENO E FRONTE DE ONDAS 212
2.5. OCOS DE INVESTIGACIÓN: ESTUDO FORMAL DO TEXTO FÍLMICO DO NOVO EXTREMISMO FRANCÉS 213
3 SISTEMÁTICA DE ANÁLISE **216**
3.1 O TRIPLO CORTE: COMO DESPEZAR O CORPO FEMININO NA PANTALLA 231
3.1.1 Características formais da toma: Cortes e omisións 236
3.1.1.1 Encadre e fóra de campo: exclusión e háptico 239
3.1.1.2 Tamaño do plano e distancia: modular a proximidade da ferida 250
3.1.1.3 Nitidez focal e profundidade de campo: esfumar e seleccionar 258
3.1.1.4 Código lumínico: sombra, contraluz e desaturación 264
3.1.1.5 Corpos e obxectos interpostos: a opacidade como elipse 274
3.1.2 Montaxe: Corte do Plano 285
3.1.2.1 Formalistas e violencia dos fragmentos 287
3.1.2.2 Os detalles 298
3.1.2.3 Realistas e negacións 303
3.1.2.4 Invisible Hollywoodense 308
3.1.3 O Corte da Carne 319
3.1.3.1 Mecanismos de estrañamento **326**
3.1.3.1.1 O Hiperbólico: exceso barroco e humor negro 327
3.1.3.1.2 O Cirúrxico: a mirada clínica 339
3.1.4 Cronoloxía dos cortes e resumo da sistemática aplicada 346
4 CONCLUSIÓNS E POSIBLES APLICACIÓNS DA SISTEMÁTICA **350**
REFERENCIAS **361**
ÍNDICE DE IMAXES E FIGURAS **390**
ANEXOS **398**
ANEXO I: DEREITOS E PUBLICACIÓNS RELACIONADAS COA TESE 399
ANEXO II: DEREITOS DAS IMAXES EMPREGADAS 458
ANEXO III: RESUMO HISTÓRICO DE PREMIOS AO MILLOR FILME NOS FESTIVAIS PRINCIPAIS 461
ANEXO IV: RESULTADOS DAS BUSCAS POR PALABRA CLAVE 470

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INTRODUCIÓN

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

1 INTRODUCIÓN

1.1 XUSTIFICACIÓN DO ESTUDO

A presente investigación xurde dunha dobre intención; por unha banda, xerar unha sistemática de análise das diferentes categorías de corte dos corpos femininos, ou feminizados, no cinema e, en segundo lugar, da aplicación de dita sistemática sobre dun conxunto de filmes franceses producidos a finais do século XX e comezos do XXI, denominados como Novo Extremismo Francés. Malia que o punto de partida, o corte dos corpos, semella un obxecto de estudo demasiado amplo e difuso, faise preciso concretar as categorías de análise a través da teoría do Triplo Corte, de creación propia, que se irá debullando de xeito progresivo nas seguintes páxinas e nos correspondentes epígrafes de sistemática de análise. Este avanza autorrefencialmente: Corte da Toma (ou as súas características formais específicas); Corte do Plano (uso da montaxe e das súas ferramentas); e, en último lugar, o Corte da Carne, onde finalmente os corpos son despezados en vivo diante da óptica da cámara, que se abalanzan mutilados arriba do —gustoso ou reticente— público. Cómpre engadir, que as dúas primeiras categorías son un conxunto de técnicas e efectos fílmicos que ocultan o corte explícito sobre da carne, que non o feito violento en si, non obstante, a terceira delas si permite a presenza da ferida, polo tanto, do contido gráfico violento e das súas consecuencias explícitas na pantalla.
Por outra banda, nesta investigación búscase definir a onda da Nova Extrema Francesa a través da literatura científica dispoñible e dos seus antecedentes fílmicos, así como doutras artes visuais, analizando como este conxunto de filmes con características heteroxéneas posúen unhas conexións que os definen como corrente cinematográfica, a pesar das súas diverxencias temáticas ou estilísticas. Do mesmo xeito, búscase identificar a influencia que estas películas xeraron no panorama internacional e como evolucionaron ata a actualidade, dando especial visibilidade ás realizadoras dentro das mesmas e ao tratamento que fan da violencia sobre dos corpos femininos.

1.2 HIPÓTESES

Das preguntas de investigación propostas xorden as seguintes hipóteses:

H1. O Novo Extremismo Francés ten características comúns suficientes para considerarse unha onda fílmica concreta con nacemento e evolución, así como con influencia noutras formas fílmicas temporal e espacialmente.
H2. A sistemática de análise deseñada pode explicar os diferentes tratamentos posibles dos cortes sobre do corpo e da violencia gráfica no cinema, organizando os mesmos de xeito taxonómico.
H3. A sistemática de análise deseñada pode ser aplicada noutras mostras e corpus fílmicos diferentes do escollido nesta investigación.

1.3 OBXECTIVOS

1.3.1 Obxectivo xeral:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O1. Xerar unha ferramenta sistemática de análise da que agroman tres tipoloxías de corte posible sobre o corpo feminino no cinema, dos múltiples xeitos de despezalo

e fragmentalo na pantalla en tres niveis, que van dende o ocultamento mediante características da toma, omisión mediante montaxe, ata o explícito da carne en campo e da ferida; empregando para este fin, unha mostra de obras de direccións galas liminares co xénero de terror e integradas a súa vez dentro da onda alcumada Nova Extrema Francesa (1991-2010).

1.3.2 Obxectivos específicos:

O2.1. Analizar o corte sobre o corpo que é ocultado ao público a través de características formais na toma da imaxe fílmica.

- Uso do fóra de campo.
- Uso do tamaño do plano.
- Uso do código lumínico.
- Uso da nitidez focal.
- Uso de obxectos e corpos interpostos.

O2.2. Analizar o corte do plano mediante o uso e planificación da montaxe, coa fin de atenuar a violencia explícita.

O2.3. Analizar o corte físico e explícito da carne, a ferida sen omisión algunha.

O2.4. Afianzar esta ferramenta de análise aplicable de xeito sistemático fóra do universo fílmico escollido para a mostra de investigación.

O3. Detectar as relacións entre violencia escópica e os diferentes mecanismos de distanciamento artellados nos filmes.

O4. Identificar características xerais e cohesivas da Nova Extrema Francesa como onda fílmica:

O4.1. Identificar características xenéricas/autorais e temáticas.
O4.2. Detectar disparidades e semellanzas con outras ondas e subxéneros fílmicos.
O4.3. Estudar a evolución e expansión por Europa e Canadá do fenómeno.

1.4 METODOLOXÍA

Esta investigación combina unha fonda revisión teórica coa fin de delimitar o fenómeno do Novo Extremismo Francés e construír un modelo conceptual. A esta, súmase unha sistemática de análise fílmica propia —Teoría do Triplo Corte— aplicada sobre o corpus de películas preseleccionado. Esta dobre vía sostén a formulación de obxectivos e hipóteses e organiza a tese en: marco teórico, deseño da sistemática, aplicación ao corpus e conclusións.

- Contextualización do fenómeno. A caracterización do Novo Extremismo Francés apóiase nos apartados teóricos sobre delimitación do xénero terrorífico, psicanálise do terror, corpos abxectos e xeitos de mirar e invisibilidades, mulleres no terror e terror no eido académico. Así mesmo, dedícase un profuso epígrafe aos antecedentes e

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

referencias vencellados á vaga de análise. Todos eles, precisos para sustentar a delimitación de corpus posterior.

- Criterios para a delimitación do corpus fílmico. A identificación de películas do Novo Extremismo Francés establécese por triangulación entre sete obras de referencia no eido (Quandt, Romney, Beugnet, Horeck & Kendall, Palmer, Grønstad e West) e mediante criterios de inclusión:

    (a) presenza reiterada polo menos en 4 das 7 fontes
    (b) concordancia cronolóxica (anos noventa e comezos dos dous mil)
    (c) concordancia xeográfica (produción/coprodución francesa)
    (d) potencial analítico ao redor do corte do corpo feminino

- Sistemática de análise fílmico, Teoría do Triplo Corte. A sistemática propón tres niveis de análise do corte sobre o corpo feminino na pantalla, concibidos como bonecas rusas que se encaixan na práctica e na historiografía da linguaxe fílmica. Cada un deles posúe uns identificadores analíticos propios, que ao ser aplicados sobre do corpus xeral, dan lugar a uns exemplos concretos da mostra que son analizados formalmente:

    (a) Corte da Toma (características formais)
    (b) Corte do Plano (montaxe)
    (c) Corte da Carne (representación explícita). Mecanismos de estrañamento: hiperbólico-barroco e cirúrxico-clínico

- A análise formal operativízase plano a plano mediante unha folla de *découpage* que rexistra:

    (a) Time code, duración de cada plano
    (b) Imaxe, o que se ve de xeito descritivo
    (c) Movementos de cámara (PAN, TRAV, TILT, ZI/ZO, trasfoco)
    (d) FX/VFX
    (e) Transicións (corte, fundidos, outras)
    (f) Son, o que se escoita (diexético/non diexético)

Esta investigación asume o seu carácter cualitativo e o papel da investigadora como instrumento, polo que se reforza cun modelo conceptual sólido; é dicir, un marco teórico exhaustivo, criterios explícitos de selección e *découpage* sistemático e, por último, unha triangulación entre teorías e texto fílmico. Ademais, a proposta é transferible a outros corpus para estudar o tratamento formal do corpo e da violencia gráfica, se for necesario. Así mesmo, realízase unha revisión teórica de procura e cribado bibliográfico, mediante sistematización en Scopus, Web of Science, Dialnet, Redalyc, TESEO e nos repositorios da Universidade de Santiago de Compostela (Iacobus e Minerva), empregando termos de busca en español, inglés e francés vinculados á Nova Extrema Francesa e denominacións afíns.

1.5 ALCANCE E CONTRIBUCIÓN DA TESE

A pesar da existencia de múltiples teorías previas que relacionan a construción do espazo e tempo fílmicos e o tratamento do corpo humano, o resultado desta investigación é unha sistemática de análise propia, xerada *ad hoc,* que abrangue de xeito integral o estudo concreto

USC DE COMPOSTELA

do corte do corpo feminino no filme. Un modelo reproducible e coa potencialidade de ser aplicado noutros corpus. Así mesmo, esta investigación cuestiona o concepto do propio terror e das súas características liminares fuxindo do reducionismo xenérico. Enuméranse a continuación, algunhas contribucións concretas:

- Matriz integradora de lectura do corte do corpo e da ferida. Proponse unha arquitectura analítica, aplicada corte a corte (Toma/Plano/Carne) e validada en estudos de caso, que permite comparar con precisión obras con hibridacións xenéricas e tradicións autorais diversas.

- Xenealoxía histórica e formal da Nova Extrema Francesa que conecta dende a escultura decimonónica ata o cinema contemporáneo, buscando semellanzas e relacións estéticas e formais, máis aló dos lugares comúns do escándalo e da transgresión. Así mesmo, presenta unha relectura da vaga a través do *shock* como finalidade (Palmer/Grønstad), explicando a función do háptico (Beugnet), ademais da revisión histórica (West, Horeck e Kendall).

- Cobertura dun baleiro bibliográfico na contorna galegofalante, mediante unha revisión sistemática plurilingüe, en particular castelán, inglés e francés, que evidencia a asimetría na produción académica e xustifica a pertinencia desta tese.

O alcance desta investigación é de corte analítico e interpretativo, non estatístico, e restrínxese a un corpus intencional que representa liñas fortes da Nova Extrema Francesa e do seu espallamento internacional coa Fronte de Ondas. As conclusións son transferibles a outros títulos contiguos, sen pechar a cartografía dun fenómeno en continua evolución, coa fin de proporcionar unha ferramenta de lectura extensible a outros eidos dos cinemas máis explícitos.

1.6 ESTRUTURA DA TESE

Esta investigación posúe catro partes ben diferenciadas:

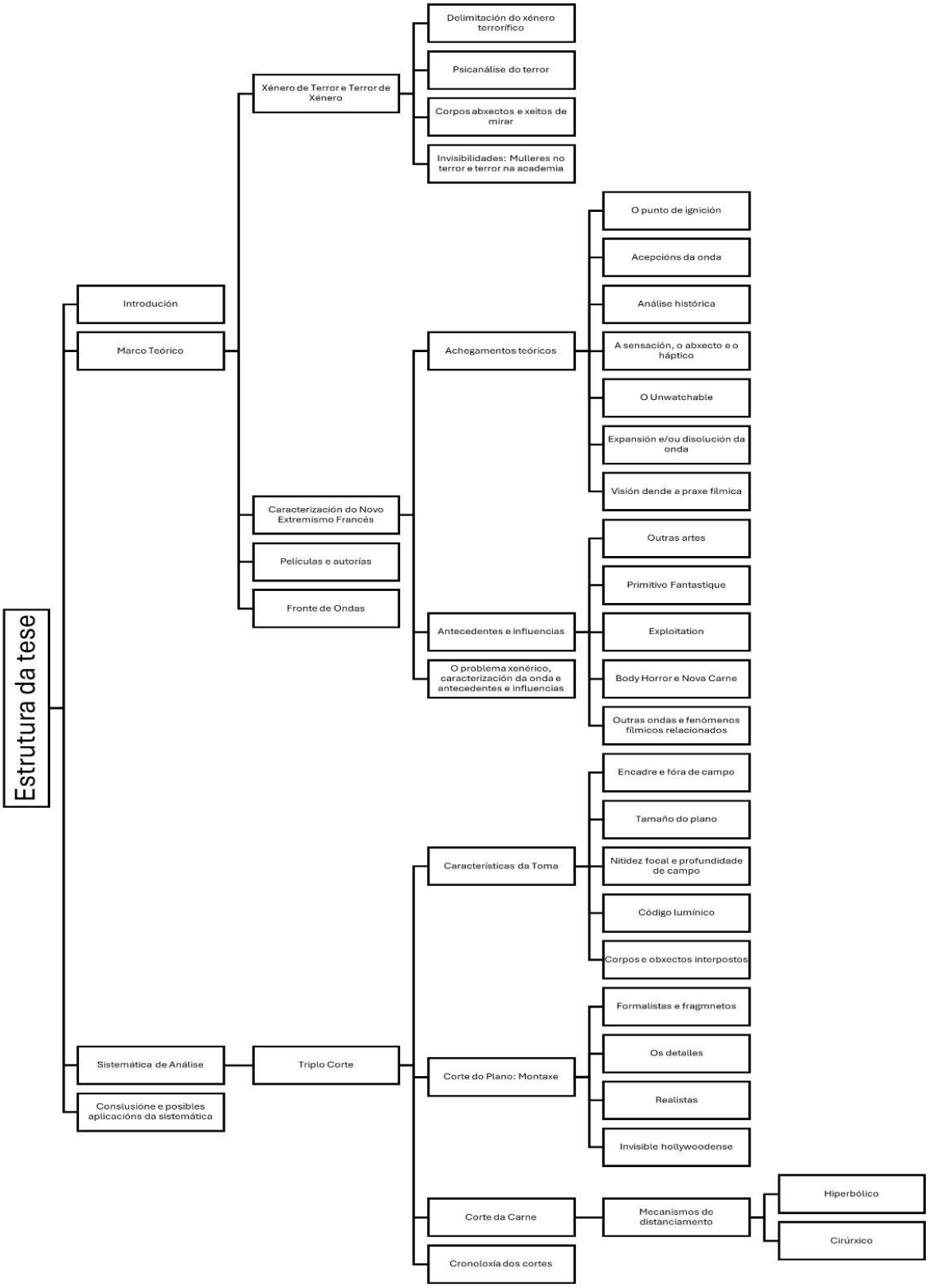
- Marco teórico, onde se mobilizan todos os conceptos e teorías precisas sobre o xénero de terror, os estudos sobre do corpo feminino vencellados ao mesmo, as definicións e características segundo diferentes autorías da Nova Extrema Francesa, a presenza de realizadoras no xénero, en xeral, e na onda en particular; así como, unha enorme profusión de antecedentes fílmicos e doutras artes ligadas coa vaga que ocupa esta tese.

- Deseño da sistemática de análise. De novo, mobilización das diferentes teorías fílmicas, ou de outras artes visuais, aplicables e este Triplo Corte.

- Aplicación da sistemática de análise sobre o corpus definido no marco teórico, da que emerxen secuencias específicas e representativas de cada categoría de análise.

- Conclusións extraídas da aplicación da sistemática, gramática da ferida, e definición máis completa das características da Nova Extrema Francesa e influencias noutros cinemas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 1. Estrutura da tese. Creación propia

MARCO TEÓRICO

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2 MARCO TEÓRICO

O achegamento á mostra de análise desta tese, susténtase en tres piares, por unha banda, definir que é o Novo Extremismo Francés e, se como movemento fílmico ou vaga, ten cohesión suficiente e características representativas para ser nomeado como tal. Inferindo, a partir deste conxunto de propiedades, cales son os filmes e autorías identificables como parte do mesmo, abrindo, polo tanto, a posibilidade de aplicar sobre deste corpus unha metodoloxía de análise construída nos seguintes epígrafes neste texto.

En segundo lugar, concretar se o Novo Extremismo Francés debe estudarse como parte do xénero de terror, onde normalmente se lle encaixa forzosamente dende o eido da crítica e industria fílmica, por defecto, sen demasiada reflexión ao respecto. Esta orde taxonómica simplifica, estereotipa e preasume a inexistencia de variabilidade nun conxunto complexo de películas nas que, principalmente, se traballa sobre o corpo, a violencia, o abxecto e a transgresión, mais esta circunstancia non implica a obrigatoriedade de pertenza a un xénero concreto. Con esta fin, cómpre analizar que é o que define unha película para ser considerada parte do cinema de terror e se a Nova Extrema cumpre estas características. Tamén resulta de interese achegarse a que é ese terror de xénero (e polisubxénero), que está presente decote na discusión fílmica, precisamente dada esa ambigüidade e inconcreción que o rodea e das que xurde tal profusión categórica interna. Dito sexa de paso, outra das problemáticas ás que se enfronta o terror a nivel teórico, entendido como xénero amplo, son os abundantes nesgos por parte da comunidade académica nesa dicotomía entre cinema de xénero (entretemento) e cinema de autor (obra de arte), na que se debe afondar. Coa fin de delimitar e caracterizar esta Nova Extrema Francesa é preciso unha revisión sistemática da bibliografía dispoñible co obxectivo de acadar a xa proposta identificación de trazos distintivos, así como a concreción de que películas compoñen e integran devandito movemento fílmico.

Este corpus é tan célebre como indeterminado, a denominación máis común deste conxunto heteroxéneo de filmes é Novo Extremismo Francés, amoedado por James Quandt en *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema* (2004), termo compartido por outras teóricas como Alexandra West, *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016), ou Tanya Horeck e Tina Kendall, *The new extremism in cinema: from France to Europe* (2011). Do mesmo xeito, existen outras nomenclaturas como *Cinéma du Corps* nos traballos de Tim Palmer (2011), *Cinema of Sensation* no caso de Martine Beugnet (2007), *Cinema Unwatchable* pola banda de Asbjørn Grønstad (2012) ou *Nouvelle Horreur Vague.* Esta última denominación non posúe unha autoría recoñecida, senón que pertence a un argot de uso escaso en traballos de contornas non académicas como blogues ou podcasts especializados, sobre todo na propia Francia. É de especial interese, xa que a súa similitude terminolóxica coa *Nouvelle Vague* non é casual, poñendo de manifesto na propia nomenclatura unha alusión e vontade comparativa entre ambas ondas. Non nun sentido temático, formal ou estético, senón cunha intencionalidade radical, revolucionaria, como un rexeitamento dos códigos tradicionais do cinema e un enfoque innovador e disruptivo, un cambio de modelo convencional; en ambos casos, en oposición tanto coas producións hollywoodenses, como co resto da filmografía gala coetánea. Non obstante, como non se considera nesta investigación a Nova Extrema Francesa como cinema de terror, senón como un corpus fílmico de características liminares, utilizarase nesta investigación a denominación común, Novo Extremismo Francés.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Por último, na historia universal do cinema as directoras e realizadoras están en ampla minoría. No terror, na representación fílmica que evoca o violento, a angustia, o medo ou o desagrado, esta fenda tradicional acrecéntase de xeito cuantitativo. Malia que, a partir dos anos noventa a tendencia xeral é timidamente á alza, dentro da Extrema Francesa acontece un fenómeno estatístico asimilable cun efecto de concentración. Así pois, considérase oportuno analizar cal é o papel que xogan as autorías femininas dentro do terror contemporáneo e cales son as consecuencias de que nas últimas décadas exista un incremento da súa presenza e do seu protagonismo; e, se a Nova Extrema Francesa correspóndese co Principio de Pareto[1] na percepción do fenómeno. Este principio, de orixe no eido estatístico, tamén coñecido como a regra 80/20, permite explicar como a representación feminina das directoras dentro dos inicios da Nova Extrema Francesa, causou un elevado impacto, que non se correspondeu en ningún momento cun incremento da proporción real dentro do cinema de xénero a nivel global. A sobrerrepresentación de directoras na Nova Extrema Francesa non contradí o principio xa citado, senón que o subverte estratexicamente. Dentro dun ecosistema historicamente masculinizado como o cinema de terror, un número reducido de autoras francesas concentrou un impacto crítico e popular excepcional, o cal xera a ilusión dun campo máis equitativo do que realmente é. Esta visibilidade selectiva, amplificada por mecanismos de curadoría e crítica, funciona como un foco de dispoñibilidade cultural, que resalta certas voces femininas sen alterar as estruturas de produción maioritarias do xénero (véxase 2.1.4 Invisibilidades).

Cómpre sinalar, que este subconxunto xerado polas directoras non é definido exclusivamente por unha cuestión sexual ou cun afán de afondar nun binarismo sexo-xenérico autoral, senón que inflúe máis alá, nos tratamentos temáticos, construcións narrativas, corporais e violentas dos filmes. É dicir, como das súas películas agroman propostas que afectan ás bases, fundamentos e liña de flotación mesma do propio xénero terrorífico. Polo tanto, como no caso dunha pedra tirada á auga dun estanque, xerou un fronte de ondas con conexións temáticas, sincrónicas e formais que devandito movemento propiciou no terror contemporáneo global fóra do cinema nacional galo, como en países veciños de Europa ou no terror francófono quebequés canadense (véxase 2. 4 Expansión do fenómeno e fronte de ondas).

Por último, defínese o presente epígrafe como marco teórico e non como estado da arte de xeito consciente. Se un estado da arte consistiría nuns amplos antecedentes con estudos e perspectivas teóricas relacionadas coa presente investigación, a propia problemática de indefinición da Nova extrema Francesa leva a constituír na contra un marco teórico; noutras palabras, un conxunto de autorías, achegamentos e antecedentes fílmicos, ou doutras artes visuais, nas que si necesariamente se fundamenta e sustenta esta tese, coa xustificación conseguinte en cada epígrafe do estudo, en tanto se abre un oco na presente secuencia teórica ou disciplinar que se irá debullando a continuación.

2.1. XÉNERO DE TERROR E TERROR DE XÉNERO

Como afirma Itxaso del Castillo en *Deconstruyendo el monstruo femenino actual en el audiovisual de terror* (2020), as liñas académicas tradicionais que seguen a debate na actualidade ao redor do cinema de terror pódense condensar en tres direccións. No primeiro caso, de que xeito se define e cales son as calidades constitutivas do xénero, en segundo lugar, o seu quórum eminentemente masculino na realización e consumo dos filmes e, por último, por que gusta este tipo de cinema (2020, p. 40). Neste epígrafe e coa intención de discernir onde situar a Nova Extrema Francesa, a pregunta central corresponderíase coa primeira liña temática,

[1] Para máis información, consultar *Manual de economía política* (Pareto, 2019).

que é, que características definen o xénero terrorífico e, por que a pesar de que a maioría do público que visualiza unha película pode afirmar que a mesma é de terror, non existe unha resposta precisa de que razoamento motiva tal aserción, máis alá dun axioma cuasi intuitivo.
Falar de xéneros cinematográficos é, canto menos, un proceso complexo, con especial dificultade na situación actual de hibridación audiovisual e autorreferencialidade posmoderna. É, con certeza, difícil determinar unha compilación xenérica do cinema, as divisións inapelables nas artes visuais son de base unha inexactitude, xa que a imaxe fílmica é fluída, impura, en constante evolución e mestura. Como afirma Vicente Sánchez-Biosca en *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis* (1996): "[…] una clasificación didáctica pagaría un alto precio por su claridad: el equívoco" (Sánchez-Biosca, 1996, p. 57). A pesar de concordar co teórico valenciano, requírense nesta pesquisa a busca de características específicas do xénero, coa fin de entender e situar a mostra de investigación proposta. En definitiva, se non se pode definir o cinema de terror, tampouco se pode teorizar sobre a natureza do mesmo e das súas conexións coa Nova Extrema Francesa.
Tzvetan Todorov, no seu texto *El origen de los géneros* (Todorov, 1987), reflexiona sobre a lexitimidade dun estudo dos xéneros literarios e, como o propio título indica, do seu gromo e evolución. A resposta é, canto menos, sorprendente:

> ¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación. Un "texto" de hoy (esta palabra designa también un género, en uno de sus sentidos) debe tanto a la "poesía" como a la "novela" del siglo XIX, lo mismo que la "comedia lacrimógena" combinaba rasgos de la comedia y de la tragedia del siglo precedente. No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un "antes" de los géneros (Todorov, 1987, p. 34).

Nun principio, a tese do autor parecería case unha tautoloxía, unha análise máis fonda revela a complexidade do afirmado. Todorov está a teorizar sobre xéneros literarios, mais se podería extrapolar o seu razoamento ao eido fílmico. Asumindo os xéneros como clases de textos, tamén son clases de filmes e se o autor afirma que o xénero é clase e o literario é o textual (1987, p. 35), tamén o fílmico debe posuír tal condición máis aló do puro exercicio taxonómico. Dado que un xénero é un depósito que non é estable no tempo, segundo Todorov, os xéneros son unidades que poden describirse dende o punto de vista da observación empírica e da análise abstracta (1987, p. 37), polo tanto, a institucionalización das propiedades discursivas é, ao fin e ao cabo, unha codificación social das mesmas. Un xénero é unha convención, un contedor de trazos que na historia adoece dun uso excesivamente industrial, xerando inxentes cantidades de subxéneros que dividen a oferta para a facilidade do seu consumo.
En *Film Genre Hollywood and Beyond* (2009)[2], Barry Langford remarca unha advertencia sobre dos xéneros fílmicos no primeiro capítulo do texto, chamado *Quen precisa xéneros?* Sostén que os mesmos son ferramentas a usar con prudencia e non de calquera xeito, nin a calquera prezo: "non hai necesidade de inventar refinamentos absurdos de denominación xenérica, ni de facer a malla da rede clasificatoria ou definitoria tan fina que non deixe pasar a luz" (Langford, 2009, p. 7). Esta afirmación representa dun xeito fidedigno a situación do terror actual, esa polisubxeneración antes referenciada. O mesmo autor fía este lance co

[2] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

postestruturalismo de Jacques Derrida no senso de que os textos, todos os textos e, á súa vez, calquera texto, non pertencen aos xéneros, porque os textos sempre poden superar as expectativas específicas e as etiquetas; mais tampouco poden eludir ser xenéricos, xa que todos se atopan en contextos nos que os lectores agardan algo en canto a estilo, identidade, contido, uso e significado (2009, p. 7). Así pois, Derrida en *La ley del género* (1992/1980) reflexiona sobre desta afirmación, aliñado coas bases do postestruturalismo e do cuestionamento cara esas configuracións categóricas sobre do xénero, sostendo:

> Es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito. En el código de la teoría de los conjuntos, si me transportara menos figuralmente, hablaría de una suerte de participación sin pertenencia. El rasgo que marca la pertenencia se divide ineludiblemente el borde del conjunto forma por invaginación, un bolsillo interno más grande que el todo: las consecuencias de esta división y de este desborde son tan singulares como ilimitadas (1992/1980, p. 225).

Estes principios de inestabilidade, transgresión, impureza e deconstrución categórica poden confrontarse coa caracterización dos xéneros de Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* (2000), xa que a concepción propia da industria hollywoodiana coa que traballa é pechada e estrutural, dende unha visión moderna; é dicir, afastada da idea contemporánea e de corte posmoderno que se centra na impureza e na devandita hibridación e autorreferencialidade xenérica. A conceptualización que o autor realiza dos mesmos apóiase sobre dez puntos concretos.

- O xénero é unha categoría útil porque resolve varios problemas á vez (2000, pp. 34-36), xa que a definición nese senso dun filme afecta funcionalmente ao seu modelo produtivo, ao aspecto formal da película, como etiqueta de exhibición ou como a xa citada relación contractual co público.

- A industria cinematográfica define os xéneros e a masa de espectadores recoñéceos (2000, p. 36). A mera existencia dun xénero está moito máis vencellada ao recoñecemento público en xeral que á percepción individual de cada espectador.

- Os xéneros teñen identidades e fronteiras precisas e estables (2000, pp. 37-39). Ponse de manifesto a discrepancia entre unha subdivisión teórica dos xéneros e a realidade histórica dos propios filmes, colmada de hibridacións e mutacións. A consecuencia disto tórnase nun reducionismo dos teóricos da materia en canto aos corpus de análise posibles, escollendo filmes que representen as características buscadas do xénero concreto a estudar, e ignorando o resto.

- Cada película pertence, íntegra e permanentemente (2000, pp. 39-41), a un só xénero. Esta é unha das afirmacións con maior número de dificultades á hora de enfrontase cunha análise formal. Se xa se definiu a pertenza das películas a un ou outro xénero como non estables ao longo do tempo, ou híbridas en moitos casos, parece insostible que a base de toda análise sexa que o público deba experimentar os filmes en termos do xénero ao que pertencen en exclusiva. O cal causaría a problemática da excesiva profusión xenérica da que advertía Langford (2009).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Os xéneros son transhistóricos (Altman, 2000, pp. 41-43). O acto de identificar un xénero require que os textos en cuestión sexan arrincados da súa época e situados nunha liña atemporal que os acolle como se fosen estritamente contemporáneos. Este enfoque sincrónico ten influencia de certa tradición do estudo literario, da antropoloxía e do estruturalismo inspirado en Lévi-Strauss. A análise de Altman (2000), recollendo a teoría de Lévi-Strauss, entende o xénero como unha manifestación que entronca cos mitos; non entendidos de xeito simplista como unha historia ficticia, un arquetipo ou unha explicación relixiosa de eventos naturais, senón como un sistema complexo de significados que pon de manifesto estruturas fundamentais do pensamento humano e que interveñen na propia función cognitiva. Para Altman, o xénero fílmico ten unha relación directa con todo isto, convertendo oportunamente unha fórmula comercial nunha categoría culturalmente funcional.

- Os xéneros seguen un desenvolvemento predicible (2000, pp. 43-45). Se os xéneros existen independentemente da historia do medio, coa evidencia de que os mesmos mudan co tempo, dáse por sentado que non basta con que as películas de xénero se parezan para que teñan éxito, tamén deben ser distintas, posuír variacións para evitar converterse nalgo estéril; é dicir, o público fan dun xénero quere ver unha forma esencial xenérica, mais con mutacións. As metáforas orgánicas esbozadas como paradigma posúen unha dobre vía. En primeiro lugar, o antropomorfismo xenérico, ou sexa, un xénero fílmico nace, desenvólvese, reacciona, adquire autoconsciencia e morre (ou se autodestrúe); neste caso, as películas que o compoñen reflicten idades ou períodos específicos da súa existencia. O segundo enfoque sería o bioloxicista, onde os autores partidarios establecen unha serie de ciclos para dar cabida ás variacións evolutivas internas. A pesar de citar varios teóricos, a estrutura que revirte maior interese provén do modelo de Christian Metz coa configuración clásico-parodia-réplica-crítica presente na súa obra *Lenguaje y cine* (1973), ou a do historiador da arte Henri Focillon coas etapas experimental-clásica-refinamento-barroca en *Vida de las formas* (2024/1934). Como se verá máis adiante, estes modelos bioloxicistas son aplicables ao xénero terrorífico.
- Os xéneros localízanse nun tema, unha estrutura e un corpus concreto (Altman, 2000, pp. 45-47). Se historicamente a análise de filmes se realizou en base a un colosal espectro de variables, este non é o caso dos diferentes xéneros cinematográficos. Para a pertenza a unha ou outra categoría, as películas deben ter un tema en común así como unha estrutura (semántica e sintaxe, respectivamente). O xénero concíbese como un corpus de filmes preexistente e consensuado socialmente.

- As películas de xénero comparten certas características fundamentais (2000, pp. 47-50). Esta idea deriva da anterior, céntrase en como as películas de xénero tenden a resolver unha e outra vez os mesmos conflitos fundamentais cunha división protagonismo-antagonismo, que Altman denomina foco dual (2000, p. 48). Esta repetición constitúe o esquema básico sobre do que se asentan as variables xenéricas: "El placer de ser espectador de género, [...] deriva en mayor medida de la reafirmación que de la novedad. La gente va a ver películas de género para participar en acontecimientos que, en cierto modo, les resultan familiares" (2000, p. 49). Esta idea será compartida por Barry Keith

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Grant, no seu libro *Film genre. From iconography to ideology* (2007) [3], como se verá máis adiante.

- A función dos xéneros é ritual ou ideolóxica (Altman, 2000, pp. 50-51). O autor sinala dúas tendencias básicas que parten, no primeiro caso, do estruturalismo de Propp e Lévi-Strauss, é dicir, da narrativa fílmica como xeito de autoexpresión da sociedade, que afonda nas súas contradicións constitutivas, a chamada denominación ritual; e, en segundo lugar, da crítica marxista althusseriana, que amosa a carga ideolóxica que gobernos e industrias depositan nos sistemas simbólicos e representacións discursivas que se producen dende o poder, coa fin de xerar aceptación destas doutrinas interesadas por parte do público. Ambas tendencias cristalizan nas décadas dos setenta e oitenta do pasado século como vertentes ritual e ideolóxica, respectivamente. Altman afirma que existe capacidade de exercer as dúas funcións simultaneamente, mais que a síntese ritual-ideolóxica non está adoptada de xeito común na teoría fílmica. Non obstante, existen traballos dende sendas visións sobre o xénero do terror, a función ritual centrada nos estudos de subxéneros e das súas características definitorias e, na contra, a vertente ideolóxica, con grande peso nos estudos críticos, psicanalíticos ou con perspectiva feminista.

- A crítica dos xéneros está distanciada da práctica dos xéneros (2000, pp. 52-53). No papel da crítica cinematográfica e da construción e definición dos xéneros existen, segundo Altman, dous roles posibles, por unha banda, o papel da mesma como xamán desa función ritual, como personaxe que media ante o público e determina a existencia do propio xénero; e, por outra banda, a función de mero observador que permanece á marxe da función ideolóxica dos textos producidos dende a institución e analiza eses efectos sobre do público.

En síntese, Altman sostén que o horizonte que se constrúe a partir destas dez visións parciais amosa que a industria cinematográfica, respondendo sempre aos desexos do público, instaura unha serie de xéneros delimitados. A relevancia destes xéneros, e a posibilidade de perdurar dos mesmos, responde proporcionalmente á súa capacidade de satisfacer as necesidades humanas que, loxicamente, definen o nivel de consumo de determinada proposta da industria cultural. A pesar de que os xéneros cambian durante o transcurso da súa vida funcional, isto acontece de xeito previsible e mantendo unha identidade fundamental ao longo do tempo e na cadea formada pola produción, a exhibición e o consumo por parte do público, que posúe unhas exixencias previas e expectativas concretas para con determinada película.
Rematada a exposición das devanditas características do xénero segundo Altman, atópanse varios escollos. Ben é certo que existe un terror de xénero, mais pódese afirmar por pura observación do ecosistema fílmico que, nin moito menos, todo terror se rexe por estes mandatos, a excepción de quizais algúns exemplos de subxéneros moi concretos temporal e espacialmente; un caso paradigmático do mesmo sería o sobrerrepresentado *slasher* norteamericano e os seus estudos académicos (véxase 2.2.2.4 Exploitation). Mais nesta tesitura é complicado non caer nesa polisubxeneración que non permite pasar a luz da que fala xa citado Langford (2009, p. 7).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[3] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

2.1.1 Delimitación do xénero terrorífico[4]

As fronteiras do terror non se poden corresponder cunha estrutura concreta, hai case tantos exemplos de configuracións fílmicas como películas existen. Retomando a Itxaso del Castillo (2020), a autora afirma que:

> El género de terror no responde a ninguno de estos requisitos de forma clara y unívoca. Se trata de un género repleto de subgéneros, algunos mainstream, otros de bajo presupuesto o incluso autoriales de reconocido prestigio por la crítica, sin una estructura formal inmutable. Por otro lado, la industria "re-etiqueta" títulos según pasa el tiempo. Son conocidos los ejemplos de la República de Weimar (El Doctor Caligari o Nosferatu), que fueron promocionadas como vanguardia artística y no de terror cuando se estrenaron o incluso los títulos clásicos de la Universal de los años 30, que se querían vender como ciencia ficción durante los años 50, época de expansión del género fantástico (Del Castillo, 2020, p. 40).

Existe un exiguo recoñecemento do terror e do seu status de arte por parte do sector académico cinematográfico, baseando tal afirmación na multitude de exemplos no circuíto de exhibición e distribución onde o terrorífico hibrida coa fantasía, a ciencia ficción ou o *thriller*, sendo case sempre escollida pola crítica e a academia a segunda denominación, obviando o terror como contedor dun traballo audiovisual con calidade artística e características autorais propias. A tendencia é clara, canto máis se separa un filme terrorífico do terror de xénero, máis necesidade hai dunha nova nomenclatura para referirse a el (véxase 2.3. Invisibilidades).

Segundo Peter Hutchings, no seu texto *The Horror Film* (2004)[5], en particular no primeiro capítulo titulado *Defining horror,* este xénero caracterízase por unha irónica problemática de definición:

> O público adoita entender o termo (película de terror) o suficiente como para organizar os seus propios visionados en relación con el, xa sexa —en función dos seus gustos— buscando activamente películas de terror ou evitándoas coma a peste. Non obstante, se nos fixamos na forma en que os críticos e os historiadores do cine escribiron sobre o terror, faise evidente unha certa imprecisión en canto ao xénero. Non só difiren estes críticos e historiadores en canto a sobre se o terror é malo ou bo, degradante ou edificante, sen sentido ou que incitan á reflexión; as veces tamén difiren en canto a que películas deben considerarse de terror e cales non (2004, pp. 1-2).

Para Hutchings, a maioría de estudos preseleccionan un corpus fílmico apropiado baseándose na definición do xénero de terror que queren acadar dende un inicio (2004, p. 3). É preciso sinalar a elevada presenza do nesgo de confirmación, habilmente mesturado con *cherry picking*, que a miúdo aparece nos estudos fílmicos deste ámbito, o que sumado á devandita rexenerificación, coloca a propia definición dos xéneros nun limbo taxonómico, moi afastado da visión esencialista, estruturada e de variabilidade limitada que propón Altman (2000). Hutchings recalca a problemática da iconografía do terror:

[4] Parte das reflexións deste epígrafe, aplicadas ao cinema e literatura galegas, están publicadas como: Calvete-Lorenzo, S. (2023a). Alta Fantasía en la idiosincrasia cultural gallega en Martínez Fabre, M. P. (coord.), Mateu, F. (coord.), *Territorios de la Alta Fantasía* (pp. 315-324). Tirant lo Blanch. 9788411830911.

[5] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

> A diferenza do *western*, as películas de terror non teñen unha iconografía distintiva. Non se limitan a un contexto histórico ou xeográfico concreto. Unha película de terror pode ter lugar en calquera sitio (calquera cidade, país, planeta) en calquera lugar histórico (pasado, presente, futuro). En canto á unidade estilística do xénero, inda que se poden detectar enfoques estilísticos que son populares e mesmo dominantes en determinados momentos da historia do xénero [...], tales enfoques non son comúns en todo o xénero en todo o mundo (Hutchings, 2004, p. 6).

Retomando a conceptualización do xénero que propón Grant en *Film genre. From iconography to ideology* (2007), cómpre citar a iconografía definida polo historiador Erwin Panovsky en *Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance* (1972) que xurde da análise da arte do período renacentista na que os temas ou conceptos complexos se expresaban a través de obxectos e acontecementos cargados de simbolismo. A presenza iconográfica no *western* e ausente no terror da que fala Hutchings (2004, pp. 6-7) está baseada na certa estabilidade espazo-temporal das accións no primeiro caso, así como na existencia de obxectos altamente representativos e simbólicos que comparten un elevado volume de filmes, como unha pistola; faise constar que o propio autor desconfía do devandito excesivo celo co que se escollen as películas representativas á hora de definir un xénero. Porén, no terror existe unha inestabilidade maior no eido espazo-temporal, no referente ás accións narrativas e ás personaxes arquetípicas, así como, sobre dos obxectos iconográficos, polo que estas características serían aplicables a un subxénero concreto. Para realizar unha comparativa en igualdade de condicións, teríase que considerar o *western* un subxénero do total do cinema histórico. Malia que Grant fala de crucifixos como exemplo de iconografía do terror (2007, p. 12), tal concreción non parece demasiado acertada sen caer nunha visión moi limitada do xénero. Non obstante, si existe gran profusión doutros elementos, como todo o relacionado coa morte ou as consecuencias escatolóxicas desta, como fluídos ou restos humanos, como se verá posteriormente con Julia Kristeva e Barbara Creed (véxase 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar), o cal non quere dicir nin moito menos que estean presentes en todo filme considerado terrorífico. Para Hutchings (2004), os críticos trataban nos anos setenta de identificar o que caracterizaba visualmente a un xénero, a súa iconografía, así como o que era distintivo en termos temáticos ou estruturais. En tal caso, o que tamén posuiría o xénero terrorífico serían motivos visuais, os cales tamén posúen variabilidade histórica ao igual que as iconografías do medo.

Grant (2007) dá unhas pinceladas ao respecto dos elementos constitutivos do xénero nos que convén afondar: a convención, a susodita iconografía, o espazo e o tempo da acción, as historias e temáticas recorrentes, as personaxes, actores e estrelas e, por último, o tipo de público e audiencias. Algunhas destas afirmacións poden ser acaídas en determinados filmes, mais existen abundantes exemplos de secuencias terroríficas que eliminarían parte destes elementos como convencións, pero os mantería como características puntuais. É preciso enumerar os mesmos para poder realizar *a posteriori* un exercicio de refutación cando sexa necesario.

- O teórico exemplifica a convención no xénero do terror co uso recorrente de encadres axustados, preparándose para a inevitable man que de repente busca o ombro de alguén (2007, p. 11).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- A iconografía, que ao igual que as convencións, proporciona aos xéneros unha taquigrafía visual para transmitir información e significado de xeito sucinto. Como un

crucifixo, que neste caso opera como icona relixiosa e cargado de significado simbólico, coa fin de apoiar en metáfora fílmica a loita dos valores tradicionais, encarnados no cristianismo e sendo un símil da cultura occidental xeral, na confrontación da ameaza do monstro. Ou a posta en escena, como no caso da iluminación tenue e do deseño gótico no cinema de terror (2007, p. 12).

- Respecto do espazo e o tempo da acción, Grant asevera que dita característica é moito máis representativa dalgúns xéneros que doutros, e que no caso do terror as películas tenden a utilizar escenarios illados e rurais, vellas casas escuras e sotos misteriosos para conseguir un efecto psicolóxico (2007, p. 12). O propio Grant asume que existen filmes dentro do xénero que funcionan rachando estas convencións e ambientan as historias en lugares contemporáneos e familiares.

- Sobre das historias e temáticas recorrentes, aínda que no terror clásico o monstro é vencido, segundo os filmes se achegan á modernidade os finais vólvense abertos; mais se asume tal feito pola posibilidade do beneficio económico xerado a través da rápida produción e distribución de secuelas cun monstro recoñecible polo público, máis que por unha fonda crítica social (2007, p. 12). Relativo a esta temática, son interesantes as referencias á análise ideolóxica que realizan dende unha posición certamente antagónica Robin Wood (1986) ou Sánchez-Biosca, este último, afirma en *Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror posmoderno* (1995) que ao igual que o relato é incapaz de rematar xerando secuela tras secuela, o monstro posmoderno é incapaz de morrer.

- En relación ás personaxes, actores e estrelas, segundo Grant, refórzanse mutuamente cos xéneros e poden dar lugar a interpretacións iconográficas como por exemplo Bela Lugosi en *Drácula* (Browning, 1931), papeis que levan irremisiblemente a estrela a quedar atrapada en personaxes similares (Grant, 2007, p. 19).

- Para rematar, as películas promociónanse nos medios de comunicación a través das súas afiliacións xenéricas e estas mesmas sinalan ao público, tanto o tipo de historia, como o pracer que poden ofrecer, termo entendido exclusivamente dende a definición de Grant (2007, p. 12).

Partindo do último destes elementos, é innegable a existencia dunha colectividade de público ao redor do terror do que derivan todo tipo de produtos relacionados como festivais específicos, podcasts propios, *merchandinsing* varios ou publicacións e colección literarias, autónomas do resto do universo do fílmico. Sendo o terror un dos xéneros que ocasiona con maior vehemencia este fenómeno, os porqués deste efecto aglutinador poderían rastrexarse quizais no rexeitamento de parte da comunidade intelectual, dun conxunto fílmico que se considera baldío, repetitivo e simplista na maioría do seu corpus.

Rick Altman (2000) denomina comunidades consteladas a este subconxunto do público fan, teorizando sobre este resultado aglutinador entusiasta en *¿Qué papel desempeñan los géneros en el proceso espectatorial?*, subapartado *La comunidad genérica* (Altman, 2000, pp. 213-223). Define a necesidade destas comunidades consteladas como un grupo de espectadores cunhas percepcións compartidas e un contrato xenérico, condición *sine qua non* para a súa mera

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

existencia, ao igual que a suspensión de incredulidade[6] sería base para a o cinema de ficción común.

A comunidade constelada do terror está tamén presente en *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*[7] de Robert Warshow, a pesar de que non a denomine como tal. O autor afirma que cando o público ten familiaridade coas convencións xenéricas presentes no filme, crea como consecuencia o seu propio campo de referencia (2001, p. 100). Malia que Warshow non se refire na súa obra en ningún momento ao xénero de terror, o autor reflexiona sobre como nas películas de gánsteres, denominadas posteriormente *film noir,* a creación de devandito campo de referencia non apela soamente á experiencia da realidade do público, aos feitos reais da situación que se pretende narrar, senón que abrangue a propia experiencia dentro do xénero; é dicir, apela ao campo de referencia dese xénero concreto que posúe unha lóxica interna autónoma, un canon propio, con expectativas definidas por parte da audiencia e relega a un segundo plano ao resto sen temor á perda de forza estética (2001, p. 100). O autor tamén introduce a posibilidade de variación interna unha vez estea asentada a familiaridade xenérica nese público, ao igual que aparecía en Altman como condición para o desfrute (2000, p. 38). Warshow afirma que para as persoas espectadoras de películas de xénero a orixinalidade soamente é benvida na medida en que intensifica a experiencia agardada sen alterala fundamentalmente (2000, p. 38). É dicir, o acto de ver películas de xénero implica un público activo que aplique os seus coñecementos e experiencia previa no eido. Afirma Langford que a comprensión dos pastiches de terror posmodernos como *Scream* (Craven, 1996) ou *I Know What You Did Last Summer* (Gillespie, 1997), dependen de que os seus espectadores estean alfabetizados xenericamente (2009, p. 160). Non é casual que ambos exemplos poidan categorizarse como *slashers,* xa se introduciu previamente a sobrerrepresentación do mesmo ao falar do xénero de terror.

Debullando o tema do *fandom* e da capacidade de identificación de temas, contido, estruturas subxacentes e, en definitiva, da mecánica interna que acciona as pezas do terror, cómpre avanzar na definición do mesmo. Proponse agora un exercicio de refutación e clasificación en base ás características de Grant (2007) presentadas neste texto. A pesar da existencia dun acordo cos trazos esenciais, como a devandita variabilidade xenérica ou o público como comunidade constelada, non sería moi adecuado falar de convencións específicas do terror, senón quizais de características repetidas entre filmes e diferentes tendencias, polo que parece excesivamente reducionista buscar trazos comúns a todo un xénero. Existen filmes de terror construídos con múltiples posibilidades, non necesariamente excluíntes, con narrativas lineais, unha grande maioría, ou non lineais; con narrador omnisciente, múltiples puntos de vista ou en primeira persoa (os célebres *found footage* que se volveron subxénero hai dúas décadas); cunha soa trama a modo de historia principal ou como compendio (filmes de antoloxía do terror). Coa acción situada en noites escuras de treboada ou a plena luz día e toda cor; en espazos exteriores ou claustrofóbicos interiores (como o subxénero *home invasion*); en área urbana (como a grande maioría de *slashers* e *gialli*) ou rural en estado salvaxe e natural (por exemplo, o chamado *folk horror*); ata no espazo, onde nos ensinou *Alien* (1979) que ninguén pode ouvirte berrar. Ambientadas en tempos pasados (como todo o *gothic horror*), falsos futuros utópicos e distópicos (como o *steampunk*), ou tempo presente en calquera lugar do globo. Sen disxunción, poden dar prioridade a un uso formal de planos subxectivos cámara en

[6] O termo suspensión de incredulidade refírese á anulación voluntaria do senso critico á hora de valorar a percepción cognoscible da realidade e dos feitos na obra de ficción na que se realiza unha inmersión. Este concepto de pacto ficcional apareceu por primeira vez na obra *Biographia literaria* (Taylor Coleridge, 2010), referíndose á poesía. Non obstante, aplicouse con celeridade a calquera outra obra de ficción. Reduciuse o termo orixinal, xa que *voluntaria suspensión da incredulidade* resultaba redundante.

[7] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

man (os planos de asexo dos *stalker films*) ou profusión de amplos planos fixos; unha iluminación artificiosa e dramática con uso do claroscuro, ou natural diáfana e plana; con uso de CGI (*Computer-Generated Imagery*) ou con predilección polos efectos especiais físicos; con son exclusivamente diexético ou musicalizando as secuencias violentas con bandas sonoras que remataron sendo tan, ou máis, recoñecibles polo público que o propio filme. Con todo tipo de orzamentos, distribucións e acollidas; producidas por unha *major* ou gravada semiprofesionalmente. Explícitas (como o *gore* ou o *torture porn*) ou que deixan lugar a imaxinar os horrores colocados no fóra do campo (como na maioría do indefinido terror psicolóxico). Con representacións culturais de orixe europea, como vampiros ou lobishomes, ata caribeñas, como o zombi haitiano e a súa progresiva transformación ao internacionalismo antropófago. Con iconografías cristiás ou pagás. Con subxéneros dependentes de cinemas nacionais como o J-horror (Xapón) ou K-horror (Corea do Sur). Con monstros e ameazas sobrenaturais ou mundanos, animais ou humanos; dende un xenomorfo ata unha horda de pícaros en *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), dende un morto vivinte a un psicópata edípico.

En resumo, tras este achegamento a que é un xénero cinematográfico e tentar precisar o terror, este parece escaparse entre os dedos como indefinible, mais é á vez parte presente e tanxible no eido fílmico, na súa historia e evolución. Existe unha liña de pensamento que ante tal indeterminación infire que o terror, como xénero cinematográfico, non está exclusivamente determinado en base a características intrínsecas formais ou pola súa estrutura narrativa ou iconográfica, senón que na súa esencia están os sentimentos provocados no público, como é o caso de Noël Carroll, Robin Wood ou Linda Williams. Pola súa banda, Todorov *en Introducción a la literatura fantástica* (1981) discrepa en esencia:

> Otra actitud para situar lo fantástico, mucho más difundida entre los teóricos, consiste en ubicarse desde el punto de vista del lector: no el lector implícito al texto, sino el lector real. [...] Para Lovecraft el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo. [...] Los teóricos de lo fantástico invocan a menudo ese sentimiento de miedo o de perplejidad, aun cuando la doble explicación posible es para ellos la condición necesaria del género.
> […] Sorprende encontrar, aún hoy, este tipo de juicios en boca de críticos serios. Si estas declaraciones son tomadas textualmente, y si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir (¿es este acaso el pensamiento de nuestros autores?) que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector (1981, pp. 25-26).

Así mesmo, Todorov dá unha solución razoada á lea metodolóxica xerada pola problemática da selección nesgada das mostras representativas dos xéneros segundo Hutchings (2004). O autor afirma que unha das primeiras características do método científico consiste en que este non esixe a observación de todas as instancias dun fenómeno para poder describilo, senón que o proceder debe ser de corte dedutivo e que de conseguir sinalar un número relativamente limitado de ocorrencias, pódese extraer das mesmas unha hipótese xeral que se verificará noutras obras, xerando como consecuencia a corrección ou incluso rexeitamento da propia hipótese (1981, pp. 3-4). E índa que Todorov non nega, loxicamente, que o terror como parte do fantástico non provoque no lector ou público emocións de inquedanza ou medo, non lle confire o status de característica única, senón que enumera tres funcións que o fantástico, e o terror embebido dentro del, desempeña na obra:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, horror o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso: la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. Por fin, lo fantástico tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente (Todorov, 1981, p. 68).

Noutras palabras, Todorov asimila as tres funcións do fantástico, coas tres funcións posibles do signo: función pragmática ou relación que os signos manteñen con aquelas persoas que os usan, cuestión imposible de abordar en *Introducción a la literatura fantástica* (1981) ou neste texto, función sintáctica no senso das relación establecidas entre os propios signos e, por último, a semántica que se vencella á relación dos signos coas súas referencias (1981, p. 68). A sistemática de análise fílmica que se proporá nesta investigación centra precisamente os seus esforzos, na sintáctica dos filmes en relación ao despezamento do corpo (véxase 3. Sistemática de análise). Á súa vez, o autor subdivide o fantástico en tres categorías principais (o estraño, o fantástico e o marabilloso). No primeiro caso, operan nunha escala dende onde os eventos narrados poden ser explicados racionalmente ao final da historia a pesar da súa presentación sobrenatural; unha zona hibridada, de vacilación fantástica entre ese estraño e o marabilloso, onde non existe unha resolución clara categórica; e, por último, o marabilloso puro (1981, p. 33). Sen entrar a despezar esta categoría, cómpre citar que Todorov fala dun marabilloso hiperbólico, entre outros, que se corresponde co monstro magnificado na categorización proposta por Carroll (2005/1990), na que se entrará máis adiante (véxase 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar).

Como se introducía anteriormente, esta análise non é compartida por Linda Williams quen, no seu artigo *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess* (1991)[8] conceptualizou o melodrama, a pornografía e o terror como xéneros do corpo*,* non no senso da materialidade da carne e da súa modificación na pantalla, senón na causalidade da forte resposta física suscitada por cada un, respectivamente: lágrimas no caso do melodrama, excitación sexual na pornografía e medo no terror (Williams, 1991)[9]. Pese a que o termo xéneros do corpo parece acaído no referirse ao terror, en particular, ao universo fílmico de análise escollido nesta tese, queda descartada a intención de reducir o mesmo a unha teoría dos efectos. Xa que tal decisión esixiría unha metodoloxía de investigación e análise diferente da proposta e centrada na propia fenomenoloxía, ou ben, que eses efectos fosen idénticos ou análogos en cada persoa que visualizara as metraxes, como unha sorte de lector modelo proposto por Umberto Eco en *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1993/1979, pp. 73-96). Comparte este fío o teórico da imaxe Román Gubern, quen no seu libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (2005) afirma que o ser humano, dende unha curta idade, busca en ocasións a vivencia do medo e que devandita emoción é un xogo excitante, pracer liminar co erótico : "[...] tal como lo revela el cuadro de respuestas fisiológicas del sujeto (el escalofrío, por ejemplo, es una respuesta común al estímulo erótico y al miedo)" (Gubern, 2005, p. 284).

Cómpre neste punto clarificar dúas cuestións derivadas desta falla de concisión do xénero terrorífico. Por unha banda, a pesar de tentar definir o corpus do terrorífico con maior ou menor éxito, á hora de enfrontar a devandita sintáctica fílmica do corpo e do seu despezamento, resulta

[8] É apreciable no título do artigo de Williams a presenza de *gender* e *genre*, xogo de palabras no inglés traducido en primeiro termo como xénero fílmico e, en segundo, xénero como grupo ao que pertencen os seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural, e como opresión derivada do sexo, dentro da teoría feminista da segunda onda.

[9] Toda cita desta obra é de tradución propia.

moito máis sinxelo abranguer as características formais e as súas relacións operativas internas nun determinado subxénero, na análise do sincronismo concreto dun fenómeno fílmico específico ou dun cinema nacional concreto, como se realizará nesta pesquisa coa Nova Extrema Francesa. En segundo lugar, cómpre afondar no dualismo horror-terror máis aló da confusión terminolóxica derivada da tradución anglosaxoa *horror*.

O termo horror emprégase de xeito coloquial como sinónimo intercambiable co achegado terror e, por mor desta lea semántica, precisa unha clarificación. A emoción denominada horror é definida por Will Rockett en *Devouring Whirlwind: Terror and Transcendence in the Cinema of Cruelty* (1988)[10] como o medo causado pola ameaza dun desastre violento ou da morte (1988, p. 43). Non obstante, para Siegbert Prawer en *Caligari's Children: The Film As Tale Of Terror*[11] (1980) o terror é un ingrediente principal do horror, suxerindo que o terror é unha sorte de forma concreta ou subcategoría do xenérico e amplo horror. Por outra banda, James Twitchell crea unha distinción ontolóxica ao afirmar que a etioloxía do horror está sempre nos soños, mentres que a base do terror está na realidade (1985, p. 14). Esta distinción no seu texto *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*[12] suxire que a imaxinación está involucrada no horror, namentres que o terror está producido pola visión fenomenolóxica da percepción empírica. Para Rockett (1988), o terror asociase coa noción de transcendencia descendente, dentro dos tres vectores que identifica: o superior, vencellado cos camiños da iluminación espiritual; o lateral, máis empregado pola sociedade e na representación da industria cinematográfica, é dicir, forma socialmente aceptable da transcendencia e da superación mediante a moderación e, por último, o vector descendente ou terror. Este termo, aparece ligado á idea do asombroso e ao concepto romántico do sublime, da experiencia capaz de levar ao espectador a un éxtase máis alá da súa racionalidade ou de provocar dor por ser imposible de asimilar. Por outra banda, o autor considera que o horror implica un mero odio ou repugnancia (Rockett, 1988, p. 45), sen a capacidade de conmover dende a propia categoría estética, calidade que si lle confire ao terror. Coa fin de evitar a devandita afirmación de que a crítica dos xéneros está distanciada da práctica dos mesmos (Altman, 2000, pp. 52-53), e salvando o gran distanciamento teórico e conceptual, Stephen King, prolífico escritor de novelas e relatos adaptados ao cinema de xénero terrorífico, delimita con claridade os dous termos no seu libro *Danza Macabra* (King, 2006). O autor afirma que cada un dos conceptos é inmediatamente inferior que o anterior: "La emoción más refinada es el terror. […] En realidad, no vemos nada realmente desagradable en ninguna de las dos historias. [...] Es la desagradable especulación que surge en nuestra mente" (2006, p. 44). O seguinte nivel, correspóndese co horror: "[...] esa emoción que subyace bajo el terror; una emoción ligeramente menos refinada porque no pertenece únicamente a la mente. El horror también provoca una reacción física, mostrándonos algo que es físicamente perturbador" (2006, p. 44). King, suma a estes dous un nivel extra, o reflexo automático da revulsión aquí definida:

> Reconozco el terror como la más refinada de estas emociones, [...] por lo que intentaré aterrorizar a mi lector. Pero si descubro que non son quién de hacerlo, intentaré horrorizarlo; y si descubro que no puedo horrorizalo, optaré por darle asco. No me siento orgulloso (2006, p. 37).

Aprovéitase esta estrutura de King como chanzo para introducir a Noël Carroll, quen en *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (2005/1990), afirma que o horror é un tipo de

[10] Toda cita desta obra é de tradución propia.
[11] Toda cita desta obra é de tradución propia.
[12] Toda cita desta obra é de tradución propia.

aprehensión ao descoñecido, xa que ningún monstro se manifesta, mais a imaxinación de quen mira o completa, mentres que no terror o monstro amósase ou descríbese. Respecto da repulsión, o autor asevera que "el monstruo es tan grosero que la reacción física es una reacción de extrema repugnancia" (2005/1990, p. 71). Polo tanto, os efectos emocionais dos que dispón o xénero, son un continuo de niveis de resposta (2005/1990, p. 71). A centralidade da figura monstruosa en Carroll (2005/1990), tratarase máis adiante, dando ás criaturas do horror unha condición *sine qua non* para a existencia do mesmo.

Mais aló das diferentes interpretacións de autoría e taxonomías, tomarase neste texto o termo terror como xenérico e facendo parte, á súa vez, do global fantástico.

2.1.2 Psicanálise do terror

Proseguindo co tema que ocupa neste punto o texto, existen multitude de traballos que vencellan a visión psicanalítica coa esencia do terror. Un cinema que se basea na creación dun desacougo ou temor é unha ferramenta poderosa para explorar as profundidades da psique humana, contrapoñendo as audiencias cos seus medos primordiais, ansiedades sociais e desexos reprimidos. Se Linda Williams fala da teoría dos xéneros do corpo a través da identificación co que se ve na pantalla (1991), algo atrapado na bidimensionalidade cinematográfica pero que a atravesa causando unha resposta física; a teoría psicanalítica afonda neste proceso e na súa representación no cinema e, neste caso particular, no terror como unha volta do reprimido social-colectiva e individualmente. Como afirma Steven Jay Scheineider no capítulo *Psychoanalysis in/and/of the Horror Film* do libro *Horror Film and Psychoanalysis* (2004)[13]:

> Estes esforzos tomaron tipicamente a forma dunha análise interpretativa (dunha película, subxénero ou do xénero no seu conxunto) ou dunha explicación psicolóxica profunda (da importancia simbólica/mítica dos monstros do cinema de terror; do afecto do terror e de como se transmite), dos praceres posiblemente perversos que obteñen os espectadores ao asustarse polas ficcións visibles. (2004, p. 1).

Sigmund Freud, figura fundacional da teoría psicanalítica, introduce varios conceptos de interese en *Lo siniestro* (2013/1919). Neste libro, o autor analiza o relato *El hombre de la arena* de E.T.A. Hoffman (2016/1817), explorando o texto a través do concepto do sinistro ou ominoso, no seu alemán orixinal *unheimlich.* O autor define este termo por oposición co *heimlich* ou o familiar, noutras palabras, o *unheimlich* como o non familiar que causa unha estrañeza desacougante. Freud revisa o concepto de sinistro dende a lingüística xermana, onde por unha banda se definiría como familiar, confortable, pertencente ao fogar e ao íntimo e, en segunda acepción, o que está disimulado, segredo, oculto, clandestino e furtivo. Aínda que o autor parte dunha análise dos termos lingüísticos, percorrendo definicións dos mesmos dende dicionarios, teorías estéticas e un compendio de diferentes autorías, o proceso argumentativo de Freud sinala, por exemplo, que Ernst Jentsch traballa o concepto dende unha perspectiva innovadora en *La Psicología de lo siniestro* (1906)[14], relacionándoo á súa vez co devandito sublime misterioso de Burke, que se tratará máis adiante neste punto. Sobre deste autor, afirma: "Una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos" (2013/1919, p. 6). Esta problemática resoa á teoría dos efectos que se acaba de tratar neste texto, co obstáculo xa debullado de que tal decisión esixiría unha metodoloxía de investigación

[13] Toda cita a esta obra é de tradución propia.
[14] Data da obra orixinal citada a través de Freud.

centrada na propia fenomenoloxía, así como, que eses efectos fosen idénticos ou análogos en cada persoa que visualizase as metraxes, como ben explica Umberto Eco (1993/1979, pp. 73-96). De todo isto, pódese inferir o recorrente histórico da teoría dos efectos no universo da análise do xénero ficcional vencellado ao medo. Porén, Freud condensa ambas vertentes, o senso lingüístico e o sentimento, citando a análise da voz xermana dende o eido literario de Friedrich Schelling, quen afirma que o *unheimlich* sería todo o que debía ter quedado oculto, secreto, pero que se manifestou (Freud, 2013/1919, p. 11). É dicir, destas bases teoriza a oposición *heimlich-unheimlich* desenvoltas na súa obra.

Para Freud, non todo o novo torna en espantoso e sinistro, senón que é preciso que algo, un núcleo ou sentido esencial, se engada ao angustioso, insólito e desacostumado para que cause esa impresión. O sinistro é esa clase do terrorífico que remite ao coñecido e que soamente se tornou estraño mediante o proceso da súa represión (Freud, 2013/1919, p. 26). É dicir, o sinistro é o que debía quedar oculto e, aínda así, se manifestou, retornando; de aí tanto a súa condición de familiaridade como de espanto. A psicanálise reconvirte o ominoso nunha categoría experiencial que induce estes efectos no público, interpelándoo directamente a través de determinadas formas fílmicas que se repiten no xénero terrorífico e que xorden do propio sinistro; permitindo, polo tanto, analizar a parte máis perturbadora da arte. Como diría Lourdes Santamaría en *Intertextualidades siniestras entre la literatura y el cine: científicos locos, femmes fatales, doppelgängers y mutilaciones corporales*: o monstruoso, o abxecto, o grotesco, o informe, o obsceno, o ominoso ou o desacougante (2020, p. 155)[15].

Para o autor existen varios xeitos de produción do sinistro que serán de utilidade en posteriores análises fílmicas, xa que son desencadeantes atemporais do *unheimlich* e posúen enorme profusión na historia da literatura e do cinema de terror, agromando e reactualizándose dende formas fílmicas primitivas ata a actualidade, implicando cuestións narrativas ou formais dos filmes; a pesar de que o sinistro é un recoñecemento inconsciente, no que todo o que debía permanecer oculto, revélase ante o individuo. O autor sostén que o sinistro ponse de manifesto cando elementos reprimidos do inconsciente emerxen na conciencia provocando angustia (2013/1919, p. 26). Estes poden ser desexos, medos ou recordos que foron suprimidos e que, ao rexurdir, maniféstanse de xeitos distortos e perturbadores. Esta emerxencia provoca unha sensación de estrañeza non familiar. Non obstante, afirma que a proposición non pode ser directamente invertida, xa que non é sinistro todo o que alude aos desexos reprimidos e ás formas superadas do pensamento, pertencentes tanto á prehistoria individual como colectiva (Freud, 2013/1919, p. 30).

Xa introducido o concepto sinistro e con afán de ampliar o mesmo, enuméranse a continuación as categorías principais de xeración da experiencia do sinistro identificadas no texto, exemplificadas mediante a curtametraxe *The Sandman* dirixida por Paul Berry (1991):

- Ambigüidade entre o vivo e o inanimado. A incerteza intelectual proposta por Jentsch, causada neste caso pola autómata Olimpia, que ou quen parece cobrar vida na obra de Hoffman obsesionando o protagonista, Nataniel; é dicir, a mecanización que xera dúbidas respecto do seu propio estatuto vital. Esta situación esvaece as liñas entre o que está vivo e o que non, xerando unha atmosfera desacougante[16]. Freud afirma que non é tal incerteza intelectual o que provoca o sinistro no caso do relato de Hoffman, senón a

[15] Tradución propia.

[16] O *Uncanny Valley* ou val desacougante é unha hipótese no eido da robótica que afirma que cando as réplicas antropomórficas posúen unha aparencia e comportamento moi achegados aos dun ser humano real, causan unha resposta de rexeitamento entre o público. O termo foi amoedado polo profesor Masahiro Mori en 1970, mais segue en auxe por mor do perfeccionamento da robótica e da IA.

evocación da mutilación dos ollos (2013/1919, p. 17), vencellada ao complexo infantil da castración, central na teoría do austríaco e que, aínda que a conciencia a debería ter exiliado para sempre no inconsciente, a situación narrada permite o seu aflorar: "el sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos, y nada tiene que hacer aquí una incertidumbre intelectual en el sentido en que Jentsch la concibe" (2013/1919, p. 17). Tanto a mutilación dos ollos, como a castración, estarán presentes en moitas das películas analizadas, dende ondas fílmicas como o *giallo* ata na Nova Extrema Francesa (véxase 2.2.2.4.1 Giallo).

Imaxe 2. Figura monstruosa do home da area na curtametraxe *The Sandman* (Berry, 1991) (F1), proceso no que lanza area (F2) e lle arrinca os ollos á vítima (F3) para alimentar ás súas crías ornitomorfas. O neno que sofre o ataque deitado na cama posúe unha estética inerte, de boneco inanimado (F4).

- O dobre ou *doppelgänger*. Dentro da interpretación psicanalítica do sinistro, atoparse cunha mesma, cunha copia física exacta como figura familiar, mais á vez descoñecida, pon en dúbida a propia identidade, de novo, aludindo á castración pola duplicación ou multiplicación do símbolo xenital (Freud, 2013/1919, p. 17). As representacións do narcisismo primitivo, etapas xa superadas na formación da psique, dominan a alma do neno e do home primitivo e, soamente ao superar devandita fase modifícase o signo do dobre: "de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte" (2013/1919, p. 17). Como afirma Antonio Alaminos en *El diseño de lo siniestro en la serie televisiva Dark* (2021), tanto o dobre como a noción de pantasma xeran problemas evidentes para definir e operar sobre a realidade (2021, p. 130). De novo, esta figura presente na obra de Hoffman, a través fixación de Nataniel coa autómata, terá presenza en antagonistas ou figuras monstruosas dos filmes analizados nesta tese.

Imaxe 3. Sandman como dobre sinistro da nai (F1, F2), neno perdido no baleiro cos ollos arrincados (F3) e aparición dos dobres como vítimas do home da area con aparencia idéntica (F4) en *The Sandman* (Berry, 1991).

- A repetición involuntaria. O retorno do semellante e a compulsión de repetición que Freud introduce en *Más allá del principio del placer* (1920) é outro xeito de aparición do sinistro. O autor sinala que a actividade psíquica inconsciente está dominada por un automatismo ou impulso de repetición, tamén chamada repetición compulsiva, esta é innata á esencia mesma dos instintos, sobrepóndose ao principio do pracer e dominando

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no caso da neurose (Freud, 2013/1919, p. 24). Nataniel podería interpretarse no relato como alguén atrapado na compulsión de repetir eventos traumáticos da súa infancia, manifestados en forma de figuras, lugares e situacións aterradoras que retrotraen de novo ao sinistro. Para Freud a repetición evoca a sensación de inermidade de moitos estados oníricos (2013/1919, p. 22), a idea dun ciclo repetitivo que parece escapar da vontade individual, evoca unha angustia por mor dun desexo non escollido. A recorrencia no xénero terrorífico de como as experiencias non resoltas poden manifestarse na vida adulta a través dunha repetición involuntaria, da sensación do ineludible e da compulsión, tamén estará presente na mostra fílmica como repetición de eventos traumáticos ou espazos que denotan a ameaza e o ominoso, así como a pulsión de morte como repetición.

Imaxe 4. Accións compulsivas e repetitivas, como o golpear do tambor do neno ou o coser da nai no inicio da curtametraxe (F1.) e repetición de espazos moi similares na subida á habitación (F2). Todo isto dentro dunha atmosfera familiar e cálida (*heimlich*) como punto de inicio no salón da casa (F3) que se vai tornando desacougante e fría cando o neno protagonista debe ir durmir, marcando o momento a través do reloxo coa figura da morte (F4.) e torna sinistro (*unheimlich*) na entrada da personaxe no seu cuarto (F5) en *The Sandman* (Berry, 1991).

É dicir, dende a psicanálise o sinistro é unha categoría experiencial e os mecanismos expostos e descritos, traducidos a formas fílmicas seguen en plena forma na actualidade do xénero terrorífico. Definido o sinistro ou ominoso, e diferenciando á súa vez os conceptos de terror e horror, cómpre agregar outros termos de posterior uso analítico, como é o caso da abxección. A teórica semiótica Julia Kristeva, na súa obra *Poderes de la perversión* (2004/1980) introduce a categoría psicanalítica do abxecto como todo aquilo que queda fóra dos límites, que perturba a identidade do suxeito e a orde social, aquilo que non respecta fronteiras, posicións, regras, aquilo que perturba a identidade, o sistema, a orde (2004/1980, p. 4). A abxección é inmoral, tenebrosa, un terror solapado que provoca a expulsión do abxecto, a separación e apostasía do mesmo como condición necesaria para a creación identitaria a nivel social e simbólico, psicolóxico e sexual. En palabras da propia autora:

> La abyección, desde la perspectiva de la diacronía subjetiva, es una pre-condición del narcisismo. Le es coextensiva y lo fragiliza constantemente. La imagen más o menos bella donde me miro o me reconozco se basa en una abyección que la fisura cuando se distiende la represión, su guardián permanente (2004/1980, p. 22).

Kristeva caracteriza o abxecto como o lugar no que colapsa o sentido, aquilo que ameaza a existencia do propio suxeito, que o exclúe radicalmente para sobrevivir. A inoperancia do propósito perceptivo, como un esbozo do signo para un non-obxecto, vencellado ao síntoma, por un lado, así como á sublimación, polo outro. No primeiro caso, o síntoma, que se atopa fóra do desexo: "un lenguaje, que al retirarse, estructura en el cuerpo un extranjero inasimilable, monstruo, tumor y cáncer, al cual las escuchas del inconsciente no oyen" (2004/1980, p. 22). A

sublimación, pola contra, é definida pola autora como transnominal e transobxectual, é dicir, no síntoma, o abxecto invade á persoa, que á súa vez convértese no abxecto, porén, na sublimación o abxecto é posuído, rodeado á súa vez do sublime. A continuación relaciónanse as principais características da abxección dentro do cinema de terror e do seu imaxinario:

- Os límites e fronteiras. Se identitariamente o abxecto marca un límite, no plano físico, no humano ou non humano, vivo ou morto, a ruptura da integridade corporal cos seus restos e fluídos, representan o abxecto e a transgresión terrorífica. Os cadáveres, o sangue ou os excrementos que causan repulsión ao expulsarse amosan, á súa vez, a vulnerabilidade do corpo humano que nos retrotrae ao freudiano. En particular, o cadáver é o máis repugnante dos refugallos, é unha fronteira que o invadiu todo: "Xa non son eu quen expulsa. O `eu´ é expulsado (Kristeva, 2004/1980, p. 10).

- A experiencia e reacción física e emocional. A visceralidade do abxecto da que fala Kristeva, leva á súa vez a unha reacción de repulsión con consecuencias e respostas corporais e emocionais vencelladas directamente coas devanditas definicións expostas nesta investigación sobre o terror.

- O desexo e o medo. A fascinación provocada no individuo polo abxecto, en paralelo ao medo ou as xa citadas reccións físicas, leva ao extremo a experiencia mediante a dualidade da atracción, polo compoñente prohibido e liminar da mesma, e a repulsión. Devandita dualidade, de novo presente en Freud, caracteriza o conflito interno xerado entre a exposición estética positiva do belo, do grandioso ou do atraente, e os xeitos de aparición dos obxectos que espertan tales sentimentos, podendo provocar, na contra do agardado, repulsión e desagrado (Freud, 2013/1919, p. 5).

A condición de abxecto non se define soamente como experiencia individual senón cultural e colectiva, no senso de que as sociedades xeran tabús e normas para manter o abxecto baixo control, coa fin de pactar e manter a orde social. Do mesmo xeito, no eido do simbolismo cultural, a abxección é manifestada en rituais e nas mitoloxías propias, representadas na creación artística, en particular no cinema de terror, coa fin de explorar eses límites ou incluso cun afán de confrontación crítica como se verá en Robin Wood (1986) ou en Carol J. Clover (1992) no seguinte subepígrafe.

En *The Pulse in Cinema. The aesthetics of horror* (Mee, 2020), a autora conecta a pulsión e o cinema, non soamente dende o punto de vista do impacto afectivo no público, senón como forzas que brotan da análise do terror corporal e as vencellan á teoría económica de Bataille; é dicir, á lóxica do exceso e o desperdicio (o que non serve, o abxecto) como motor do sensorial e o prohibido, e o horror como escena de transgresión e gasto improdutivo (véxase 2.2.2.1.3 Bataille). Mee, así mesmo, entende Lyotard e a *Des dispositifs pulsionnels* (Lyotard, 1994/1973) como referencia teórica directa do seu texto xa que, segundo este autor, o cinema é entendido como dispositivo que capta, canaliza e reencamiña as pulsións persoais (visión, tactilidade, escoita) a través da posta en escena, o encadre, o son e a montaxe. Noutras palabras, o cinema non soamente provoca sensacións ou emoción, senón que organiza pulsións (1994). Por último, no traballo de Mee (2020), ten elevada importancia a sensación que remite directamente á lóxica da estética de sensación de Deleuze, así como ao corpo sen órganos de Deleuze e Guattari (véxase 2.2.2.5 Body Horror e Nova Carne). O traballo de Mee constitúe un texto complexo, sendo un dos poucos que tratan a filosofía e a carne sen a carga innecesaria do arquetipo ao que pertenza a corpus de análise.

USC DE SANTIAGO

Mentres tanto, os traballos de Carol Clover centraranse na representación de xénero e a dinámica de poder no cine de terror, introducindo o concepto da *final girl* como unha figura central (véxase 2.2.2.4.2 Slasher). Pola súa banda, Linda Williams, en *Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'* (1989) analiza o cine de terror en termos de exploración dos límites do corpo e a sexualidade, en canto que nos traballos de Robin Wood (1986), interprétase o cinema de terror como un espazo de rebelión contra as normas dominantes e de exploración social e cultural. Estas perspectivas diversas non só proporcionan un marco teórico para entender o xénero de terror no cine, senón que tamén ilustran a interconexión de temas como o psicolóxico, o abxecto, as tensións sociais, a dinámica de xénero e as respostas viscerais. Por último, o horror segue sendo unha proposta crítica atractiva precisamente pola súa permanente falta de respecto, sen desvincularse completamente do sabor deshonroso que sinala Robin Wood (1986). Respecto deste autor Itxaso del Castillo (2020), afirma:

> Robin Wood, en su artículo fundacional "Retorno de lo reprimido", aparecido en Film Comment en 1978, postulaba que el verdadero tema del género de terror es la lucha por el reconocimiento de todo lo que nuestra civilización reprime u oprime, su resurgimiento dramatizado, como si fueran pesadillas, y que los finales felices, cuando existen, significan la restauración de la represión. Este autor, influenciado por la crítica marxista, acuña el término "represión excedente", producida en una cultura determinada, concretamente, en la nuestra, que lidia con la sexualidad en sus diferentes formas (bisexualidad, sexualidad femenina, infantil) y con la idea del "Otro". Tal y como explica Tudor, en su artículo "Why horror?" (1997), Wood considera que existe una "proyección en el Otro de lo que es reprimido dentro del Ser, para que pueda ser desacreditado, desheredado y si es posible aniquilado" (p. 447). Si en la película aparece un monstruo, entonces "lo reprimido se dramatiza en la forma del Otro monstruoso" (Ibid). Es más, "en una sociedad basada en la monogamia y la familia, habrá una un excedente de energía sexual que tendrá que ser reprimido; y lo que se reprime debe esforzarse siempre por regresar" (Ibid). Es una concepción del terror como válvula de escape que contribuye en mantener el status quo, especialmente el orden vinculado a la reproducción en sus variantes de familia y sexualidad (Del Castillo, 2020, p. 44).

En síntese, as lecturas de Mee, Clover, Williams e Wood poden verse como pezas dun mesmo mecanismo, de como o terror funciona como un laboratorio popular de ideas e afectos onde a pulsión se encarna no corpo (Mee, 2020), a mirada e a sexualidade son interrogadas (Williams, 1989) e as normas de xénero se poñen en cuestión coa figura da *final girl* como dispositivo crítico (Clover, 1992). Dende esta perspectiva, os corpos monstruosos constitúen unha metáfora do reprimido colectivo, do desexo, do medo, da outredade tamén abxecta.

2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar

Barbara Creed, teórica da análise fílmica feminista, aplica varios dos termos xa citados ao universo fílmico terrorífico; en primeiro lugar, o da abxección de Kristeva en *The Monstrous Feminine* (1993)[17], e o sinistro freudiano en *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny* (2005). Centrando este texto no primeiro dos casos, a aplicación da abxección ao cinema de terror na creación das monstruosidades femininas será de utilidade á hora de abordar a mostra fílmica do Novo Extremismo Francés. A análise proposta por Creed (1993) asevera que as entidades ameazantes recollidas na súa obra, son corpos a través dos cales o cinema de

[17] Toda cita desta obra é de tradución propia.

terror tenta provocar unha confrontación co abxecto, co cadáver, cos refugallos corporais, co monstruoso-feminino, para finalmente expulsar devandita abxección e redeseñar os límites entre o humano e o non humano, o devandito status vital. Como unha sorte de rito moderno de desfloración, a película de terror tenta separar a orde simbólica de todo o que ameaza a súa estabilidade, particularmente da nai e de todo o que o seu universo significa (Creed, 1993, p. 14).

Na entrevista *En conversación con Barbara Creed* (2016), a autora resposta ao ser preguntada pola validez da súa obra *The Monstrous Feminine* (1993), escrita hai xa trinta anos, e da actualidade das teorías psicanalíticas e psicanalíticas-feministas nos estudos de cine:

> Bueno, ciertamente no de manera tan fuerte como en los setenta y los ochenta, ya que, particularmente en los setenta, con la teoría francesa y los escritos de Jacques Lacan, comenzaron a influir a la gente del cine en Inglaterra, más que los de Estados Unidos. Así, sus teorías psicoanalíticas, que son en gran medida una reelaboración de Freud, comenzaron a influenciar a los teóricos de cine británicos. […] Todo este enfoque fue algo muy grande, y por supuesto después con el importante ensayo de Laura Mulvey sobre el placer visual y la contemplación masculina en el que ella usa la teoría freudiana, que fue un artículo muy influyente y que también promovió la teoría del psicoanálisis. […] Creo que probablemente ahora hay más interés en la teoría del posestructuralismo y en las críticas al psicoanálisis de lo que había en aquella época. De hecho, varios de los académicos de cine de los setenta y los ochenta se cansaron del psicoanálisis. Pero yo creo que aún tiene mucho que ofrecer («En conversación con Barbara Creed», 2016, p. 2).

Nesta parte da entrevista, Creed sinala un punto relevante, a importancia do texto de Laura Mulvey *Placer Visual y cine narrativo* (1975) dentro do enfoque teórico da análise fílmica feminista conxugada cunha perspectiva psicanalítica; segundo a propia autora, o uso de devandito enfoque actuará como unha arma política, poñendo de manifesto como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma fílmica (1975). A tese principal de Mulvey publicada orixinalmente na citada por Creed revista *Screen*[18], amoeda o *male gaze* e analiza como as estruturas do cinema clásico de Hollywood reflicten e perpetúan unha mirada masculina, onde as mulleres son presentadas como obxectos pasivos para o pracer escópico do espectadOr. O termo *male gaze* converteuse nunha ferramenta de elevada importancia nos estudos fílmicos culturais dende o enfoque da análise feminista; non obstante, as súas revisións teóricas con diferentes enfoques psicanalíticos sobre do terror, especialmente dende os anos setenta, xeran unha variabilidade de paradigmas ás veces incompatibles. Como se afirma no proemio do libro *Horror Film and Psychoanalysis* (Schneider, 2004)[19], as teorías psicanalíticas do horror con inflexión feminista propostas por Williams, Clover e Creed poden entenderse como revisións e non como rexeitamentos directos do paradigma mulveyano (Schneider, 2004).

Dito isto, emerxe unha cuestión fundamental no cinema de terror en xeral e, neste texto en particular, que é a definición da propia figura monstruosa[20] e a súa relación coas vítimas violentadas. No imaxinario colectivo do terror, o papel do monstro é ocupado con frecuencia

[18] Artigo escrito a partires dunha intervención de Mulvey presentada no Departamento de Francés da Universidade de Wisconsin, Madison en 1973.

[19] Toda cita desta obra é de tradución propia.

[20] Como se verá máis adiante, hai diferentes interpretacións do monstro e da súa ontoloxía, neste texto enténdese como monstro o ser ou entidade que ameaza ou pon en perigo ás personaxes protagónicas do filme, sen demasiadas condicións (animalizadas, sobrenaturais, etc.) que están presentes, por exemplo en Noël Carroll (2005/1990) e que eliminarían da ecuación todo o xénero de terror centrado en seres humanos ordinarios, como o tropo do psicópata, que posúen enorme profusión a partires dos anos sesenta.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

por unha figura masculina, ou masculinizada, namentres que o seu vitimario é eminentemente feminino, cun alto capital sexual (Illouz & Kaplan, 2000) e corporalidade normativa; referido este termo á construción social dun corpo ideal ou dentro do parámetro "normal" aliñado coas expectativas culturais estéticas, así como estándares de saúde, beleza, capacidade e xénero. Estes corpos normativos son promovidos e reforzados a través de institucións sociais, medios de comunicación e prácticas culturais que, á súa vez, exclúen e marxinan a aqueles outros corpos que non se axustan a estas normas e que, ao igual que o corpo monstruoso, poden ser lidos como abxectos. Pola contra, existe unha enorme profusión de monstruosidades femininas e na súa representación abxecta que podería entenderse como emancipadora. Ao respecto, afirma Judit Butler en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*(2002):

> Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son "sujetos", pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas "invisibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invisible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales– el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión de autonomía y a la vida. En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional (Butler 2002, pp. 19-20).

Aínda este texto pretende analizar o xeito en que o corpo feminino é despezado dende a visión *concreta* dun conxunto de directoras, moitos destes filmes non asumen o binarismo suxeito-masculino-observador-vitimario/obxecto-feminino-observado-vítima no que se encaixan obras de autoras como Molly Haskell con *From Reverence to Rape*, the treatment of women in the movies (1973) ou a devandita Mulvey (1975). Nun principio, as expresións fílmicas analizadas nesta investigación non darían lugar a unha elevada existencia desa mirada masculina sobre os corpos femininos violentados, afirmación non exacta xa que aplica o seu uso puntual e con connotacións de corte subversivo e revulsivo, como se tratará máis adiante na análise da mostra.

Imaxe 5. Un caso paradigmático do emprego subversivo-revulsivo da mirada masculina son as secuencias de presentación das personaxes protagonistas en *Titane* (Ducournau, 2024) ou *Revenge* (Fargeat, 2019).

Cómpre dicir que moitas das investigacións citadas previamente están centradas no estudo do cinema estadounidense e/ou hollywoodiano no seu período clásico, como Haskell (1973) ou

Mulvey (1975). No caso particular da análise do cinema de terror existe unha sobrerrepresentación do terror norteamericano, *slasher* estadounidense no caso de Clover (1992) e con preeminencia estadounidense e algún exemplo de Nova Carne[21] canadense en Creed (véxase 2.2.2.5 Body Horror e Nova Carne). Aínda que moitas das teses aquí presentadas son aplicables a unha mostra fílmica do Novo Extremismo Francés, ambas constelacións cinematográficas posúen escasos puntos fundamentais coincidentes, exceptuando a parte máis cronenbergiana da análise de Creed (1993); ademais de nexos estéticos ou narrativos puntuais que se extraen de diferentes subxéneros históricos do terrorífico como o *giallo,* o *slasher,* e outros *exploitation,* que se reactualizan na onda hibridando, á súa vez, co *thriller,* o cinema negro, o drama social, como o *banlieue cinema*, ou os cinemas experimentais europeos.

Retomando a Mulvey a través da tradución do seu traballo no libro *Arte después de la modernidad* (2001), define a función da muller na formación do inconsciente patriarcal simbolizando a ameaza da castración por medio da súa ausencia real de pene (2001, p. 365). A crítica que Mulvey realiza á teoría freudiana parte da base de que é viable abrir unha fenda no sistema patriarcal a través do exame do mesmo coas ferramentas que el subministra (2001, p. 365), nas cales resalta a psicanálise como recurso. Como unha antítese de Audre Lorde en *Las herramientas del amo no destruirán la casa del amo* (2003, pp. 115-120), Mulvey nomea para crebar a frase "a anatomía é o destino" citada do ensaio de Freud *La feminidad* que é unha das *Conferencias de introdución á psicanálise*, publicadas en 1933. Neste contexto, Freud discutía as diferenzas de xénero e sostiña que os factores biolóxicos, en particular a anatomía sexual, xogan un papel fundamental na formación da identidade e das características psicolóxicas binarias de homes e mulleres. Esta afirmación foi amplamente debatida e criticada dentro da teoría feminista e de xénero, por mor de que estas diferenzas se atribúen en maior medida aos factores sociais e culturais; é dicir, do concepto de xénero como obxecto performativo e non ao innatismo sexual reducionista.

> O aparello cinematográfico, segundo Mulvey, ten dúas formas de mirar a unha muller, ambas as organizadas arredor da defensa contra a súa "castración" e ambas, por tanto, presupoñen un observador masculino: unha mirada sádico-voyeurista, pola que o observador mitiga o seu desagrado ante a falta feminina vendo á muller castigada, e unha mirada fetichista-escopofílica, pola que o observador mitiga o seu desagrado fetichizando o corpo feminino na súa totalidade ou en parte" (Clover, 1992, p. 8).

Como afirma Schneider (2004), baixo a óptica deste paradigma, examínase a ameaza da castración presente nas imaxes da forma feminina en Hollywood. Esta abórdase mediante unha cousificación sexualizada, xa sexa de natureza fetichista-escopofílica, onde a muller se converte nun obxecto de espectáculo erótico, controlado á súa vez pola mirada masculina; ou ben, sádico-*voyeurista*, onde a muller é obxecto de investigación, desmitificación e eventual control a través do castigo (2004, p. 5). Pola súa banda, Richard Allen sinala no capítulo *Psychoanalytic Film*

[21] Termo asociado inicialmente coa produción fílmica de David Cronenberg que se estendeu a películas que exploran temas relacionados coa biotecnoloxía e cirurxía, a fusión entre o corpo humano e a máquina-tecnoloxía, así como transformacións físicas e psicolóxicas extremas. Como afirma Antonio José Navarro en *Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*: "¿Qué es la Nueva Carne? Ni el más aguerrido analista cultural sería capaz de proponer una definición válida capaz de englobar las distintas manifestaciones creativas -y filosóficas- que en los últimos veinte años han transformado el cuerpo humano en un nuevo ente monstruoso, el cual, de forma extremadamente gráfica, mediante pústulas y supuraciones infecciosas, tumores y malformaciones provocadas, cirugía extrema y manipulaciones genéticas, sexo violento y carne apaleada, injertos tecnológicos e invasiones víricas, expresa terrores que desde siempre anidan en el alma humana. Miedos viejos bajo envoltorios nuevos (Aliaga & Navarro, 2002, p. 11).

Theory (1999) [22] que Williams e Creed cuestionan aspectos da posición de Mulvey ao identificar escenarios de empoderamento feminino nos que a ameaza de castración non está contida, senón representada na narrativa (Allen, 1999, p. 140), manifestándose a través do monstruoso feminino (Creed, 1993), ou ben da sintonía entre muller e monstro:

> El cine de terror ofrece un ejemplo particularmente interesante de este castigo en la aterrorizada mirada de la mujer al horrible cuerpo del monstruo. En lo que sigue, examinaré los variados caminos en los que la mujer es castigada por mirar tanto en las películas de terror clásicas como en las más recientes formas "psicopáticas" del género. Espero revelar no sólo los procesos de castigo sino una sorprendente (y a veces subversiva) afinidad entre el monstruo y la mujer, en el sentido en el que su mirada al monstruo reconoce su estatus similar dentro de las estructuras patriarcales del ver (Williams, 1984, p. 84).

Carol J. Clover (1992), pola súa banda, argumenta a favor dunha identificación no público principalmente masoquista e empática, non en exclusividade sádico-*voyeurista*, segundo se verá a continuación. No libro de Clover *Men, Women, and chainsaws. Gender in the modern horror film* (1992)[23] introdúcense varios conceptos de interese, usando para este fin a análise do *slasher* estadounidense dos anos setenta, primeiros filmes con todos os compoñentes para ser do subxénero, e oitenta, década do desenvolvemento das sagas principais. O *slasher* é un subxénero terrorífico cuxa orixe semántica provén dun termo de procedencia inglesa (*slash*) definido como cortar ou tallar. As súas características poderían definirse segundo Clover en seis elementos: películas nas que un asasino, normalmente encapuchado, que adoita estar armado cun elemento afiado como un coitelo ou unha machada, espreita (*stalker film*) e asasina de un en un (*bodycount*) a un grupo de inocentes, dentro dunha comunidade ou grupo concreto e pechado; a estes elementos básicos, Clover engade o *shock* e a *Final Girl* (1992, pp. 26-42). Este subxénero de filmes (véxase 2.2.2.4.2 Slasher) posúen particular fixación cos adolescentes norteamericanos de clase alta e afincados nos barrios acomodados dos suburbios, lonxe da conflitiva zona centro das cidades. Cómpre engadir que esta localización suburbial non debe ser confundida cos *banlieues* parisienses que estarán presentes na Nova Extrema dende a perspectiva das contornas marxinais (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados). Ao final, a última superviviente derrota ao asasino, que non o mata como diría Sánchez-Biosca, xa que retorna unha e outra vez na posmodernidade (1995). No caso da maioría dos *slashers* na súa idade de ouro, os analizados por Clover, esta personaxe está representada por unha muller, a *scream queen*, a *final girl*.

O subxénero non se manterá estable no tempo, de xeito que se podería falar do período clásico, período posmoderno e *neo-slashers* segundo a clasificación proposta por Sotiris Petridis no artigo *A Historical Approach to the Slasher Film* (2014, p. 76), onde contrapón as teorías de Clover (1992) coas do capítulo *The Stalker Film, 1978–1981*, baixo un prisma estruturalista, da autora Vera Dika (1987) quen alén de xerar a devandita clasificación cronolóxica, non é de especial relevancia neste punto do texto[24]. Dito arquetipo é amoedado no devandito libro de Clover e, a súa vez, está subdividido en dúas categorías ben diferenciadas; a protagonista que atopará a forza para atrasar o ataque do asasino o tempo suficiente para ser rescatada por outra personaxe, ou ben, que o matará polos seus propios medios (Clover, 1992, p. 35). Como afirma Petridis (2014), a medida que o subxénero evolucionou despois de *Halloween* (Carpenter, 1978), a *final girl* tamén transmutou cara a unha personaxe máis activa

[22] Toda cita a esta obra é de tradución propia.
[23] Toda cita a esta obra é de tradución propia.
[24] Retomarase a Vera Dika en Antecedentes e influencias da Nova Extrema Francesa.

que loitaría contra o asasino sen a axuda do resto da comunidade (Petridis, 2014, p. 78). Malia que a protagonista forma parte do elenco, distínguese do resto de adolescentes da película en que non é sexualmente activa e é intelixente, enxeñosa e vixiante case ata o punto da paranoia (Clover, 1992, p. 39).

Retomando o fío de Schneider, sitúa en Clover, tanto por parte de espectadores masculinos como femininos, unha identificación principalmente masoquista e empática coa *final girl* da película *slasher,* orixinalmente vítima sufrinte, pero finalmente empoderada (2004, p. 5), no canto do pracer escópico sádico-*voyeurista* tratado con anterioridade. Este efecto de recoñecemento e empatía coa personaxe é soamente unha das partes do proceso de identificación que evoluciona segundo avanza o propio filme, como se verá máis adiante. Clover escribe sobre a identificación primaria, é dicir, coa cámara, e a identificación secundaria, coa personaxe de elección empática (1992, p. 8). O tratamento do feito violento e do asexo previo á vítima dende un uso subxectivo da cámara, como se tratará na posterior análise formal das metraxes, propicia esa identificación co asasino que se ve apoiada polo feito da morte do resto das personaxes masculinas e, polo tanto, da figura do heroe no senso tradicional e da substitución da mesma pola vítima-heroína.

> O espectador masculino que busca unha personaxe masculina, aínda que sexa viciosa, coa que identificarse ten pouco ao que aferrarse no exemplo estándar. No lado bo, os únicos candidatos viables son os noivos ou compañeiros de colexio das mozas. Na súa maioría son personaxes marxinais e pouco desenvolvidos. Ademais, adoitan morrer no principio do filme. [...]; de feito, non é infrecuente que os aspirantes a salvadores desaparezan polos aires, deixando á moza que loite por si mesma. Policías, pais e shériffs só aparecen o tempo suficiente para demostrar a súa incomprensión e incompetencia. No lado malo, está o asasino. Normalmente non se lle ve, ou apenas se lle enxerga, durante a primeira parte da película, e o que vemos, cando por fin se lle ve ben, dificilmente invita á empatía inmediata ou consciente. Acostuma a ir enmascarado, gordo, deforme ou vestido de muller. Ou "el" é unha muller: pobre do espectador de *Friday the 13th* que se identifique co asasino masculino só para descubrir, nas secuencias finais da película, que non era un home, senón unha nai de mediana idade (Clover, 1992, p. 44).

Cómpre realizar neste punto unha pequena recapitulación do presente epígrafe. As autorías e conceptos engadidos ata o momento, coa fin de delimitar a ameaza monstruosa antagonista presente no eido terrorífico, percorreron diversas sendas teóricas, dende os *psychos* de Clover (1992), humanos nun principio, transcendendo ao sobrenatural a base de sagas infinitas nas que precisan resucitar unha e outra vez; ou a visión de Creed (1993), reapropiándose e utilizando o concepto do abxecto de Kristeva para a análise do monstruoso, en particular centrando os seus estudos nas representacións monstruosas femininas, como se analizou con anterioridade. Noël Carroll, pola súa banda, aportou un dos tratados máis extensos sobre o terrorífico, *Filosofía de terror o paradojas del corazón* (2005/1990). Neste texto, o autor comparte conceptos liminares do abxecto de Creed, mais alude a unha idea semellante como é a impureza. Aínda que ambos termos poden ser empregados na análise das figuras creadoras do terror de xeito análogo, aplican sobre deles certos matices respecto aos eidos de orixe de cada un dos mesmos. Explica perfectamente estes diferentes carices terminolóxicos Del Castillo (2020):

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> El concepto de lo impuro, que lo aplica Carroll, proviene de la antropóloga Mary Douglas, mientras Creed recoge de Julia Kristeva su idea de lo abyecto para el análisis fílmico. La idea de impureza, de la difuminación de límites, del

> cuestionamiento de lo establecido son conceptos claves compartidos por ambas investigadoras, M. Douglas y J. Kristeva, pero sus orígenes y desarrollos son antagónicos. Mientras la primera se basa en la antropología comparativa, interpretando distintas culturas y sus tabús; la segunda se basa en Freud, y, principalmente, en Lacan, para analizar la sublimación de lo abyecto en las religiones (Del Castillo, 2020, p. 63).

A parte de maior interese respecto do tratado escrito por Carroll, non é repensar sobre devanditos conceptos da función do monstruoso, nin a relectura relacionada con *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (Douglas, 1973), senón a curiosa e profusa taxonomía que realiza dos seres monstruosos, á que cómpre dedicarlle unhas liñas xa que será de utilidade no epígrafe de análise audiovisual coma contraposición a eses seres humanos ordinarios que presentan Clover (1992) ou Sánchez-Biosca (1995). *Filosofía de terror o paradojas del corazón* (2005) de Noël Carroll, divídese en catro capítulos, o primeiro deles fala respecto da natureza do terror e do concepto de terror-arte en contraposición co medo-arte. Carroll pon como condición da propia existencia do terror a participación da figura monstruosa e proponse clasificar e caracterizar esta enorme profusión de seres, as formas e características destas criaturas producidas para lectores e espectadores (2005/1990, p. 103). Segundo Carroll, os monstros son ameazadores e deben ser perigosos (2005/1990, pp. 103-104), non soamente no referido á parte da integridade física, senón que a figura monstruosa pode resultar ameazante no eido psicolóxico, moral ou no aspecto social da mesma. Como consecuencia, as criaturas do terror deben ser impuras, deste concepto que segundo Douglas (1973) implica un conflito entre dúas ou máis categorías culturais vixentes e da súa natureza combinatoria xurdirán as devanditas estruturas posibles das criaturas do terror (Carroll, 2005/1990, p. 104):

- Fusión. Clase do monstruoso entendida como unha combinación de categorías ontolóxicas disxuntas ou en conflito que se atopan nun só individuo espacio-temporalmente unificado (2005/1990, p. 105). As entidades ou monstros da fusión hibridan e transgriden categorías como dentro/fóra, vivo/morto, carne humana/máquina, como unha especie de condensación do devandito *unheimlich* freudiano. O autor exemplifica a fusión con figuras monstruosas tradicionais como vampiros ou lobishomes, que posúen características humanas e animais; momias e zombis, que están vivos e mortos á vez; o Monstro de Frankenstein, quen non soamente non ten claro o seu status vital, senón que está feito de diferentes anacos de cadáveres e pezas eléctricas; ou de orde animado-inanimado, como poderían ser unha casa encantada ou unha boneca posuída.

- Fisión. Esta clase das criaturas do terror, subdividida á súa vez nos eidos espacial e temporal, implica que as categorías contraditorias estean distribuídas en identidades diferentes, condensando ou sobrepondo estas, nun ser continuo que posúa elementos categóricos diferentes ou incluso opostos, nun ser espacio-temporalmente unificado cuxa identidade é homoxénea (2005/1990, p. 108). É dicir, a división dunha entidade en dous ou máis seres distintos que poden coexistir ou permutar entre si, manifestándose en formas como a duplicidade ou a multiplicidade de identidade. Así Carroll enumera entre outros o Dr. Jekyll e Mr. Hyde, un só corpo que alberga dúas personalidades completamente diferentes e antagónicas; ou os *doppelgängers*, entendidos como dobres dunha persoa con intencións malignas. En resumo, a fisión causa terror xa que despeza e creba a identidade dun individuo, xerando un efecto de desestabilización ontolóxica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- Magnificación. Como o seu propio nome indica, esta categoría baséase na exaxeración extrema de características naturais dun ser ata o punto de se transformar en monstruosas. Este efecto funciona tomando calidades que xa parten dunha sensación repulsiva, de entidades ou seres xa tipicamente xulgados como impuros o repugnantes no seo da cultura (2005/1990, p. 114) e empúxaas a extremos aberrantes. A maioría dos exemplos achegados, pertencen aos denominados monstros fóbicos (2005/1990, p. 116), ecdisozoos xigantes e radioactivos, con enorme profusión no cinema de ciencia ficción dos anos cincuenta, como arañas, escorpións, formigas, cangrexos, etc.

- Masificación. Referida á multiplicación dunha entidade monstruosa en grandes cantidades, provocando unha ameaza debido á súa elevada proliferación. Este tipo de monstro non é aterrador por si mesmo ou pola súa natureza individual, senón pola cantidade na que aparece. Debe, ao igual que no caso anterior, masificar montóns de criaturas que xa de por si resulten repugnantes, unidas e guiadas por propósitos inamigables (2005/1990, pp. 117-118). As pragas de mortos viventes constituirían un exemplo de masificación contemporánea, tanto polo tipo de criatura, como pola enorme profusión de filmes e series derivados deste tropo do terror; ou no caso de invasións de insectos e outros pequenos animais como formigas, arañas ou abellas. Cómpre citar que a día de hoxe as invasións animais cada vez resultan máis esperpénticas como no caso de *Sharknado* (Ferrante, 2013), con invasión de quenllas que chegan polo aire nun tornado e a súa subsecuente saga, ou combinacións delirantes como castores zombis en *Zombeavers* (Rubin, 2014).

- Metonimia. Esta categoría implica o uso dunha parte, obxecto relacionado ou atributo dunha entidade para representar ou suxerir a totalidade da figura monstruosa, como ben define a figura literaria que lle dá nome. Estas criaturas non son algo que a simple vista poidan ser definidas con aspecto de monstro (2005/1990, p. 118), no contexto do terror, isto pode significar que un aspecto particular da criatura, torna en símbolo representativo da súa monstruosidade. O mago Mycroft ou Drácula, aparecen rodeados de bechos, no primeiro dos casos, e ratas no segundo; as mans deformes ou pútridas serían outro exemplo, ou ben, seres xa repulsivos de por si, que se rodean de impureza e de lixo, como o Nosferatu (1922) de Murnau.

Tanto a fusión coma a fisión, considéranse medios para construír bioloxías do terror, namentres que a segunda e terceira categoría, a magnificación e a masificación, son xeitos para aumentar os poderes de criaturas xa repugnantes e fóbicas de por si (2005/1990, p. 121). Por último, no caso particular da metonimia terrorífica, Carroll considéraa unha forma de xeración de énfase na natureza impura dos monstros dun xeito externo.

Artelladas neste epígrafe as características que delimitan o xénero terrorífico por si mesmo e tentando superar o complexo debate sobre a teoría dos efectos, sentando á súa vez as bases dos conceptos psicanáliticos e dos estudos culturais que serán de utilidade na sistemática de análise e, por último, presentando as características principais tanto dos monstros naturais e *psychos* coma taumatúrxicos e criaturas, cómpre aplicar todo este compendio teórico á mostra de análise en epígrafes posteriores.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.1.4 Invisibilidades: mulleres no terror e terror na academia

Para Itxaso del Castillo (2020), a tradición teórica que mantén que o terror se basea nunha fantasía sádica de homes sobre mulleres provocada polo medo que se ten á sexualidade da muller e a súa capacidade castradora, mantívose ata moi recentemente (2020, p. 52). Para a autora, a espectadora feminina, supostamente, asistiu a estas películas como unha vítima pasiva dos impulsos masculinos, unha receptora masoquista ou unha vítima que apartaba a mirada e acubillábase nos brazos do seu acompañante home para soportar o medo. En *WomanInFan: topografía del género fantástico dirigido por mujeres* (2022), editado por Mónica García Massagué, Directora Xeral da *Fundación Sitges Festival Internacional de Cine de Catalunya*, Kier-La Janisse, guionista e realizadora canadense, sinala que a miúdo lle preguntan que extrae de ver filmes de terror:

> Doy las respuestas de siempre: catarsis, empoderamiento, escapismo, etcétera. Para quienes no entienden la relación entre las mujeres y el terror, me pregunto por qué no basta con explicar que simplemente nos atrae un género con las emociones y experiencias concomitantes (múltiples, variadas, distintas para cada aficionada) que nos ofrece. [...] La oposición a la que nos enfrentamos aquí proviene de múltiples fuentes: nuestro género como aficionadas y cineastas, la «baja» percepción cultural del género, y luego las creencias generalizadas sobre cómo este género representa nuestro género. Pero hay muchos paralelismos de género en formas culturales «elevadas» que no suscitan esta desaprobación. Tomemos por ejemplo tragedias griegas como Edipo Rey (429 a.C.) de Sófocles y Agamenón (458 a.C.) de Esquilo, o las obras de Shakespeare Tito Andrónico (1593 d.C.) y El Rey Lear (1606 d.C.). En todas estas obras se ejerce una gran violencia emocional y física sobre los cuerpos masculinos, como el cegamiento, el canibalismo, la locura y el asesinato. Sin embargo, cuando los espectadores masculinos abandonan el teatro, no les preguntamos confundidos: «Pero, ¿qué sacas tú de...? (Garcia Massagué, 2022, p. 24)

Esta afirmación condensa as dúas partes principais deste epígrafe, por unha banda, a infrarrepresentación das direccións femininas no cinema en xeral, e no terror en particular e; por outra banda, o certo desprezo que dende a teoría fílmica existe cara o xénero do medo. Erin Harrington escritora e guionista, no mesmo texto (2022), critica as antoloxías do terror, argumentando que: "a pesar de su eclecticismo autoproclamado, ofrecen un barómetro cultural inconveniente del terror que expone los límites de un *statu quo* frustrante y dominado por los hombres" (2022, p. 24). Esta afirmación refírese ao feito de que, dende unha perspectiva histórica, os estudos sobre o cinema de terror centráronse nunha grande maioría no cinema anglófono e de direccións masculinas, cunha particular sobrerreprentación do, xa introducido no anterior epígrafe, *slasher*. En segundo lugar, dedúcese que cando dende a academia se comezou a escribir sobre o cinema de terror non anglófono, sobre todo a partir do ano 2000 (2022, p. 25), as películas e os cineastas agrupáronse con frecuencia en cinemas nacionais, sendo esta investigación partícipe e culpable desta última afirmación.

Cómpre a consulta de tratados enciclopédicos e históricos de ciencia ficción e terror como *El cine de ciencia ficción explorando mundos* (Navarro, 2008), *El cine de terror. Una introducción* (Losilla, 1993) ou *El cine de ciencia ficción* (Bassa & Freixas, 1993). A conclusión é clara, a clasificación antolóxica provoca un efecto de funil á hora de caracterizar a historia do terror. O seguinte paso lóxico sería, polo tanto, o repaso de compilacións de corte histórico-xeográfico máis concretas, como: *Sesión Sangrienta* (Zinoman, 2011)*, A Historical Approach to the Slasher* (Petridis, 2014, Film International, . 76-84)*, Hollywood from Vietnam to Reagan* (Wood, 1986)*, Del Giallo al Gore. Cine fantástico y de terror italiano* (Aguilar et al.,

1997), *El cine fantástico* (Latorre, 1987) ou *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983* (Aguilar, 1999) y *Cine fantástico y de terror español: 1984-2004* (Aguilar, 2004) (para máis bibliografía véxanse os subepígrafes de 2.2.2.4 Exploitation, 2.2.2.5 Body Horror e Nova Carne ou 2.2.2.6.1 Euroshlock, Eurotrash e Video Nasties), entre moitas outras obras xa citadas nesta investigación na delimitación do propio xénero terrorífico. As conclusión son claras, por unha banda, a sobreanálise e sobrerrepresentación do mesmo no universo fílmico do terror anglosaxón, e, pola outra, a práctica ausencia de directoras e realizadoras, soamente existindo a nivel anecdótico e cun *quorum* insuficiente nun xénero fílmico historicamente masculinizado.

Coa fin de evitar este escollo teórico, o seguinte paso consistiría na revisión das antoloxías de cinema dirixido por mulleres, como: *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004* (Camí-Vela, 2005), Directoras de cine español: ayer, hoy y mañana, mostrando talentos (*Directoras de cine español*, 2012), *Alice, sí está: directoras de cine europeas y norteamericanas, 1896-1996* (Irazábal Martín, 1996) ou *Diccionario critico de directoras de cine europeas* (Rodríguez & Viñuela, 2011). Tras dunha revisión á problemática oposta, non existe unha representación porcentual importante do xénero de terror realizado por directoras nas antoloxías de cinema dirixido por mulleres.

O terceiro paso lóxico entón é acudir ás antoloxías históricas de terror dirixido por mulleres. Os textos *Le Gore: La Poétique du sang* (Gadmonska, 2013) e, sobre todo, *New Blood in Contemporary Cinema. Women directors and the poetics of horror* (Pisters, 2020), fan un percorrido meticuloso sobre das realizadoras dos últimos tempos que traballan case en exclusiva co terror e cos seus subxéneros como o horror corporal. Malia que esta foi a situación consuetudinaria masculinizada, un perfecto exemplo da mudanza de paradigma nas últimas décadas son as directoras baixo a éxida do Novo Extremismo Francés, as cales posúen unha presenza significativa e non *tokenizada*[25] dentro da propia onda, como se pode observar transversalmente en todo o contido desta tese. Como afirma Alison Peirse no proemio de *Women make horror* (Peirse, 2020, Capítulo Women Make (Write, Produce, Direct, Shoot, Edit, and Analyze) Horror) e secunda García Massagué en *Woman in fan. Topografía del género fantástico dirigido por mujeres:*

> Para explicar por qué el género fantástico es un club privado para hombres (en su mayoría), […] apunta a una perniciosa confluencia de circunstancias: los patrones culturales y sociales que imperan en la industria del cine han identificado tradicionalmente determinados géneros como propios de la sensibilidad femenina, confiando el liderazgo de proyectos dentro del terror, la ciencia ficción, la acción o del thriller, por ejemplo, a los hombres creadores; mientras que, por su parte, las mujeres no identifican el fantástico como un género su alcance (García Massagué, 2022, p. 12).

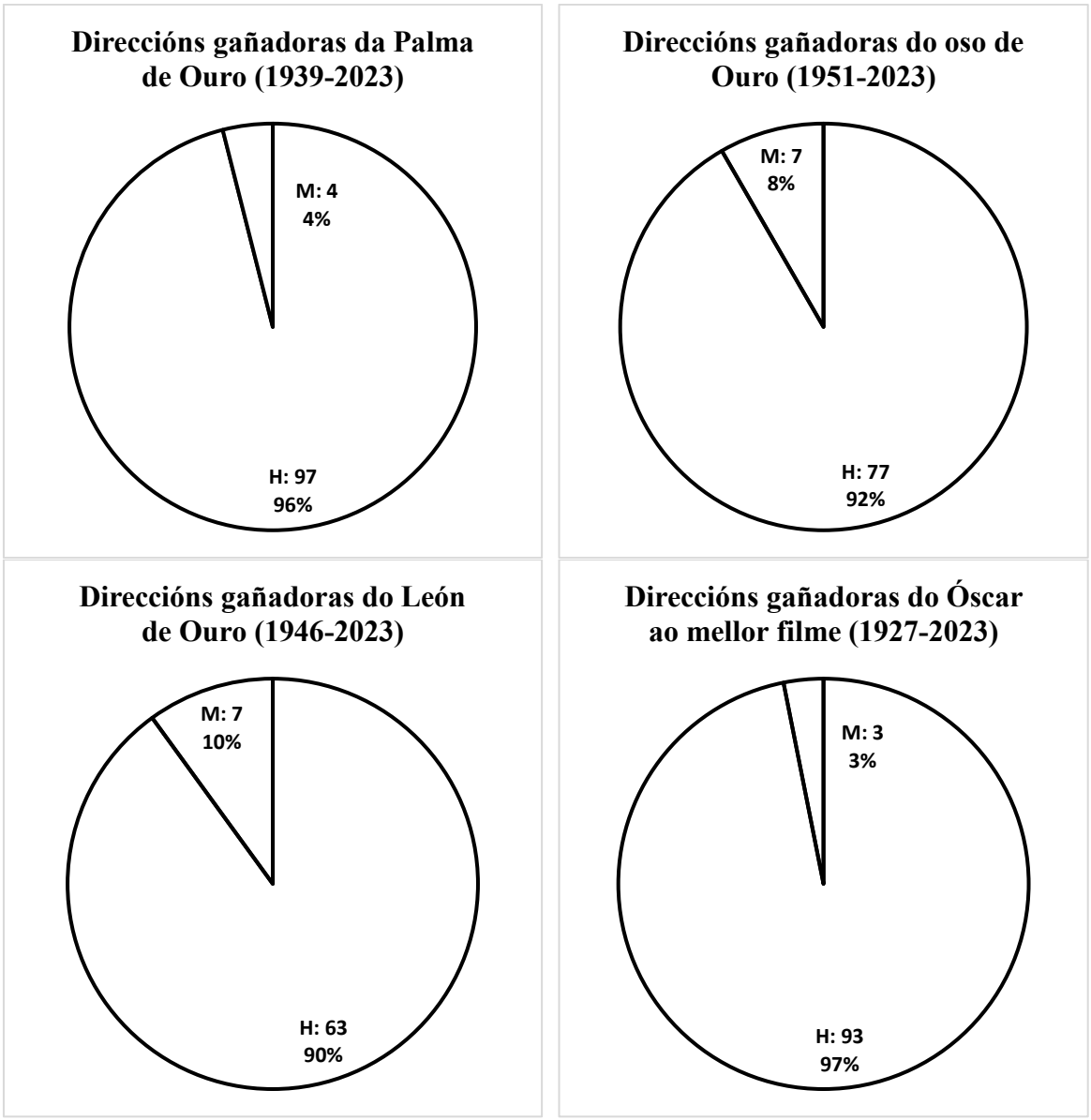
O cinema de terror dirixido por mulleres representa unha referencia cultural fundamental para comprender as dinámicas de xénero e poder dentro da industria cinematográfica e nos circuítos de lexitimación cultural. A pesar do impacto crecente e das diferentes innovacións que as directoras achegan ao xénero, como se verá neste epígrafe, a súa presenza en festivais internacionais, as referencias dentro da crítica profesional e na investigación académica seguen sendo minoritarias. Cómpre explorar esta realidade a través dunha análise cuantitativa exhaustiva.

[25] Hogg e Vaughan definen o tokenismo como a práctica de facer publicamente pequenas concesións a un grupo minoritario para desviar acusacións de prexuízo e discriminación (Hogg & Vaughan, 2008, p. 368), neste caso, no eido das industrias culturais e cinematográficas.

En *Inclusion in the Director's Chair? Gender, Race, & Age of Film Directors Across 1,000 Films from 2007-2016* (Smith et al., 2017), advírtese que a falta de mulleres na dirección e a escasa visibilidade das súas obras nos medios afectan non só a representación senón tamén a lexitimidade do xénero cando é dirixido por mulleres; e, se engade que na mostra escollida de análise, que consta no título do artigo, as mulleres dirixiron con maior frecuencia dramas (40,9 %), seguidos de comedias (29,6 %) e películas de animación (11,4 %); pola contra, de cando en cando dirixiron películas de ciencia ficción/fantasía (6,8 %), acción (4,6 %) ou suspense (4,6 %) e soamente unha muller dirixiu unha película de terror (2,3 %) (Smith et al., 2017, p. 6). Pola súa banda, o *Women in Horror Month,* iniciativa internacional activa ata o ano 2021 que tiña como fin visibilizar a contribución das mulleres ao xénero de terror e que se conmemoraba en febreiro de cada ano, editou un informe chave que revela que, entre o ano 2000 e o ano 2020, soamente o 8% das películas de terror presentadas nos principais festivais internacionais como Cannes, Sundance e Berlinale foron dirixidas por mulleres (2021). En Cannes, especificamente, a cifra redúcese a un 3% na sección oficial, sen que ningunha película dirixida por mulleres gañase a Palma de Ouro cun filme achegado ao xénero de terror durante esas dúas décadas segundo os arquivos do propio festival (2023); cómpre engadir, ata a chegada de Julia Ducournau con *Titane* (2021). Estas cifras contrastan coa emerxencia de directoras influentes na década como Jennifer Kent, Ana Lily Amirpour ou Julia Ducournau, quen introduciu innovacións estéticas e temáticas que desafían os canons tradicionais do terror (véxase 2.4 Expansión do fenómeno e Fronte de Ondas). Pola súa banda, no estudo *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019* (Lauzen, 2019) achéganse datos que reflicten a persistente desigualdade, xa que, segundo a autora, en 2019 un 13% dos postos de dirección no cinema *mainstream* correspondían a mulleres, unha cifra que se reduce aínda máis en xéneros de horror e fantástico, onde as produtoras adoitan mostrar reticencia a investir en proxectos dirixidos por autorías femininas (Lauzen, 2019, p. 3).

Dito todo isto, a comprobación empírica das afirmacións presentadas faise precisa polo que se realizou un listado dos premios ao mellor filme dende a súa fundación dos diferentes festivais de categoría A (véxase Anexo III Resumo histórico de premios), é dicir, acreditados pola *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (*FIAPF). Nos resultados, pódese observar tanto unha ausencia do xénero terrorífico ou fantástico nos mesmos, como particularmente nas direccións femininas, no total de filmes e no particular xenérico. A día de hoxe, existen catorce festivais competitivos acreditados pola FIAPF: Berlín International Film Festival (Alemaña), Festival de Cannes (Francia), Shanghái International Film Festival (China), Karlovy Vary International Film Festival (República Checa), Locarno International Film Festival (Suíza), Mostra Internazionale d´Arte Cinematografica la Biennale di Venezia (Italia), Festival de cine de San Sebastián (España), Warsaw International Film Festival (Polonia), Tokio International Film Festival (Xapón), Tallinn Black Nights Film Festival (Estonia), Cairo International Film Festival (Exipto), Mar del Plata International Film Festival (Arxentina), Fajr International Film Festival (Irán) y Goa International Film Festival (India) (*FIAPT Festivais Acreditados*, 2024). Considérase os festivais de Cannes, Berlín e Venecia como os máis importantes dos acreditados pola FIAPT, recibindo a denominación de "os tres grandes".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 6. Porcentaxe de directores e directoras das películas gañadoras dos galardóns dende a fundación dos festivais

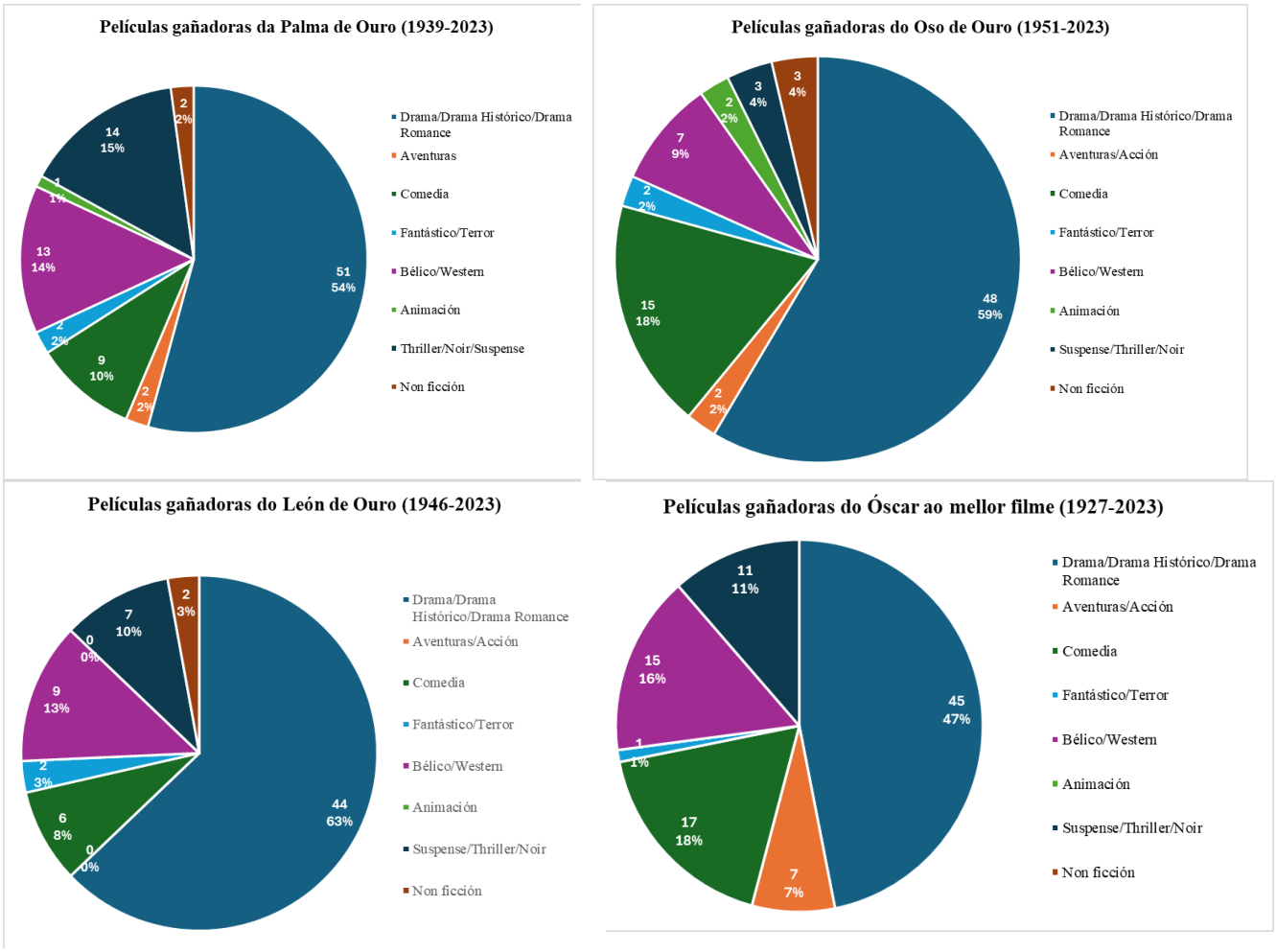
Neste punto, cómpre avanzar á segunda parte do epígrafe, é dicir, tentar debullar cal é o motivo de que o xénero de terror, ou as películas liminares que toman préstamos do mesmo, sofren unha constante exclusión tanto nos principais festivais internacionais de cinema, como dentro da investigación académica especializada en estudos cinematográficos. Desde unha perspectiva sociolóxica, Pierre Bourdieu en *Distinction: a social critique of the judgement of taste* (2002, p. 123) define o campo cultural como un espazo de loita simbólica onde se establecen xerarquías en función do capital cultural acumulado. No cinema, certa tipoloxía de filmes, alcanzaron un prestixio e lexitimidade superior, mentres outros, como o cinema de terror, foron relegados á periferia cultural.

O xurdimento do termo *elevated horror (art-horror* ou *art-house horror)*, é dicir, un cinema de terror de calidade, un tipo de película que representa un fascinante subproduto da colisión da arte e do comercio, das convencións do xénero e da visión persoal (Ebiri, 2014).

Esta subcategoría de filmes de terror artístico supostamente se define por basearse máis na atmosfera para xerar unha experiencia desacougante, fuxindo de *jump scares* e efectismos similares; así como, o tratamento en subtexto de temáticas sociais e políticas, como o patriarcado, o racismo e outras opresións sistémicas na metáfora do horror, como se toda a historia previa do xénero non estivera sementada dos medos históricos e colectivos. Non obstante, sería absurdo pensar en comedia elevada, drama elevado ou similares no eido da cinematografía, polo que esta subdivisión no terror segue a ser sintomática da reticencia da crítica e da academia polo propio xénero, separando ese terror-arte do terror sen valor. Esta particularidade é sintomatolóxica por mor dos prexuízos e nesgos históricos inda existentes sobre do terror conceptualizado como xénero menor, dentro dunha visión expandida na academia que supedita como diría Alexandra West (2016) o *arthouse* sobre o *grindhouse* (véxase 2.2.1 Achegamentos teóricos); é dicir, obras de corte autoral sobre dos filmes considerados inferiores e de xénero, en particular, os vencellados ao fantástico. De feito, a ausencia histórica de filmes de terror nos palmarés dos grandes festivais pon de manifesto dita afirmación.

Retomando o listado dos premios ao mellor filme dende a súa fundación dos diferentes festivais de categoría A (véxase Anexo III Resumo histórico de premios), é dicir, acreditados pola *Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (*FIAPF), pódese observar unha ausencia do xénero terrorífico ou fantástico nos mesmos. Sendo o único filme, con préstamos do terror obvios, premiado cun Óscar á mellor película ata o día de *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991), non obstante, este exemplo achegaríase moito máis a un *neo-noir* con toques terroríficos hibridados que ás propias bases e premisas fundacionais do xénero terrorífico. A mesma liña seguiría con outros casos como *No Country for Old Men* (Coen & Coen, 2007), que malia ter préstamos en secuencias concretas non se manexa nos termos do status terrorífico, nin sería definido como tal.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 7. Películas gañadoras de galardóns por xénero cinematográfico

No vindeiro epígrafe definirase que é o Novo Extremismo Francés formal, narrativa e espazo-temporalmente, que películas e autorías pertencen á onda, en que condicións xurdiu e o modo no que evolucionou, para que cinemas foi influencia, así como os seus antecedentes históricos noutras artes visuais ou do cinema, como a ceroplástica médica, o *Grand Guignol*, o Teatro da crueldade e Teatro épico, Georges Bataille, cinema primitivo *fantastique,* Georges Franju e a Nouvelle Vague, cinema *exploitation* ou *Body Horror* e a Nova Carne.

2.2. Caracterización do Novo Extremismo Francés

Presentouse dende o comezo desta investigación a intencionalidade de aplicar unha sistemática de análise sobre a onda chamada Novo Extremismo Francés; polo tanto, débese caracterizar a mesma en base ás diferentes teorías mobilizadas nos epígrafes previos para o estudo deste universo fílmico. Pódese afirmar que o Novo Extremismo Francés, na extensión da totalidade de filmes pertencentes á vaga, non é cinema de terror, entendido como terror de xénero; a pesar de que existan películas moi representativas na Nova Extrema Francesa que si cumprirán algunhas das devanditas características do cinema de terror, mais tomadas como préstamo, definiranse na segunda etapa da Nova Extrema. Porén, as películas que dende unha perspectiva cronolóxica dan inicio á vaga, representan por definición un cinema da violencia, do corpo, da transgresión, do explícito, do abxecto e do repulsivo. Como se verá máis adiante, algunhas autorías citadas si que continuarán a súa carreira cinematográfica realizando terror de xénero,

USC DE COMPOSTELA

especialmente *remakes* de filmes de culto estadounidenses; mais afastándose progresivamente da Nova Extrema Francesa, cunha factura audiovisual diferente, cun paso súbito do cinema francés influído por diferentes ondas europeas e referencias *art-house*, a un cinema norteamericano de maiores orzamentos e diferente construción narrativa e estética. Pola contra, maniféstase na onda outra tendencia ben diferenciada: seguir producindo na contorna gala ou europea e integrar correntes e características do cinema de arte e ensaio, así como de exploración fílmica altamente esteticista, hibridando formas fílmicas de diversas orixes e feituras, dende o cinema *noir* ata o drama social, en especial do *banlieue* francés (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados).

Primeiramente, débese definir a Nova Extrema Francesa como vaga, para *a posteriori* realizar a xa proposta identificación de características distintivas e esencias da mesma; é dicir, que é o que precisa un filme temática, narrativa e formalmente para ser parte da Nova Extrema Francesa. Aplicando ditos trazos, tentaremos concretar que filmes compoñen e integran antedito movemento fílmico, contextualizando espazo-temporalmente os mesmos e valorando a súa influencia global na fronte doutras ondas; é dicir, noutros cinemas contemporáneos con protagonismo da violencia escópica.

2.2.1 Achegamentos teóricos[26]

Neste epígrafe, presentaranse os principais achegamentos teóricos ao obxecto de estudo, que pese a estar centrado na Nova Extrema Francesa e a súa influencia en vagas posteriores, finalmente é o cinema como coitela que lamina, que xera unha taxonomía que permite *a posteriori* desagregar unha sistemática de análise, unhas categorías analíticas de operación fílmica sobre do corte do corpo; é dicir, unha metodoloxía de natureza analítica empregando diferentes operadores para xerar unha sistemática propia.

2.2.1.1 O punto de ignición

O primeiro achegamento á onda dende esta investigación consiste na análise do artigo que deu orixe á denominación de uso máis común. Existe un consenso académico sobre do primeiro uso do termo Novo Extremismo Francés, que foi empregado no artigo *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema* (2004)[27], escrito polo crítico James Quandt na revista Artforum, coa fin de designar o novo universo fílmico producido por un grupo de cineastas galos entre finais do S. XX e comezos do século XXI. En particular, a publicación deste artigo consiste nunha reacción furibunda de Quandt, escrita ante a visualización por parte do autor de *Twentynine Palms* (2003), dirixida por Bruno Dumont. Quandt comeza o devandito artigo criticando Dumont por se vender aos códigos do paroxismo hollywoodiano, á moda do *shock;* tendencia que define como unha sorte de desgraza para o cinema francés, que dilúe a súa identidade a favor de códigos fílmicos importados e de menor calidade. O crítico realiza tal afirmación apoiándose nun conxunto de autorías nas que engade a François Ozon, Marina de Van, Claire Denis, Gaspar Noé, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux, Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi. Comeza a súa argumentación tomando *Twentynine Palms* (Dumont, 2003) como un filme en oposición aos anteriores traballos deste autor, que segundo Quandt, si eran dignos de ter o estatuto de cinema francés con identidade propia, xa que non eran partícipes

[26] Parte das reflexións deste epígrafe e da contextualización da Nova Extrema Francesa e a súa relación co cinema canadense, están publicadas como: Calvete-Lorenzo, S. (2023). Violence, Imperfection and Vengeance of Female Bodies in French and Canadian Cinemas en Pérez Valero, V. (ed.), Cuéllar Santiago, F. (ed.) *Unusual Shapes, Fantasy & Horror* (pp. 83-94). Ediciones Universidad de Salamanca. 978-84-1311-834-5. https://doi.org/10.14201/0aq0352

[27] Toda cita desta obra é de tradución propia.

desa tendencia da transgresión violenta e sexual, da esencia de forzar os extremos do representable na pantalla. Definiríase o Novo Extremismo como:

> [...] Bava tanto como Bataille, Salò tanto como Sade parecen ser os determinantes dun cine repentinamente decidido a romper todos os tabús, a atravesar ríos de vísceras e esperma espumoso, a encher cada fotograma de carne, núbil ou atada, e a sometela a todo tipo de penetración, mutilación e desfloración. Imaxes e temas que proceden do *splatter* cinema, do cine de explotación e da pornografía: violacións colectivas, malleiras, coiteladas e cegueiras, erección e vulvas, canibalismo, sadomasoquismo e incesto, sexo e *fisting*, no ambiente artístico dun cinema nacional cuxas provocacións foron historicamente formais, políticas e filosóficas (Quandt, 2004).

O crítico canadense xera entón unha dicotomía na sétima arte, por unha banda, a provocación política con calidade e fundamento de Godard ou Clouzot, as referencias artísticas violentas e surrealistas de Buñuel ou Franju e, pola contra, este conxunto de novas cineastas que anuncia unha crise cultural inelutable (Quandt, 2004). O explícito de Ozon contra o velado e cinematograficamente superior Fassbinder, a Claire Denis de *Chocolat* (1988) contra a baixura moral da directora en *Trouble Every Day* (2001), ou o *Seul contre tous* (1998) de Noé do que afirma "ironicamente, a súa metáfora do mundo como matadoiro lembra a unha película moito máis devastadora, *Le Sang des bêtes* (1949), de Franju, o que quizais demostra que *Seul contre tous* encarna a mesma decadencia que Noé cree criticar" (Quandt, 2004). A pesar do afán de Quandt por impregnar dun ton paternalista, condescendente e mesmo despectivo o seu artigo, o termo empregado foi reapropiado e converteuse en vocábulo de uso común con relativa dilixencia no eido fílmico. Quandt caracterizaba este novo movemento como infantil, simplista, provocador mais baleiro, nihilista, coma unha filosofía falsamente profunda (2004). Malia que o autor non é quen de xerar unha liña teórica clara que vencelle este corpus de filmes, máis aló da súa subxectividade negativa e do rexeitamento que lle provoca a súa visión, este crítico, que é tamén historiador do cinema e programador principal do festival da *Toronto International Film Festival Cinematheque*, deu orixe ao termo que se estendeu na teoría das artes para referise a este universo fílmico. A súa análise contrapón cineastas considerados relevantes, exclusivamente segundo a súa propia visión, opoñéndoos a este novo cinema, centrado, segundo Quandt, na provocación *per se*, como *hussards*[28] modernos cunha agresividade que é, en realidade, unha forma grandiosa de pasividade (2004).

Aínda cando o crítico canadense ten esta visión da Nova Extrema Francesa, este universo fílmico traballa sobre temáticas altamente polémicas e dende unha perspectiva política de esquerdas, como é o caso de *Frontière(s)* (Gens, 2007) e a violencia fascista contra as persoas migrantes en Francia; *Martyrs* (Laugier, 2008) e o fanatismo relixioso; *Dans ma peau* (De Van, 2002) e a reflexión anticapitalista e autosarcófaga sobre as consecuencias do traballo asalariado e dos seus efectos de alienación, illamento e disociación nos corpos e mentes das persoas obreiras; ou *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) e a radicalidade ácrata e violenta que o levou a ser un filme censurado na propia Francia de xeito temporal (véxase 2.2.1.7 A visión

[28] O termo *hussard* utilízase neste texto como metáfora, referido a unha tendencia radical e intelectual de orixe francesa que xurdiu durante a posguerra, aproximadamente entre os anos 1945 e 1950, cuxo nome fai referencia ao seu estilo belicoso, autodefinido como similar ao dos húsares, que eran unha clase de cabalaria lixeira existente en varios exércitos europeos e con presenza na Revolución Francesa, como xinetes de familias de clase alta que loitaron do lado do Rey. Opúñanse dende unha perspectiva libertaria ao existencialismo sartriano e a calquera das correntes comunistas existentes, ambas ideoloxías con forte presenza na literatura e, en xeral, na creación artística da época. Esta caracterización ideolóxica, xunto co centralismo concedido por estes á liberdade individual (nos sombreiros usados por eles, podían lerse eslóganes como: "Liberdade ou a morte" ou "Vive libre ou morre"). Todo isto, coloca aos *hussards* na parte dereita e conservadora do espectro político francés.

dende a praxe fílmica). Esta película está baseada no libro homónimo e na liña ideolóxica mantida ao longo de toda a traxectoria de Despentes. Como, por exemplo, na *Teoría King Kong* (2007). Como mostra, o parágrafo co que inicia o devandito libro:

> Escribo desde la fealdad, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frígidas, las mal folladas, las infollables, las histéricas, las taradas, todas las excluidas del gran mercado de la buena chica. Y empiezo por aquí para que las cosas queden claras: no me disculpo de nada, ni vengo a quejarme. No cambiaría mi lugar por ningún otro, porque ser Virginie Despentes me parece un asunto más interesante que ningún otro (Despentes, 2007, p. 7).

Quandt afirma que "estes recentes provocadores son demasiado dispares en propósito e visión como para ser clasificados como un movemento" (2004). Desta tese diferirán todas as autorías que se irán presentando a continuación nas que, a pesar de empregar diversidade de termos e nomenclaturas, si existe en certo grao un conxunto fílmico cohesivo (véxase 2.2.3 Películas e autorías pertencentes ao Novo Extremismo Francés). En síntese, o artigo de Quandt detonou un alude de produción teórica dende o ámbito académico, contrargumentado a súa posición da estetización baleira da violencia; un *Seul contre tous*, con perdón de Gaspar Noé, que lle conferiu unha importancia capital, tanto a través da confrontación teórica, como polo feito de ser o creador do termo Novo Extremismo Francés. Mais á vez, converteu ao teórico canadense nun convidado de pedra de toda a teorización posterior da vaga.

Cómpre engadir que na revisión bibliográfica realizada detéctase unha canalización divisoria de dúas posicións teóricas practicamente antagónicas: a liña que non confire ás películas pertencentes á Nova Extrema Francesa máis que ouropel e brillantinas, con permiso de Silvio Rodríguez; ou a que analiza o mesmo con maior detalle e lle confire unha calidade artística suficiente como para teorizar e conceptualizar a onda. A primeira delas está representada polo devandito Quandt (2004) ou Richard Falcon, crítico de cinema que comparte a visión do canadense en artigos como *Reality is Too Shocking* (1999)[29] publicado na revista *Sight & Sound*, onde critica abertamente o filme *Sitcom* (Ozon, 1998). A dureza coa que trata devandita película é causada pola exposición sexual, ás veces zoofílica, ás veces incestuosa, das súas personaxes. Na publicación reflexiona sobre como a comedia negra de Ozon non escandaliza nin aporta nada á historia do cinema francés. Paradoxalmente, escribe un artigo dende unha posición en certo modo agraviada: "Suponse que debemos felicitarnos por recoñecer a sensibilidade *kitsch-camp* dun fan europeo de John Waters? Ozon agarda realmente que nos escandalicemos?" (Falcon, 1999, p. 10), pregunta o crítico sarcasticamente. Mais reflexionado de xeito externo e coa distancia da perspectiva histórica que confiren vinte seis anos, parece ser que si, que certo punto de escándalo xeran tales propostas fílmicas como para ser tratadas de xeito separado a outras producións coetáneas ou incluso censuradas polo Consello de Estado galo (véxase 2.2.1.7 A visión dende a praxe fílmica). Falcon manterá a súa postura radical contra a Nova extrema Francesa noutras dúas publicacións da mesma revista como *Cruel Intentions* (2002) ou *Twentynine Palms* (2005). A segunda posición teórica, á hora de conceptualizar o Novo Extremismo Francés, vese representada en calquera das autorías que se empregarán no presente epígrafe, como a compilación editada por Horeck e Kendall (2011), Palmer (2011), Grønstad (2012) ou West (2016); é dicir, nas respostas teóricas motivadas polo controvertido artigo de Quandt, polo menos nun principio. Cómpre engadir que no mesmo número de *Sight & Sound,* do ano 1999, onde Falcon desprezaba abertamente o filme de Ozon, Jonathan Romney, teórico fílmico recoñecido entre outras contribucións por amoedar o termo

[29] Toda cita desta obra é de tradución propia.

slow cinema[30], defende a proposta do director en *Sitcom* (1998); escribindo na revista unha recensión onde, aínda non presentando o filme como unha grande obra de arte, si lle confire profundidade artística contextualizado no cinema galo e vencellado a referentes culturais como Pedro Almodóvar, Luis Buñuel ou Joe Orton. Do mesmo modo, pon en valor ao tratamento *queer* no cinema por parte do director e o seu interese artístico provocador e transgresor asimilado co *Épater le bourgeois* (1999, p. 56); frase traducida como impresionar, deixar atónita a burguesía, empregada polos poetas simbolistas franceses decimonónicos como Rimbaud ou Baudelaire. Romney, á súa vez, realiza unha defensa a treu da Nova Extrema Francesa no artigo *Le Sex and Violence* (Romney, 2004)[31], considerado a resposta máis directa do teórico a Quandt (2004), texto de acceso común en prensa non especializada, xa que foi publicado en *The Independent*, concluíndo a súa reflexión do seguinte xeito:

> [...] como calquera tendencia, ten os seus fracasos, indulxencias, pomposidades e obras mestras (Noé fixo unha das mellores en *Seul Contre Tous,* e posiblemente a máis desacertada en *Irréversible*). Mais a prevalencia e a forza desconcertante deste tipo de cine suxire que a imaxinación cultural francesa está extraendo as súas enerxías máis revitalizantes das súas neuroses máis escuras e dolorosas. James Quandt pode condenar o Novo Extremismo como "unha agresividade que é en realidade unha forma grandiosa de pasividade". Antonin Artaud, porén, podería ter desfrutado das similitudes co teatro co que soñaba: un que "elixiría temas e asuntos correspondentes á axitación e o desasosego dos nosos tempos", un con "un concepto apaixonado e convulsivo da vida" (Romney, 2004).

Romney vencella a onda ao Teatro da Crueldade (véxase 2.2.2.1 Outras artes: escultura, teatro e literatura) e reflexiona sobre das características comúns, mais escasas, de Breillat, De Van, Bonello, Dumont, entre outras autorías. E se non nega que os filmes, que define como tendencia, xurdan nunha sociedade poboada por un enorme volume de suxeitos autodestrutivos, esta condición non desartella o seu cariz político.

> Outra lagoa é a que deixa o compromiso político. No seu artigo en Artforum, James Quandt pregúntase se a tendencia extrema do cinema é «unha resposta narcisista ao colapso da ideoloxía nunha sociedade tradicionalmente definida pola polaridade política e a certeza teórica». É certo que algunhas das novas películas retratan un mundo no que a sociedade se ha fracturado en individuos mutuamente combativos e automortificantes: solitarios existenciais que sofren un grao de illamento que Camus xamais soñou. Con todo, dificilmente pódese acusar ás novas películas de falta de impulso político, xa sexa na intensa política sexual das películas de Breillat, a análise cultural do tráfico de imaxe corporativa en Demonlover de Assayas, ou o diagnóstico velenosamente preciso de Noé sobre a extrema dereita alienada en Seul Contre Tous (Romney, 2004).

Para Alexandra West en *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016), o movemento da Nova Extrema Francesa ardeu brillante e

[30] Para máis información ao respecto, pódese consultar *In search of lost time* (Romney, 2010, pp. 43-44), de novo, en *Sight & Sound.* O Slow Cinema é unha categoría fílmica caracterizada por un enfoque minimalista, que presenta características como longos planos sen corte, diálogos na súa mínima expresión e poñer o foco en aspectos cotiás da vida, provocando un ritmo lento e unha experiencia máis sensorial que meramente narrativa da película.

[31] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

rapidamente, comezando a finais da década de 1990. Para West (2016) estas autorías francesas, sen sabelo, propuxéronse como grupo desafiar o *statu quo*; conseguiron apuntar a aspectos políticos e sociais da súa cultura dentro do movemento do cinema de arte e ensaio, dando lugar a debates e manifestacións públicas. Cando o movemento penetrou na esfera do terror, o obxectivo pasou a ser a industria cinematográfica francesa, que viu como os directores saían das súas fronteiras para conseguir aceptación sen deixar de contar historias francesas.

> Do mesmo xeito que outros movementos dentro do cinema e a arte, o Novo Extremismo Francés nunca foi planeado, simplemente xurdiu da inestabilidade que os cidadáns franceses sentían a diario. A gravitación cara ao terror tiña todo o sentido, xa que Francia vivía tempos terroríficos. James Quandt continuou desestimando a evolución do subgénero no seu ensaio de seguimento, «More Moralism from that 'Wordy Fuck», explicando que a súa intención orixinal ao escribir o artigo era examinar o movemento do director Bruno Dumont cara á violencia e o gore coa súa película Twentynine Palms e determinar se se trataba dunha evolución ou dunha escravitude á moda. Burlándose aínda máis do movemento a través da súa peza, Quandt non saca ningunha conclusión da que falar e termina o seu segundo ensaio sobre as películas francesas contemporáneas cualificándoas de «artefactos desesperados» (West, 2016, pp. 201-202)

As opinións de Quandt sobre a vaga, a súa xénese, o seu apoxeo e o seu fin, seguen intactas, como demostra o seu artigo de 2016 sobre o Festival Internacional de Cinema de Toronto: *12 years later, the New French Extremity is still pissing people off* (Quandt, 2016).

2.2.1.2 Acepcións de onda e *group style*

O *Oxford Dictionary of Film Studies*[32] (Kuhn & Westwell, 2020/2012) define o Novo Extremismo Francés como "un grupo de películas que desafían os códigos de censura e os costumes sociais, especialmente a través de representacións explícitas de sexo e violencia, incluídas a violación e a tortura" (2020, pp. 557-558). O dicionario coloca como sinónimo ou termo alternativo o *Ordeal Cinema*, concepto definido como un conxunto fílmico que a través dunha elevada técnica formal fai vivir ao público unha experiencia desagradable; é dicir, cando o espectador se compromete a ver unha película que o levará a vivir unha experiencia horrenda e que experimenta en tempo real (2020, p. 557). Da anterior cita, especialmente críptica, pódese inferir que os autores do dicionario fan referencia ao tratamento das secuencias violentas nun agónico tempo real en parte das películas da Nova Extrema Francesa, como por exemplo a salvaxe e traumática violación de *Irréversible* (Noé, 2002) que dura uns agónicos trece minutos en amplo plano fixo, tratamento que existe noutros filmes da onda como se afondará no epígrafe de análise. Kuhn e Westwell asocian a Nova Extrema Francesa co cinema pornográfico, referencia non moi acertada tendo en conta a construción formal das secuencias de carácter sexual explícito, mais con presenza anecdótica nalgún dos filmes da vaga onde existen breves insertos reais de películas X como é o caso de *Seul contre tous* (Noé, 1998), *Demonlover* (Assayas, 2002), ou coa excepción da agresión sexual ás protagonistas en *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000), codirixida por unha actriz de cinema pornográfico. As autoras asocian á súa vez a Nova Extrema Francesa co xénero de terror; citando, entre outros, subxéneros vencellados ao *exploitation*, como o *torture porn* ou o *rape & revenge*. Por último, localizan o nacemento da onda a comezos da década dos 2000 no país galo e engaden, á súa vez, influencias artísticas como Sade, Artaud e outros, que se debullarán xunto coas referencias fílmicas xa

[32] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

citadas no epígrafe de antecedes e influencias deste texto (véxase 2.2.2 Antecedentes e influencias).

Unha das particularidades da Nova Extrema Francesa e do seu corpus consistiría precisamente na diversidade de estilos, temáticas e autorías que dificultan a cohesión estética e narrativa da mesma. O teórico do cinema e xornalista cultural, Damián Bender, afirma dende a perspectiva da análise histórica no artigo *El extremismo francés. Desgarrando la piel* (2018):

> El Nuevo Cine Argentino desafió las formas de producción y las maneras de hacer cine en el país, el Nuevo Cine Rumano moldeó un estilo particular al que todavía le son fieles muchos directores de esa nación. [...]. Estos movimientos presentaban una coherencia estética y temática tal que a pesar de las diferencias que uno puede detectar entre los directores, resultaba imposible no meterlos en la misma bolsa, agruparlos a todos en una misma unidad pujante dentro del panorama global. Sin embargo, en el caso que nos ocupa [NEF] las cosas son un tanto diferentes (Bender, 2018).

É dicir, o Novo Extremismo Francés abarca obras que poden vencellarse ao cinema experimental ou ao autoral ensaístico. Salvando o salto temporal, dende a década dos anos sesenta a nova vaga do cinema francés conferiulle unha centralidade absoluta á figura do autor, entendido como o artista total do filme, encargado dende o guión ata a dirección do mesmo; xerando, polo tanto, obras de corte moi persoal. Para André Bazin, a incorporación da categoría de autoría á crítica cinematográfica sinala a madurez do cinema como arte, mais comporta o risco de que a propia autoría se impoña sobre da obra e que, polo tanto, impida unha análise da singularidade de cada filme. Nese senso, Bazin reivindica a política dos autores no texto de idéntico nome, amoedado anos antes polo director Francois Truffaut, mais rexeita o culto estético da personalidade (Bazin, 2003, p. 101). Nesta admiración á autoría como concepto do artista integral, tan tradicional por outra banda dentro do cinema francés e do seu estudo, é onde se centran a meirande parte da investigación fílmica e da crítica cinematográfica sobre da Nova Extrema Francesa, afastando os filmes que se poderían considerar de xénero ou americanizados, priorizando o autoral ou experimental.

> La «política de los autores» consiste, en resumidas cuentas, en elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente. Por supuesto reconocemos que existen filmes «importantes» o de «calidad» que escapan a este encasillamiento, pero justamente preferiremos de este modo sistemático aquellos en los que, aunque fuera eventualmente con el peor de los guiones, podemos distinguir, solapada, la marca del autor (Bazin, 2003, pp. 101-102).

Respecto á problemática da indefinición da propia onda que cita Bender (2018), e que se verá tamén ao longo das autorías citadas neste epígrafe, pódese atopar certa resposta á mesma na concepción que o teórico David Bordwell realiza do *group style* no libro *On the History of Film Style* (2018)[33]. Bordwell escribe unha introdución ao mesmo onde afirma que no senso máis estrito, pódese considerar un estilo como o uso sistemático e significativo que unha película realiza das técnicas do medio, e de como estas se poden dividir en diferentes ámbitos: posta en escena (montaxe, iluminación, interpretación e ambientación); encadre, enfoque, control dos valores de cor e outros aspectos da cinematografía; a montaxe; e o son (Bordwell,

[33] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

2018, p. 4). Mais o autor pon en cuestión que é o que acontece, caso do Novo Extremismo Francés, cando a textura das imaxes e sons do filme, entendidos como resultado das decisións tomadas polo cineasta ou cineastas en determinadas circunstancias históricas, non posúen tal cantidade de puntos coincidentes. O propio Bordwell responde que o estilo depende dun único filme, isto constitúe o *individual style*; pero que na súa contra é posible falar dun *group style*, como por exemplo, o cinema construtivista soviético e a súa montaxe particular, ou o Modelo de Representación Institucional Hollywoodiano; é dicir, un conxunto de eleccións técnicas características, estratexias narrativas ou eleccións temáticas predilectas que se repiten ao longo dun conxunto de obras (2018, p. 4).

Na obra *Film Art: An Introduction* (Bordwell & Thompson, 2013)[34] o propio David Bordwell e Kristin Thompson tentan achegarse á definición dun movemento cinematográfico. Segundo os propios autores, as tendencias colectivas existen no cinema e afirman que nun movemento, os cineastas solen operar dentro dunha estrutura de produción común e que comparten certas premisas sobre la realización cinematográfica. Máis aló do xenérico que nun principio pode parecer a premisa, ambos amplían no seu texto:

> Por riba de todo, favorecen un enfoque común da forma, do estilo e do tema das películas. Ás veces, os cineastas dun movemento coñécense ben e responden aos proxectos dos demais... Outros movementos son máis difusos, con cineastas inconexos que gravitan cara a un enfoque común da forma e do estilo. Factores como o estado da industria, as teorías artísticas dos propios cineastas, as características tecnolóxicas e as forzas culturais e económicas [...] axudan a explicar como comezou e se desenvolveu unha tendencia concreta (Bordwell & Thompson, 2013, pp. 461-462).

Os dous investigadores sosteñen ademais que un movemento cinematográfico reflicte as tendencias cinematográficas de diferentes épocas e lugares. Ampliando esta idea, suxiren que un movemento consta de dous elementos principais, películas producidas nun período e/ou territorio concreto e que comparten trazos significativos de estilo e forma, así como cineastas que operan dentro dunha estrutura de produción común e que comparten certas premisas sobre a realización cinematográfica. En conclusión, sobre a base proposta por Bordwell e Thompson, pódese definir a Nova Extrema Francesa como unha onda ou movemento cinematográfico segundo os criterios propostos neste epígrafe. Devanditos criterios serán mantidos á hora de enumerar e introducir diferentes antecedentes e influencias vencelladas á Nova Extrema (véxase 2.2.2 Antecedentes e influencias).

2.2.1.3 Análise histórica con organización temática

A crítica cinematográfica e escritora Alexandra West analiza a Nova Extrema Francesa no libro *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016)[35]. Na súa introdución (West, 2016, pp. 12-18), a autora confronta abertamente a xa citada problemática da indefinición da onda, asumindo que a agrupación de cineastas baixo o paraugas da Nova Extrema Francesa é dispar, mais que o seu punto central adhírese con solidez á idea de que esta tendencia constitúe un movemento importante para a progresión do cinema de comezo de milenio, máis aló de que Quandt se enfureza coa disparidade que percibe entre o arte elevado que pretenden alcanzar estes cineastas prometedores e as súas películas repletas de vísceras (2016, p. 12). En resumo, a tese de West é que a devandita onda consiste nunha

[34] Toda cita a esta obra é de tradución propia.
[35] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

asociación pouco ríxida de películas de contido extremo para ilustrar alegoricamente os males sociais da Francia da época, dando unha visión honesta da mesma. Aínda cando Jason Zinoman afirma en *Sesión sangrienta* (2011) que os filmes de terror modernos ilustran e exploran o que asusta a unha sociedade, ceden un vocabulario para expresar os medos e ensinan á sociedade ao que lle debe temer; a onda do Novo Extremismo Francés, segundo West, "amosa o que os franceses temen, a si mesmos" (West, 2016, p. 15).

> Ao longo das películas analizadas neste libro, o tema xeral que comparten estas películas, á marxe da estética, é a flexibilidade do eu, como os personaxes poden verse superadas por circunstancias que escapan ao seu control ou mesmo por eles mesmos, o que dana irrevogablemente o mundo que lles rodea. Os personaxes destas películas enfróntanse a loitas interiores que se reflicten no mundo exterior (2016, p. 15).

West afirma que o xénero de terror era o fillo bastardo do cinema galo e que, a pesar de que os franceses non só inventaron e desenvolveron tecnoloxías cinematográficas, senón que estiveron á vangarda do desenvolvemento da linguaxe fílmica, dende o cine documental ata o cine narrativo (2016, p. 13), comparte con Quandt a visión de que o terror francés, as influenzas traumáticas da violencia da II GM e do surrealismo, englobáronse no cinema fantástico mais que no terrorífico, dando lugar a filmes concretos de diversas facturas e escasas realizacións, por non dicir ningunha, especializadas no terror. Todo isto, ata a chegada da Nova Extrema Francesa que mudou o xeito en que o mundo do cinema miraba a Francia (2016, p. 14).

Resume West a cronoloxía e evolución da Nova Extrema Francesa dende un movemento de cinema de arte e ensaio (*arthouse*), a un irmán intelectual do *torture porn* norteamericano (*grindhouse*), xa encadrado dentro do xénero terrorífico, nunha transición relativamente suave (2016, p. 13). Coa fama recollida dentro do xénero, devanditas películas chegaron ao mercado norteamericano, mais quedaron marcadas polas súas diferencias substanciais. Afirma a autora que o Novo extremismo Francés:

> [O Novo Extremismo Francés] é un movemento no que converxen directores de cine de autor e de xénero para mediar sobre dos aspectos máis horribles da vida e o que queda despois de despoxarse deses vernices sociais. Non ofrecen leccións morais, pero si unha catarse desacougante" (2016, p. 17).

A tese en estudos fílmicos *The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist* (2013)[36] escrita por Timothy J. Nicodemo trata de facer un paralelismo entre os sucesos do Maio do 68 e o panorama político-social de Francia no período 1990-2005, como respectivos disparadores da *Nouvelle Vague* e do Novo Extremismo Francés, utilizando para tal análise o concepto do *zeitgeist* hegeliano. Respecto ao Maio do 68, di Nicodemo que o cinema de Godard, Varda, Resnais ou Marker, era unha explosión creadora, moderna, positivista e enérxica que buscaba retroalimentarse co empuxe da sociedade, porén, os acontecementos da Francia recente non teñen moito en común con esa situación sociopolítica. Respecto do movemento social máis grande na Francia pos-68 deuse entre novembro e decembro do 1995 coas protestas dos empregados ferroviarios que iniciaron un proceso de confrontación cara as políticas neoliberais que buscaban entre outras cousas, impoñer a flexibilidade laboral no ámbito nacional a través do chamado *Plan Juppé.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[36] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

> As películas que compoñen este subgénero analizáronse aquí no contexto dunha historia que pon de relevo as preocupacións nihilistas da Francia contemporánea, que seguía sendo vista como un paraíso burgués en películas estadounidenses como Antes do atardecer e Medianoite en París. O Nova Extrema Francesa ilustraba os extremos de Francia: un país con disturbios nas súas rúas, corrupción e escándalos na política, crecente violencia sexual e unha longa historia de xenofobia. As películas abordaron todos estes temas (e máis) e, ao facelo, déronos a coñecer a un público internacional máis amplo (West, 2016, p. 202)

Segundo Nicodemo, existen coincidencias entre os sucesos do ano noventa e cinco e a Nova Extrema Francesa, grupos sen moitos puntos en común únense a través do nexo da contra ao neoliberalismo e da transgresión fílmica. O problema que xorde para validar esta idea é a pobre e, en moitos casos, nula relación entre as causas sociais que sacoden ao país e os temas que ocupan a cada dirección fílmica. Pola contra, a tendencia nas personaxes do Novo Extremismo Francés é a pecharse e construír realidades persoais, perspectiva diametralmente oposta ao cinema social de películas como *La haine* (Kassovitz, 1994) que busca dar visibilidade á situación dos *banlieues,* dos guetos nos que foi embutida a poboación migrante africana de orixe principalmente do Magreb (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados). O Novo Extremismo Francés, inspecciona as individualidades, expón as facetas máis viscerais do ser humano, investiga a súa esencia ao mesmo tempo que destrúe a propia carne que xera a historia. Afirma West que a pesar dos reflexos e brillos de beleza da súa capital e das súas pintorescas paisaxes, Francia sempre foi un país con sangue nas súas rúas e nas mans (West, 2016, p. 12). Define West a Francia como un país eternamente convulso e comparte con Nicodemo a opinión de que a Nova Extrema Francesa está directamente vencellada coa axitación política que se vivía no país a finais do século XX e comezos do XXI: "A brutalidade policial, a xenofobia e os disturbios eran o pan de cada día, pero poucas voces se alzaban para denunciar as inxustizas fóra dos informativos. E aínda menos voces se oían fóra das fronteiras francesas" (West, 2016, p. 12).

Pola súa banda, Tanya Horeck e Tina Kendall, manteñen o termo para nomear a onda en *The New Extremism in Cinema From France to Europe* (2011)[37], libro composto por capítulos de diferentes autorías a modo de antoloxía, que comprende dende unha reprodución do artigo orixinal en Artforum de James Quandt e a súa autoresposta pública a modo de epílogo sete anos despois, ata contribucións dos devanditos Martine Beugnet ou Asbjørn Grønstad dos que falaremos individualmente. No seu primeiro capítulo introdutorio *What is the New Extremism?* (Horeck & Kendall, 2011, pp. 1-18), as autoras ofrecen uns trazos da vaga similares aos xa introducidos neste epígrafe da investigación, por exemplo, a centralidade da violencia e da sexualidade explícitas como transgresión, mais que difiren nalgúns puntos da proposta de West. Coinciden en situar a Nova Extrema Francesa como un cinema deseñado coa fin de escandalizar e provocar ao público, cunhas bases na produción fílmica de arte e ensaio, mais tomando préstamos concretos do cinema de xénero. Situando como elemento central da mesma as temáticas sexuais e violentas como medio para interrogar, desafiar e destruír a situación espectatorial pasiva ou desinteresada (Horeck & Kendall, 2011, p. 1)[38]. Así mesmo, non consideran o Novo Extremismo Francés como un xénero concreto, senón como corrente ou tendencia, que comparte unha serie de enfoques estéticos e temáticas recorrentes. Concordan asemade en que ante a carencia dun estilo colectivo e da diversidade de autorías, as películas

[37] Toda cita a esta obra é de tradución propia.
[38] Como xa se explicou no epígrafe Xénero de terror e terror de xénero (2.1), non é cuestión de asumir nesta investigación a teoría dos efectos, é dicir, como os filmes afectan e inflúen no conxunto espectatorial.

consideradas no libro e, en xeral na onda, evocan e a miúdo deconstrúen unha serie de tropos xenéricos na contra de constituír un colectivamente (2011, p. 5). Cómpre citar que as autoras comparten igualmente a visión do vencellamento bélico de Nicodemo, mais non tanto como unha resposta anticapitalista cuasi contemporánea, senón máis achegadas á interpretación de West, é dicir, como un legado da posguerra do S. XX e da historia colonial francesa (2011, p. 10b)[39].

Analizan Horeck e Kendall a pertinencia da denominación amoedada por Quandt (2004), que será recorrente como punto de ignición na maioría das reflexións respecto da Nova Extrema Francesa. Sobre dela aseveran que "novo" non quere dicir que non posúa precedentes, dada a complexidade da transgresión artística; e ao respecto da definición do que se considera "extremo", considérana notoriamente subxectiva, escorregadiza e suxeita a presións históricas e sociais (Horeck & Kendall, 2011, p. 5). Recollendo á súa vez este fío teórico do extremo e aplicándoo sobre a ficción fílmica, en concreto sobre da representación obscena, atópase unha valiosa reflexión en *Pornography, the Theory: What Utilitarianism Did to Action* (2004)[40], escrito por Frances Ferguson, no que o autor fai un percurso teórico a través a idea de como o concepto de novidade é algo que tamén pode ser intrínseco á nosa comprensión do extremo e do obsceno, do *shock* e da indignación, dunha proximidade comprometedora que se cree que se establece entre o real e a súa representación (2004, pp. 152-154). Posición, á súa vez, non afastada do xa citado Román Gubern, quen no seu libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (2005), afirma que na cultura de raíces xudeo-cristiás, no occidente, onde a morte tende a esconderse en hospitais e clínicas, cando se dá a situación de desvelar a mesma ao ollo público é percibida como unha obscenidade, como unha transgresión; e que a percepción cultural de devandita situación é equiparable coa exhibición pública de actividades sexuais, que paralelamente son ocultadas na intimidade da alcoba (Gubern, 2005, pp. 317-318).

> La imagen de la muerte nos repele, pero también nos atrae por la ley de atracción del tabú, según el famoso principio de la ambivalencia, y suele desencadenar a la vez el sentido de culpabilidad, pero también gratifica por la transgresión de la prohibición de la mirada (Gubern, 2005, p. 318).

Cómpre engadir que a través das propostas e reflexións fílmicas ata o momento, dáse por sentada unha caracterización xeral da onda, así como unha cronoloxía do seu nacemento e evolución. Realizarase agora un repaso bibliográfico por riba doutras propostas terminolóxicas que comportan diferenzas teóricas, nexos estéticos e diversos matices sobre da Nova Extrema Francesa, a través dos traballos de Tim Palmer e o *Cinéma du Corps,* Martine Beugnet co *Cinema of Sensation* e a súa relación esencial co háptico e co abxecto, ou Asbjørn Grønstad e o denominado *Cinema Unwatchable*.

2.2.1.4 A sensación, o abxecto e o háptico

Martine Beugnet, teórica do cinema e profesora de estudos visuais na Université Paris Diderot, é autora do libro *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (2007)[41], onde puntualiza características da Nova Extrema Francesa no epígrafe *The Trouble with French Cinema: Film and Transgression*, que parte, á súa vez, do capítulo primeiro, nomeado como homenaxe a Artaud, *A `Third Path´* (Beugnet, 2007, pp. 21-62), asimilándoo cunha terceira vía no cine para debater sobre a converxencia das prácticas cinematográficas e

[39] Cítase a páxina como 10b xa que hai unha errata na numeración da edición orixinal do libro, coa páxina 10 duplicada.
[40] Toda cita a esta obra é de tradución propia.
[41] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

da teoría do cine xerada pola aparición dun cine dos sentidos. Para a autora: "As características distintivas desta tendencia inclúen un «desprezo polos límites do xénero» e unha inclinación para combinar a estética do cinema artístico con «tácticas de choque tradicionalmente asociadas co gore, o porno e o terror»" (2007, p. 36).

Beugnet afirma que a Nova Extrema Francesa relaciónase coa sobrecarga sensorial do cinema da sensación, comparando a clásica película artística de Agnès Varda, *Cléo de 5 à 7* (1962) e a "obra gore empapada de sangue" (2007, p. 14) de Claire Denis, *Trouble Every Day* (2001). Definindo de esta última que a as obras de varios cineastas franceses contemporáneos transmiten unha sensación específica de impulso, como ou demostra a estrea en rápida sucesión dunha serie de películas que revelan unha sensibilidade e unha conciencia características do impacto sensual e a natureza transgresora do cinema. Para Beugnet (2007), esta película convida a penetrar en formas alternativas de pensamento:

> A imaxe cinematográfica é a imaxe-movemento, é dicir, que non representa algo ou alguén que se move, senón que se move por se mesma e en se mesma, que é au-to-má-tica. E é como imaxe automática que a imaxe cinematográfica pode suscitar unha imaxe do pensamento (Beugnet, 2007, p. 16).

Como non se considera pertinente nesta investigación repetir argumentarios xa presentados, nin a omnipresente discusión con Quandt (2004), resumindo esta complexa disertación, Beugnet puntualiza o desprezo polos límites do xénero que posúe a Nova Extrema Francesa, artellándose entre o cinema de arte e ensaio e o cinema de terror, particularmente as formas explícitas do *gore,* a pornografía e a reflexión liminar entre os mesmos, o que West (2016) definía como *arthouse* e *grindhouse* respectivamente; ademais de incidir en que para devandito conxunto fílmico, obxecto de análise, a cohesión chega a través da xa citada transgresión. Define Beugnet o seu *cinema of sensation*, tese orixinal do libro en cuestión, como un enfoque do cinema e, polo tanto, da súa análise, que se centra na dimensión material e corpórea do medio (Beugnet, 2007, p. 32).

Para Beugnet, a exploración sensorial e corporal da realidade no cinema francés contemporáneo, pode tomar formas fílmicas dende o sensual e da ligazón do corpo subxectivo co mundo obxectivo, coa evocación mediante a violencia gráfica ou o contido sexual, que catapulta deste xeito a experiencia cinematográfica dende unha sensación de unidade co mundo, cara o sentimento do terror abxecto (2007, p. 32). Polo que non se trata dun cinema psicolóxico, mais si de corte intimista, onde a subxectividade se vencella co colectivo.

> [...] En efecto, o cine dos sentidos sitúase sempre no límite entre o pracer e a abxección, entre o atractivo dunha percepción sensual e a exploración da realidade retratada, e do encontro próximo co abxecto, é dicir, a inmersión na angustia do eu cando a individualidade se disolve no indiferenciable e o informe. Destacar este último aspecto é ceder a un tentador pero vantaxoso proceso de categorización e negar a existencia dun fluxo ou *continuum* que explique a nosa contraditoria e flutuante comprensión do real (Beugnet, 2007, p. 32).

É dicir, se para Horeck e Kendall (2011) ou West (2016) o Novo Extremismo Francés ten trazos temáticos e narrativos comúns, que organizan o conxunto dos filmes segundo a tendencia máis violenta ou sexual da onda, Beugnet confírelle a esta caracterización un segundo plano, mentres que estes conceptos presentados como o abxecto ou as consecuencias sensoriais do material e corporal dos filmes, son os que xeran cohesión na Nova Extrema Francesa.

No epígrafe *The haptic and the optical* (Beugnet, 2007, pp. 65-67), Beugnet incide na perspectiva da crítica actual dos sistemas epistemolóxicos fílmicos occidentais, centrados en poñer en cuestión un modo de comprensión visual e representación primordialmente óptico, debullando á súa vez o espazo/perspectiva e a distinción figura/fondo; a autora afirma que a visión óptica parte dun suxeito racional cartesiano que adquire coñecemento e dominio do mundo mediante o exercicio desa mirada obxectivadora e distanciada (Beugnet, 2007, p. 65). Mentres que as imaxes ópticas colocan elementos autónomos e diferenciados en espazos ilusorios, as imaxes hápticas do *cinema of sensation* desxerarquizan a percepción humana, en palabras da propia autora:

> Mentres que as imaxes ópticas establecen elementos figurativos discretos e independentes en espazos ilusionistas, as imaxes táctiles desxerarquizan a percepción, devolvendo a atención aos detalles táctiles e á superficie material onde a figura e o fondo comezan a fusionarse. As imaxes táctiles fomentan así un modo de percepción visual similar ao sentido do tacto, no que o ollo, sensibilizado pola aparencia concreta da imaxe, vólvese receptivo a calidades que normalmente se perciben a través do contacto coa pel: «Podemos falar do táctil cada vez que a visión descobre en si mesma e por si mesma unha función táctil que pertence á visión e só á visión, e que é distinta da súa función óptica» (Deleuze [1981] 2002: 146, tradución de Beugnet) (Beugnet, 2007, p. 66).

É dicir, Beugnet apela a unha construción fílmica complexa da onda francesa que se apoia nas formas hápticas, afastada das prácticas dominantes onde a visión cinematográfica está vencellada a unha estrita organización óptica: "ver unha película é distinguir obxectos e formas humanas (personaxes) no plano da representación, xa diferenciados e codificados" (Beugnet, 2007, pp. 67-68).

No artigo escrito por Martine Beugnet e Elizabeth Ezra titulado *Traces of the Modern: An Alternative History of French Cinema* (2010) sinalan a visceralidade e o corporal no Novo Extremismo Francés e vencellan a construción fílmica de elipse narrativa e das ausencias de motivacións psicolóxicas das personaxes como unha resistencia ás interpretacións explícitas e mensaxes políticos manifestos; o cal, non implica en absoluto que estes filmes non posúan un contexto político ou deriven del (Beugnet & Ezra, 2010, p. 35). Todo isto, non entra en conflito coas teorías presentadas por Nicodemo (2013) ou West (2016), cómpre citar que a reflexión principal deste texto é referenciada así mesmo en *The New Extremism in Cinema. From France to Europe* (Horeck & Kendall, 2011).

En concordancia cunha tendencia predominante no cinema de terror contemporáneo, cómpre salientar a busca de motivación para o inicio da acción violenta das figuras monstruosas ou abxectas presentes na Nova Extrema Francesa. Este efecto segue a liña dos múltiples *remakes* de filmes de culto dos anos setenta e oitenta, que buscan neste novo século unha explicación da orixe desta violencia monstruosa, namentres que nos filmes orixinais o *psycho*, no caso do *slasher* por exemplo, se definía a través dunha caracterización recoñecible mais despersonalizada, apoiada no emprego de máscaras icónicas ao longo das sagas, co obxectivo de exercer violencia contra membros dunha comunidade concreta sen que se ofrecese explicación algunha sobre a súa orixe ou motivación (véxase 2.2.1.4 Exploitation). Trátase, pois, da instauración do *psycho* innato, isto é, a emerxencia, no seo dunha sociedade civilizada, dun mal absoluto que actúa polo mal mesmo, sen causa nin xustificación. Porén, as revisións fílmicas contemporáneas, sexan *remakes, reboots* ou *revivals*, case sempre buscan desesperadamente dar resposta á orixe do monstro, aos feitos concretos que levaron á

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

conversión do ser humano común na ameaza. Estas reflexións estarán sempre presentes nos filmes incluídos nesta tese como parte da Nova Extrema Francesa.

Como se citaba no devandito artigo de Beugnet e Ezra (2010), en oposición ao que definen como estética da contención de determinados cineastas franceses, como Franju (véxase 2.2.2.3 Georges Franju e a Nouvelle Vague), é dicir, de filmes con escaseza de efectos, para as autoras, o Novo Extremismo Francés desprega un barroco arsenal de técnicas estilísticas, montaxe, iluminación, encadre e efectos de son que superan os requisitos narrativos e chaman a atención sobre a materialidade da propia película (2010, pp. 32-33). Beugnet define obxectividade como óptica, de planos medios e longos, en oposición ao cinema corpóreo e á caracterización háptica dos planos detalle e primeiros planos da vaga gala, que non fragmentan tanto como non conteñen os corpos dentro dos límites do encadre. Retomarase esta tendencia ao detallismo e o fragmentario dende a perspectiva de Walter Benjamin e á hora de presentar as Venus Anatómicas de ceroplástica médica (véxase 2.2.2.1 Outras artes).

A pesar da énfase do cinema extremo francés no físico e no choque sensorial, a estética da contención e a do exceso non se materializan simplemente como parte de dous corpus diferentes. Do mesmo xeito que as películas dominadas por unha estética da contención están infestadas de momentos viscerais, as películas que se engloban baixo a denominación de cinema extremo empregan a esterilidade e a frialdade asociadas coa abstracción e a deshumanización do mundo do capitalismo tardío para despregar a súa estética da sensación (Beugnet, 2007). Con todo, considerar a aparición dunha estética do exceso en relación cunha estética da contención é recoñecer que é precisamente nesta resistencia á interpretación e a xustificación onde o cinema extremo adquire o seu significado:

> Como «parte maldita» do cinema francés, o seu despregamento da estética dun «cinema de sensacións» evita a recuperación produtiva. Ao mesmo tempo, como exceso que se desangra a través dos mundos controlados do «cinema de contención», devolve á pantalla o shock e o corpo como entidade material (vulnerable, sucia, asocial e improductiva, danada e disfuncional). É este corpo o que tentamos rastrexar ao longo da historia do cinema francés, desde os inicios do medio do século XIX ata as súas encarnacións actuais no século XXI. En lugar de clasificar a obra dos cineastas en distintas categorías ou escolas, propuxémonos considerala como unha serie de respostas artísticas aos traumas dun período inusualmente turbulento, que podería denominarse o «longo século XX» do cinema. Durante este período, a violenta devastación de dúas guerras mundiais e a sanguenta historia colonial de Francia afloraron esporadicamente, como outros tantos síntomas-imaxes, nas representacións fílmicas da desintegración corporal (Beugnet & Ezra, 2010, p. 35).

Vencellado a Beugnet e o devandito *Cinema of Sensation*, Tim Palmer, autor de *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema* (2011), recalca que o cinema, como arte visual, ten a necesidade de provocar sensacións intensas no espectador. Algúns directores levan este requisito ao extremo, privando ao público da experiencia gratificante ou satisfactoria propia do sétimo arte, entre eles, os expoñentes do Novo Extremismo, responsables desta nova ola de controversia (2011, p. 57). O autor, seguindo a perspectiva de Beugnet, opta por outorgar un nome diferente á tendencia, á que se refire como *Cinéma du Corps,* mais un novo nome non se asimila cunha definición que difira especialmente da previa, senón que Palmer afirma:

> Este *cinéma du corps* consiste en dramas artísticos e *thrillers* con trazos deliberadamente desconfiados: encontros físicos desproporcionados que inclúen sexo filmado que ás veces non está estimulado; Desexo físico, [...]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> intimidade en si mesma representada como fundamentalmente agresiva, [...] e relacións sociais que se desintegran fronte a tales compulsións violentas (2011, pp. 57-58).

Para Palmer, o *cinéma du corps*, pode ser considerado como un novo fenómeno vangardista, mais con relación a anteriores tendencias galas como o *cinéma du look* (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados), que ten moito que ofrecer ao achegar a posibilidade de modificar o xeito en que o público reacciona e interacciona cunha película. Para o autor, este tipo de filmes buscan converter o público nun participante escópico comprometido coa historia, que abandona calquera forma habitual de narrativa e que transforma a pantalla nun lugar de exposición do trauma, a través dunha absoluta ruptura coas convencións de estilo preexistentes. Non obstante, o autor de *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema* (2011) asume que existen detractores que cualifican este cine de indefendible e grotesco, e cuxa reacción inmediata non é outra que o rexeitamento, sendo incapaces de recoñecer as rigorosas ambicións estilísticas do mesmo, como podería ser o caso dos devanditos James Quandt ou Richard Falcon (véxase 2.2.1.1 O punto de ignición). Considera Palmer que este Novo Cinema Extremo Francés está fondamente centrado no corpo e no abxecto, deténdose nos aspectos viscerais dos actos físicos, dende os crimes e modificacións corporais ata as automutilacións: "comportamentos a miúdo salvaxes derivados de desexos sexuais e carnais incontrolados" (Palmer, 2011, p. 11). Xerando, polo tanto, experiencias sensoriais fondas e desafiantes, que poñen de manifesto o potencial que segue tendo o cinema á hora de xerar desconcerto nun espectador, en particular o contemporáneo, que a miúdo se amosa insensible ante o que observa na pantalla (2011, p. 58-60). É precisamente devandita condición de insensibilidade a que queren combater os expoñentes desta tendencia, exhibindo material en ocasións "non apto ou apropiado para ser visto".

Esta locución, que data do 1886, foi usada pola autora e directora da Nova Extrema Francesa, Catherine Breillat, na súa novela *Pornocratie* (2001b) e rescatada por Asbjørn Grønstad nos seus escritos, como en *Screening the unwatchable: spaces of negation in post-millennial art cinema* (2012) para describir este tipo de películas: "as referencias *unwatchable*s, aquilo que en, ou a pesar de, a súa pura visibilidade elude a representación visual" (2012, p. 193). En definitiva, é esa unha das principais características que vencella estas películas, o afán por amosar o que ninguén quere ver, o irrepresentable dende un posicionamento ético e artístico propio. Seguindo esta liña, Grønstad sitúase xunto a Palmer ao considerar que, sen dúbida, o *cinema unwatchable* non aspira a satisfacer ao público a través das súas imaxes entrópicas, que son a representación dunhas narrativas violentas e autodestrutivas que obrigan o espectador a afastar a mirada destruíndo a súa sensibilidade (2012). Así mesmo, todas as autorías citadas ata o momento neste epígrafe concordan á hora de situar a relación convulsa do público cos filmes desta corrente cinematográfica, obras que buscan reflexionar sobre a figura do espectador actual, e investigar os límites do que o ollo humano é capaz de soportar (Horeck & Kendall, 2011, pp. 1-5).

Para Beugnet, no libro editado por Horeck e Kendall (2011), as películas dos directores mencionados ofrecen unha visión da corporalidade feminina que contrarresta sistematicamente as nocións de pureza, orde burguesa e sanidade médica tanto no seu rexistro temático como estilístico. O Novo Extremismo Francés afástase do cinema convencional cara unha estética máis barroca e táctil nun intento, precisamente, de perturbar os límites, de infiltrarse nas superficies, incluída a da propia imaxe cinematográfica, xa que, como sinala Grønstad: "que pode haber máis afastado da impenetrable non tactilidade da imaxe cinematográfica que os fluídos horribles e demasiado tanxibles do corpo humano?" (2012, p. 167). Aquí, a mirada táctil

USC DE COMPOSTELA

da cámara que sonda a superficie e detense nos pliegues da materia animada e inanimada, a confrontación co abxecto e o rexeitamento da elipse visual son medios para enfrontarse ao horror rebosante de materialidade

2.2.1.5 O *unwatchable* e o papel masoquista do público

Xa presentado no epígrafe anterior, Asbjørn Grønstad explora a noción do *unwatchable* en relación cun "ciclo de aproximadamente unha década de películas de arte e ensaio que nos obrigan a repensar as nocións de espectador, desexo e ética" (2012, pp. 15-16). Os filmes pertencentes ao Novo Extremismo Francés son películas que nos obrigan a mirar cara outro lado, que constitúen un "garfo no ollo" (2012, p. 19), un intenso ataque visual ao espectador. Grønstad argumenta que a idea do que non se pode ver é, de feito, un concepto teórico e filosófico chave, crucial para reflexionar sobre os termos éticos da relación entre o espectador e a pantalla. Ao elaborar a definición do *unwatchable*, o autor céntrase en dúas películas notables polas súas prolongadas e excesivas escenas de violencia sexualizada, e polo seu intento deliberado de inflixir dor ao espectador: *Irréversible* (Noé, 2002) e *Antichrist* (Von Trier, 2009). Coa fin de tentar explicar a desagradable condición de espectador destas películas, pregúntase Grønstad: “Como, en relación co espectador, se pode dar sentido a esta inclinación ostensiblemente masoquista polas imaxes que non se poden ver, e como, en relación co artista e a película, se pode dar sentido a unha poética que acentúa tal exceso?” (2012, p. 26). A través dunha estreita referencia ás propias películas, así como á noción dunha fantasía de visionado autodestrutivo, Grønstad conclúe afirmando que as películas da Nova Extrema Francesa, ou vencelladas á ela, abren espazos de reflexión que son máis vitais que a propia película (2012, p. 26). En última instancia, argumenta Grønstad, as películas desta onda non fan outra cousa que esixirnos que reconsideremos as formas que temos nos estudos cinematográficos para pensar sobre a ética e a fenomenoloxía de ver as imaxes.

Por outra banda, Asbjørn Grønstad (2012), que comparte a opinión de Horeck e Kendall (2011) acerca da utilidade da violencia nos filmes da corrente, diferencia dous tipos de violencia. Un primeiro tipo, a violencia diexética cuxa intención é xerar certa sensación escopofílica ou a identificación do espectador coas personaxes; e doutra banda, a violencia exercida contra o espectador. Evidentemente este tipo de violencia non é física, como a que pode exercer un personaxe sobre outro, senón que é psicolóxica e desde logo moito máis inesperada, inusual e impactante (2012, pp. 201-202). Máis que calquera tema abstracto, é a realización formal real da abxección a través do estilo cinematográfico o que dá lugar a momentos imposibles de ver. Os temas que, desde un punto de vista temático, parecerían presentar o maior desafío para o espectador (representacións de guerras e conflitos violentos, desastres naturais) están bastante pouco representados neste corpus. As películas examinadas céntranse caracteristicamente en traumas da esfera privada e, con frecuencia, en relacións sociais tensas ou parellas en crises. A nivel xenérico, esta incongruencia en canto á temática é sen dúbida un reflexo da gravitación histórica do cinema de arte cara a formas de realismo obxectivo e subxectivo, así como da propensión do cinema *mainstream* a tramas impulsadas pola acción que requiren estados de conflito, pero nunha linguaxe relativamente edulcorado, para non ofender ao público. Tamén reflicte o feito de que as transgresións no campo da arte a miúdo implican provocacións tanto a nivel de forma como de contido (2012, p.24)

Por exemplo, o *Baise-moi* de Despentes e Trinh Thi, (2000), *Dans ma peau* de De Van (2002) ou o *Trouble Every Day* de Denis (2002), así como toda a filmografía de Catherine Breillat, constitúen exploracións sobre do abxecto feminino que xa comezou nesta investigación con Kristeva, acotou Creed e retomou Beugnet, para xerar en última instancia e, como asevera Asbjørn Grønstad, imaxes do que está culturalmente prohibido, do visualmente

ilícito coa fin de promulgar unha decomodificación do corpo que, á súa vez, implica un xesto liberador fronte á regulamentación redutora do corpóreo pola hexemonía do espectáculo (2006, p. 161). Non é casual que o autor empregue un termo tan específico como é a decomodificación, empregado polo economista político e antropólogo Karl Polanyi en *La Gran Transformación* (2018). Na obra de Polanyi preséntase unha teoría do desenvolvemento capitalista caracterizado por un movemento pendular de fases de comodificación e decomodificación, sendo este dobre proceso o que xoga un rol fundamental tanto na formación e expansión do capitalismo, como na súa estabilización a través da vía da regulación nos diferentes territorios. O termo decomodificación, o segundo dos movementos pendulares, refírese ao proceso por medio do cal un obxecto que xa é mercadoría é sacado do mercado. Este se identificaría como movemento contrario ao non intervencionismo dos mercados autorregulados. Por exemplo, o estado de benestar e os réximes de negociación colectiva centralizados, que foron característicos de varias das economías máis avanzadas de Europa, favoreceron a decomodificación do traballo asalariado por medio de varios mecanismos, como políticas sociais e servizos, a regulación política do prezo do traballo ou as políticas de pleno emprego. Extrapolando esta teoría ao eido fílmico que ocupa esta investigación, a decomodificación do corpo de Grønstad, refírese ao proceso, e posterior análise, de como o corpo humano é representado, percibido e tratado no cinema e noutras formas de artes visuais como produto ou ben de consumo, para distanciarse do seu emprego como un obxecto comercializable ou unha mercadoría no cinema contemporáneo, todo isto, vencellado directamente coa abxección e os devanditos xeitos de mirar (véxase epígrafe 2.1.3).

Un dos aspectos fundamentais do chamado Novo Extremismo Francés reside na maneira na que estas películas poñen en xogo o corpo como superficie de transgresión e resistencia. Fronte á lóxica cultural dominante, que tende a comodificar o corpo baixo as formas do desexo publicitario, do traballo produtivo ou do espectáculo audiovisual, estas obras propoñen a súa desmercantilización mediante a exposición do corpo ferido, abxecto ou fragmentado. Tal estratexia, segundo Asbjørn Grønstad (2012), constitúe un xeito de resistencia estética: os filmes extremistas "decomodifican a sexualidade e o corpo" ao mostrar aquilo que escapa á imaxe normativa do corpo ideal de Hollywood e da publicidade, facendo visible unha dimensión ética e afectiva que se nega á homoxeneización (2012, p. 21). A súa lectura apunta a que este cinema non se limita a provocar escándalo, senón que instaura unha ética visual do corpo, onde a carne é o lugar dun encontro non reducible ao consumo.

Beugnet (2007) desenvolve unha liña semellante cando analiza obras como *Dans ma peau* (Marina de Van, 2002). Para a autora, o corpo da protagonista aparece inicialmente capturado polo biopoder (véxase 2.2.2.5 Body Horror e Nova Carne) e pola lóxica utilitaria dunha sociedade que o concibe como ferramenta e propiedade. A autolesión convértese, polo tanto, nun xesto de ruptura, nunha práctica que rompe coas dinámicas de disciplinamento, instaurando unha forma de decomodificación corporal que se plasma na experiencia sensorial extrema do espectador. Deste xeito, o cinema da sensación substitúe a representación idealizada do corpo por unha vivencia fluída e metamórfica, que resiste á súa cousificación no mercado simbólico do audiovisual (2007, pp. 129-150). Tanya Horeck e Tina Kendall (2011) matizan que este xiro cara ao corpo pode ter unha dobre lectura. Por unha banda, corre o risco de converterse nun exceso espectacular que reproduce a lóxica mercantil do *shock*, inserindo a violencia corporal no circuíto de consumo do *mainstream*. Mais, pola outra, cando se xoga coa obscenidade e coa abxección, a posta en escena extrema pode abrir un espazo crítico que desafía a comodificación mesma, obrigando o espectador a confrontar imaxes que resisten a súa asimilación comercial (2011, pp. 6-8). En síntese, a decomodificación corporal no Novo Extremismo Francés maniféstase como resistencia estética á imaxe normativizada, no caso de

USC DE COMPOSTELA

Grønstad, rebelión contra a captura biopolítica para Beugnet, denuncia política do corpo sacrificado en West, tensión entre o espectáculo e crítica para Horeck e Kendall e, por último, a intimidade brutal que rexeita o ideal de consumo en Palmer.

2.2.1.6 Expansión e/ou disolución da onda

Dende a visión da análise histórica xa presentada neste epígrafe, o Novo Extremismo Francés, expandiuse polos cinemas europeos a comezos do século XX. Para Alexandra West (2016, p. 201) existen multitude de afinidades entre a devandita onda e a obra de cineastas europeos como Michael Haneke, Lukas Moodysson, Lars Von Trier ou Ulrich Seidl (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados). Pola súa banda, Horeck e Kendall afirman que cómpre ir máis alá do énfase colectivo destas películas no sexo explícito e brutal, e na violencia gráfica ou sádica (2011, p. 1)*;* é dicir, que estes filmes posúen un conxunto de características transgresoras e abxectas, autorreflexivas e vencelladas ao papel do espectador, xa tratadas. Aínda cando as películas do Novo Extremismo Francés foron recibidas no estranxeiro, entendido como mercado europeo e exportado ao anglosaxón, como unha visión particularmente francesa dunha ola xeral crecente de sexo e violencia nos filmes (2011, p. 4)*,* dende a década dos noventa, unha serie de películas europeas empregaron moitas destas estratexias estéticas de confrontación. Estas tamén chamaron a atención pola súa particular visión da provocación e a transgresión cinematográfica. Como afirma Ginette Vincendeau en *La Haine and After: Arts, Politics, and the Banlieue* (2007): "A etiqueta [novo extremismo francés] axuda á exportación do cinema francés, reforzando os estereotipos culturais do francés, ao tempo que encaixa co aumento global do sexo e a violencia e apelando ao público máis novo" (2007, p. 251).

Pola súa banda, Falcon detalla o que denomina "un desexo agresivo de confrontar ao público e de problematizar a experiencia do espectador" (1999, p. 11), referíndose aos xa citados Michael Haneke, Lukas Moodysson ou Ulrich Seidl, mais engadindo a Thomas Clay, Yorgos Lanthimos, György Pálfi ou Mladen Djordjevic. Puntualizan, á súa vez, Horeck e Kendall que á vista de devandita situación, o Novo Extremismo Francés ampliouse e desprazouse cara o cinema europeo. Non obstante, afirman igualmente que:

> Non pretendemos deixar de lado as cuestións de especificidade nacional, estética, socioeconómica ou política en favor dun enfoque histórico ou descontextualizado do sexo e a violencia. Pola contra, creemos que este enfoque achega unha visión crítica dos diferentes contextos ideolóxicos nos que se adoptaron e adaptaron estas estratexias cinematográficas extremas (Horeck & Kendall, 2011, p. 5).

Alen da expansión proposta por Horeck e Kendall, Palmer, West ou Falcon, outras autorías identifican estas características compartidas por outras tendencias cinematográficas globais como o *Torture Porn*, como afirma Dean Lockwood no artigo *All Stripped Down: The Spectacle of "Torture Porn"* (2009), ou o *New-Brutality Film* de Paul Gormley no seu libro *The New-Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema* (2005), ou o cinema *Tartan Asian Extreme* proposto por Chi-Yun Shin no capítulo *Art of Branding: Tartan "Asia Extreme" Films*, publicado orixinalmente en *Horror to the Extreme. Changing Boundaries in Asian Cinema* (Choi & Wada-Marciano, 2009). Analizarase máis detalladamente similitudes e marcadas diferenzas entra ambas tendencias fílmicas no epígrafe de antecedentes (véxase 2.2.2.4 Exploitation: Giallo, Slasher, Gore, Rape & Revenge e Torture Porn). Así mesmo, excede os intereses e obxectivos da presente investigación introducir a análise profunda doutras vagas e filmes da contorna europea vencelladas ao transgresor e explícito, como pode

ser o caso de Haneke, Von Trier, etc. dada a diversidade entre as propostas formais autorais, como xa acontecía na difusa onda do propio Novo Extremismo Francés, igualmente se debullarán no devandito epígrafe de antecedentes (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados).

De igual xeito, os cinemas estadounidense ou asiático quedan lonxe, formal e narrativamente, dos filmes ata agora presentados, entendidos dende un criterio xeográfico e industrial que xera determinadas características de cinematografías propias, a pesar de que se atoparán múltiples préstamos formais dende o *exploitation* xa citado. En troques, esta investigación prefire centrarse á hora de aplicar unha sistemática de análise nos filmes nun corpus de películas que se consideran máis directamente influenciadas pola Nova Extrema Francesa, non entendida dende unha contorna xeográfica (inda que nalgúns casos si será coincidente), senón dende unha perspectiva da construción narrativa e formal, en obras de direccións femininas contemporáneas que traballan dende a abxección vencellada á modificación corporal e á violencia explícita (véxase o epígrafe 2.2.4 Expansión do fenómeno e Fronte de Ondas).

Mais non todo cinema violento ou sexualmente explícito ten que estar vencellado directamente coa Nova Extrema Francesa. De feito, o nihilismo, o *ennui*, a escala de grises moral e a profundidade filosófica xeral coa que trata a violencia na devandita onda, pouco ten que ver co tratamento moito máis simplista do devandito *Torture Porn* estadounidense, dividido nun argumento simplificado que consiste por unha banda nunha vítima, inocente e maltratada, sobre da que se centra toda acción violenta e, á súa vez, un vitimario executor por beneficio económico como é o caso de *Hostel* (Roth, 2005), desfrute sádico como *House of 1000 Corpses* (Zombie, 2003) ou incluso un afán de xustiza pola man de corte simplista como *Saw* (Wan, 2004). No caso do *New-Brutality Film*, exclusivamente estadounidense, no que se inclúen direccións como a de Quentin Tarantino, de novo, pouco ten en común coa Nova Extrema Francesa; respecto do xa citado *Tartan Asian Extreme*, existen algúns casos similares, cunha elevada estetización da violencia escópica. como *Ichi the Killer* (2001) de Takashi Miike ou *Oldboy* (2003) de Park Chan-wook, afastados estilística e formalmente do obxecto de estudo.

Ata este punto do epígrafe tratouse a posición respecto da expansión da onda dende diferentes perspectivas teóricas, haberá que confrontar as afirmacións xerais co omnipresente James Quandt, xa analizado como convidado de pedra na maioría das reflexións propostas. Para o crítico en *More Moralism from that 'Wordy Fuck',* capítulo incluído no devandito libro de Horeck e Kendall (2011, pp. 209-213), a polémica suscitada pola crítica a Dumont que serviu de punto de ignición falaz, de home de palla, exerceu unha enorme influencia e cobrou unha vida que non estaba prevista (2011, p. 210), co penoso efecto segundo o autor de relegar artistas que considera complexos a unha taxonomía falsa ou restritiva, como é o caso de Claire Denis, a quen Quandt citaba dende un filme concreto, como unha aberración na súa carreira, para rematar sendo convertida nunha axente principal do movemento fílmico que se pretendía criticar sen conferirlle tal status unificado. Para Quandt, a distancia crítica que permite media década, revela algúns dos defectos do seu artigo orixinal, incluída a propia confusión do xénero específico do terror francés, que rapidamente estableceu o seu propio *terroir* sanguinario distintivo (2011, pp. 210-211). Mais considerado dende a perspectiva do autor como un fenómeno puntual e escandaloso en desaparición que, en troques, dende esta investigación se interpreta como unha expansión, como unha certa disolución da vaga pero que a diferenza do concepto prestado da química, si xerou unha reacción en diferentes cinematografías actuais. Quandt, así mesmo, critica abertamente dous defectos predicibles das relecturas e respostas teóricas ao seu texto iniciático; por unha banda, o evitar deliberadamente á teoría, en particular, o abxecto de Kristeva ou as referencias a Deleuze, tornadas en neoloxismos e, en segundo lugar,

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

a crítica á súa nostalxia polos transgresores da pasada historia cinematográfica. En palabras do propio autor:

> Dúas críticas que se repetiron con frecuencia sobre o artigo eran previsibles pola súa forma de «pechar filas»: pola seu evitación deliberada da teoría —sen mencionar o «abxecto» de Kristeva, sen referencias obrigatorias a Deleuze, nin cuñaxe de neoloxismos que terminasen en «idad» ou «alidad»— e pola súa nostalxia polos transgresores do pasado cinematográfico (Fassbinder et al.). Por que a preferencia por artistas que realmente o arriscaron todo coas súas apaixonadas críticas á sociedade cualifícase automaticamente como conservadora segue sendo un misterio para min; os nosos tempos, quizais mesmo máis que os de Pasolini, claman pola voz do herexe que declarou: «O primeiro deber dun artista é non temer a impopularidade». Por moi retrógrado que pareza o desexo do autenticamente subversivo, elixir as visións incisivas e comprometidas dos rebeldes xenuínos fronte ás miasmáticas, apolíticas e pretenciosas dos artistas maioritariamente burgueses da Nova Extrema Francesa paréceme todo o contrario a reaccionario (2011, p. 211).

En resumo, máis aló de concordar ou non coa autorevisión de Quandt publicada no libro de Horeck e Kendall como unha sorte de epílogo retrospectivo e, sendo esta última a obvia posición dunha investigación centrada nunha vaga que segundo o autor non existe, tampouco se lle pode negar solvencia e coñecemento profuso da temática.

> Que foi, entón, a Nova Extrema Francesa? Unha manifestación do estancamento cultural e político, unha reacción ansiosa ao *fin de siècle* e á condición capitalista tardía que os franceses chaman a *précarité*? Un rexurdimento efémero da tradición violenta da cultura francesa, reflectida tamén na literatura contemporánea (por exemplo, Michel Houellebecq, Catherine Millet, Marie Darrieussecq, Jonathan Littell)? A imposición deliberada dun patrón temático a un grupo de películas dispares e desconectadas? Nos últimos días do fenómeno, a resposta non parece máis clara, pero moitas das súas películas pasaron rapidamente a parecer artefactos desesperados (2011, p. 213).

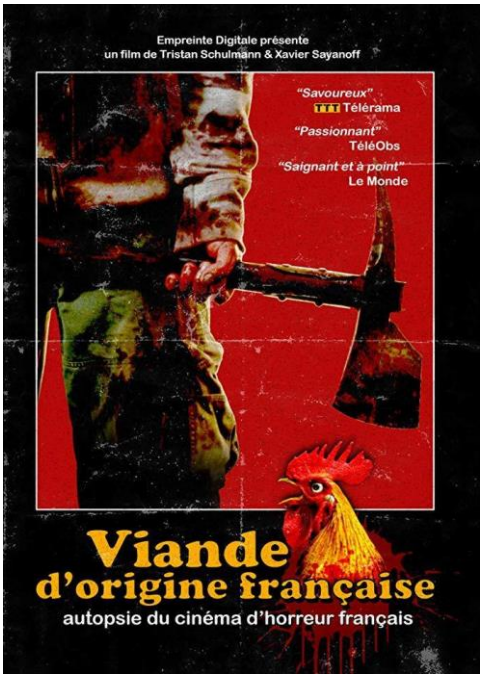
O capítulo pódese condensar con Quandt lanzando unha nova pregunta: Que foi o Novo Extremismo? Respondéndose no título do seu breve ensaio: *wordy fuck* (fodida charlatanería).

2.2.1.7 A visión dende a praxe fílmica

Coa fin de non limitar a reflexión sobre do Novo Extremismo Francés ao enfoque meramente teórico, é dicir, evitar a acertada afirmación de Robert Altman de que a crítica dos xéneros está distanciada da práctica dos xéneros (2000, pp. 52-53) (véxase 2.1.1 Delimitación do xénero terrorífico) e extrapolando devandita afirmación a esta onda liminar e híbrida, que bebe á súa vez de moitos xéneros e orixes; cómpre ter en conta as reflexións das persoas que realizaron e produciron filmes que conformaron, especialmente a finais da década dos noventa e comezos dos dous mil, parte da onda e que asumiron ese lugar propio no panorama cinematográfico galo, sendo parte do movemento e nomenclatura que reivindicaron.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No documental *Viande d'origine française* (Sayaloff & Schulmann, 2009), dáse voz a algúns dos realizadores do terror galo de comezos de milenio e preséntanse as bases da súa eclosión, dificultades, influencias e evolución. Ben é certo que non todos os entrevistados están directamente vencellados coa Nova Extrema Francesa, mais si que existe unha certa representación da mesma a través de Fabrice Du Welz, Pascal Laugier ou Xavier Gens, entre outros.



Imaxe 8. Cartel do documental *Viande d'origine française* (Sayaloff & Schulmann, 2009), onde se realizan entrevistas aos principais realizadores do xénero de terror a comezos do século XX en Francia.

Cómpre engadir que se introduciu previamente unha bifurcación interna na onda respecto da tendencia de produción que se seguirá ampliando na investigación (véxase 2.3 películas e autorías). En primeiro lugar, os filmes máis intimistas e achegados ao arte e ensaio (*arthouse*), a pesar de engadir elementos violentos, terroríficos ou sexuais, cuxos realizadores seguirán producindo na contorna europea, especialmente franco-belga, con maior ou menor profusión, incluso monofílmicos ou *one-hit wonders*[42]. Entre estes *auteuristas* pódense atopar casos como Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, Gaspar Noé, François Ozon Bruno Dumont, Claire Denis, Marina de Van, Olivier Assayas, Kim Chapiron, Catherine Breillat ou Philippe Grandrieux.

En segundo lugar, os filmes que beben directamente do xénero terrorífico que se foi caracterizando e delimitando en epígrafes anteriores e que se analizará de xeito comparativo nos antecedentes e influencias da vaga gala; préstamos do cinema de xénero certamente hibridados, mais cunha elevada semellanza formal, condición á que sumar a futura situación de moitos dos seus realizadores que rematarán engulidos na produción hollywoodiana, Alexandre Aja, Xabier Gens ou Julien Maury e Alexandre Bustillo; ou ben, internacionalizando as súas producións e mudando o idioma orixinal dos filmes ao inglés, como Pascal Laugier, ou o tándem David Moreau e Xavier Palud. En *Viande d'origine française* (2009)[43], soamente fai acto de presenza este segundo grupo (*grindhouse*). Cómpre resaltar que nesta tendencia cara o cinema xenérico a presenza de directoras, ao igual que no devandito documental que ocupa este epígrafe, é nula, en contraposición coa primeira vertente *auteurista* da Nova Extrema e coa posterior Fronte de Ondas, que si agromará con certa influencia destes directores, xa que ambas contan cunha elevada presenza feminina ignorada por completo nesta reflexión fílmica a modo de documental.

Existen varias ideas centrais que aparecen recorrentemente nas entrevistas concedidas na metraxe, as dúas máis remarcables son, en primeiro lugar, a inexistencia dunha continuidade histórica no cinema francés de terror, a pesar de precedentes primitivos como as obras fantásticas de Méliès ou cinema serial de Feuillade, ou puntuais obras como *Les yeux sans visage* de Georges Franju (1960) (véxanse respectivamente os epígrafes 2.2.2.2 Primitivo

[42] Enténdese como *one-hit wonder*, na terminoloxía musical coloquial, como aqueles intérpretes que dirixen unha soa obra fílmica na súa carreira

[43] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

Fantastique e 2.2.2.3 Georges Franju e Nouvelle Vague); e, en segundo lugar, a non valorización do mesmo por parte do ecosistema fílmico xeral galo, ambas se debullarán a continuación.

Vérane Frediani, produtora de *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007) e *La meute* (Richard, 2009), afirma que no terror francés de comezos do século XX hai unha onda de directores hiperfrustrados, unha sorte de rebelión que toma forma nunha tendencia de filmes *torture*: "coa idea de facer dano, como reaccións aos derradeiros anos onde non se realiza nada do xénero en Francia" (Sayaloff & Schulmann, 2009, 00:02:02-00:02:06). Esta visión xeral de ausencia de apoio cara o cinema francés de xénero por parte dos axentes xerais cinematográficos do país, dende a crítica, a industria, as institucións do estado vencelladas ao financiamento e promoción, as distribuidoras e ata o público, é apoiada polo teórico do cinema Philippe Rouyer, especialista en historia do *gore*, quen vencella o xurdimento destes filmes extremos como reacción e descontento das novas xeracións, realizando un símil con ondas previas, como unha reacción ao *status quo* xeral fílmico. Rouyer afirma que se deben lembrar as leccións de historia que brinda o cinema francés, como é o caso da *Nouvelle Vague:*

> [...] ao final é a mesma cousa. Son un grupo de persoas mozas oprimidas por un sistema. Por exemplo, antes tiñan que estar moitos anos, unha película, dous, tres como asistente de dirección e con corenta anos cando chegaban a dirixir estaban completamente moldeados polo sistema. Entón chegou esta xente e dixo [...], somos mozos, queremos falar do que nos interesa, buscaremos os produtores; e tardaron en atopar distribuidoras, porque loxicamente, o cine francés, non lles agardaba (2009, 00:09:01- 00:09:30).

O aspecto liminar da Nova Extrema Francesa entre o cinema de xénero ou *grindhouse* e o cinema de autor ou *arthouse* está presente en moitas das afirmacións feitas en devandito documental, como é o caso de Fabrice Du Welz, director, entre outras, de dúas películas ben achegadas á onda que ocupa esta investigación como *Calvaire* (2004) ou *Vinyan* (2008). O director afirma que a peculiaridade francesa consiste en que, maila en case todos os países está presente a subcultura norteamericana do cinema, o caso galo posúe unha idiosincrasia fílmica propia moi definida: "Todos queremos matar o mal, etc., pero á vez todos somos fillos de Jacques Doillon. Así que nos comportamos cara o conto fílmico con ese desexo de ser autor, e ao mesmo tempo facer películas de explotación" (Sayaloff & Schulmann, 2009, 00:11:02-00:11:30). Conclúe Du Welz afirmando que dese xeito se acada ese tipo peculiar de filme híbrido, entre o *exploitation* e o autoral, que non está tan presente noutras cinematografías e que consiste na base e nunha das características máis representativas da Nova Extrema Francesa analizada nesta investigación.

Pascal Laugier, director de *Saint Ange* (2004) ou *Martyrs* (2008), traballos máis achegados á Nova Extrema Francesa do director, condensa esa pretensión do autor, do artista total do filme francés do que falaba dende Bazin ata Rouyer ou Du Welz, poñendo como caso paradigmático ao italiano Dario Argento, coñecido director do subxénero fílmico con bases no *thriller* e no terror, denominado *giallo* (véxase o epígrafe 2.2.2.4.1 Giallo), un autor que concibe como total, é dicir cun estilo definido, recoñecible na súa carreira e que realizaba filmes diferentes para o panorama italiano coetáneo, director, coguionista e coproductor da maioría das súas obras, con roles chave no deseño sonoro e na produción da BSO, a pesar de non compoñer, que contaba historias cun elevado compoñente persoal, mais empregando ao seu antollo códigos e arquetipos do xénero terrorífico que explotaba: "dos que nunca está exento, que nunca traizoou, pero que se poden empregar dun xeito íntimo" (2009, 00:12:53-00:12:23). Esta equivalencia do íntimo e do explícito, do autor e do filme de xénero, é compartida por

François Clerc, director da histórica produtora e distribuidora Gaumont: "Hai unha certa tendencia cara o *hardcore*, como en *La Horde* (Dahan & Benjamin, 2009) ou *À l´interieur* (Bustillo & Maury, 2007), por exemplo, pero ademais o *noir* está cento por cento asumido, precisamente porque nós non temos *entretedores*[44], temos autores" (2009, 00:12:53-00:13:05). Devandita afirmación interpela directamente a Du Welz, quen comparte esa visión como algo, en certa maneira, inevitable: "[…] canto máis quería facer unha película popular, máis me saíu unha película máis pechada, máis experimental. Pero eu non quero facer cine de autor, eu quero facer cine popular, eu medrei vendo cine popular" (2009, 00:19:37-00:19:53). A devandita omnipresencia dos filmes fantásticos e terroríficos estadounidenses das décadas dos setenta e oitenta é unha clara influencia na parte *grindhouse* da Nova Extrema Francesa. Xavier Gens, director de *Frontière(s)* (2007) afirma do seu propio cinema: "Un retorno á amargura das películas fantásticas da década dos setenta e nelas hai algo moi venerable. As nosas películas fanse como reacción a un sistema que nos enfada e iso é o que nos conecta a todos" (Sayaloff & Schulmann, 2009, 00:13:57-00:14:05).

O descontento co sistema de produción cinematográfico e da industria audiovisual gala, no senso do devandito enfoque noutros cinemas nacionais franceses e no menosprezo histórico e orzamentario ao terror de xénero, súmase aos trazos previamente presentados, caracterizando ao Novo Extremismo Francés como unha vaga onde o *shock* e a transgresión están presentes no elevado esteticismo da violencia escópica e do contido sexual. *Martyrs* (Laugier, 2008), forzou certos límites que se asumían superados ao mesturar relixión e tortura explícita, o cal precipitou unha prohibición para menores de dezaoito anos da mesma, ditaminada pola *Commission de classification des œuvres cinématographiques*, organismo público pertencente ao *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC). Malia que esta circunstancia pode ser máis común no mercado norteamericano, devandita decisión causou enorme conmoción no caso galo, xa que acadar tal restrición, normalmente aplicándose en casos similares a categoría de prohibido para menores de dezaseis anos, practicamente censuraba a exhibición do filme, relegándoo a salas X, a tres pases mensuais ou a *direct-to-video*. A *Société des Réalisateurs de Films* (SRF) solicitou a revisión da cualificación do filme ante a excepcionalidade do caso. Ao respecto de devandita situación, o director Pascal Laugier resposta aos seus detractores no documental *Viande d'origine française* (Sayaloff & Schulmann, 2009), estreado soamente un ano despois da polémica:

> Se as miñas películas son para todo o mundo? Eu creo que non. De feito, as películas de terror que se fan ou que funcionan para todo o mundo non me interesan porque é unha contradición de termos absoluta. A transgresión, é parte en si mesma da nobreza do *cinéma da pointe*[45]. Esa é a elegancia do xénero e aí está a súa nobreza e o seu honor, nas fisuras e nas fendas. Non colocarse nunha postura de conformidade co pensamento dominante sempre foi o seu valor. Estamos no ano 2009. A través de calquera clic en internet, unha persoa pode ver calquera cousa, dende unha execución capital ata un suicidio. Entón eu fago unha pequena película que impacta a tanta xente, que provoca que tanta xente se senta incómoda, é como se fixese unha comedia e a xente morrera da risa (2009, 00:35:04 - 00:35:26).

Fabrice Du Welz engade a esta sobrerreacción unha diferenza xeracional dos tipos de consumo de cinema en Francia: "Somos nós os que amamos recibir esa labazada no cinema, somos nós aos que nos gusta facer e ver a violencia, ter eses *shocks* visuais" (2009, 00:39:57-

[44] Xogo de palabras co termo *enterntainment* inglés, vencellado ás producións fílmicas hollywoodenses.
[45] *Cinéma da pointe*, traducido literalmente como cinema da punta, é un termo equiparable ao cinema de vangarda.

00:40:12). O propio autor asume que o público francés, especialmente de xeracións previas, non van ir a ver unha película extrema baixo ningún concepto, xa que considera o seu cinema nacional unha arte moito máis elevada, sen ver conexión subversiva ou contestataria algunha entre devanditas ondas, *Nouvelle Vague* e Nova Extrema Francesa respectivamente. Outros moitos filmes estiveron rodeados de polémicas similares na súas estreas, ou máis graves, como é o caso de *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) á cal o Consello de Estado anulou o permiso de explotación concedido pola entón ministra francesa de educación, Catherine Tasca, no ano 2000 (EFE, 2000), obra a día de hoxe moi polémica e, por certo, omitida inexplicablemente neste documental, así como as súas realizadoras. Do mesmo xeito, secuencias de *Pola X* (Carax, 1999) ou *Ma mère* (Honoré, 2004), películas pertencentes á vaga, seguen atopándose sendo monetizadas en páxinas pornográficas na actualidade, o que dá unha certa idea da recepción do público xeral cara os actos sexuais explícitos na ficción. Non obstante, débese ter en conta que este documental está producido no ano 2009, polo que este tipo de filmes eran aínda de corte moi marxinal no panorama galo. Moitos dos realizadores entrevistados insisten en que a gran rendibilidade destas películas extremas obtense en mercados estranxeiros, afirmación da que se pode inferir que dentro do mercado francés estes éxitos pasaron desapercibidos.

Unha opinión xeneralizada nos realizadores e teóricos entrevistados é que malia que o público francés adora o cinema francés, adora un tipo de cinema francés que eles non realizan, un cinema francés que se leva a cabo nun espazo e nun universo crible (Sayaloff & Schulmann, 2009, 00:22:50 -00:22:56). Porén, é citada no documental unha excepción audiovisual ben acollida polo público e que bebe directamente da tradición do *fantastique* francés e das súas lendas propias, *Le pacte des loups* (Gans, 2001), enorme éxito en recepción e billeteira baseado no histórico caso da *Bèstia de Gavaudan*[46]. A pesar de que o Novo Extremismo Francés ten unha estética e características fílmicas propias, o devandito *group style*, sumado ao concreto das representacións socio-políticas francesas sincrónicas ás producións, non posúe referencias lendarias ou figuras mitolóxicas arraigadas no país galo, senón que fuxe desa clase de fantástico e coloca situacións extremas de alto contido violento e/ou sexual que, en troques, non poderían ser extrapolables a outros territorios sen perder un rico subtexto político concreto. Como exemplo oposto é citado, sen definilo concretamente como tal, o Fantaterror español, caso excepcionalmente particular de filmes que en plena ditadura franquista conseguiron ser estreados con alto contido violento e sexual, non sen problemas por parte da *Junta Superior de Orientación Cinematográfica*: "un tipo de cinema fantástico e de terror cunha cultura propia sen ter que mirar cara aos Estados Unidos" (Sayaloff & Schulmann, 2009, 00:37:40 - 00:37:42). De feito, en relación a esta referencia xeográfica, poderíase afirmar que algúns filmes norteamericanos, como é o caso de *The Fog* (Carpenter, 1980), están claramente influídos polo Fantaterror. Neste caso concreto, pola tetraloxía dos templarios ou mortos viventes sen ollos, do prolífico director coruñés Amando de Ossorio, composta por *La noche del terror ciego* (1971), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) e *La noche de las gaviotas* (1975), sendo a principal, e non recoñecida, referencia de Carpenter a terceira das películas.

A pesar de que a día de hoxe e cunha perspectiva histórica de vinte ou trinta nalgúns casos, estes filmes da Nova Extrema Francesa foron obtendo status de culto en moitos casos, sumados a polémicas e problemas de exhibición en circuítos comerciais ou festivais; a

[46] Termo no idioma orixinal occitano. A *Besta de Gévaudan* é o nome histórico atribuído a un ser críptido e lendario, ao que se lle atribúen múltiples ataques e mortes de humanos entre 1764 e 1767 na rexión de Gévaudan, actualmente o departamento francés de Lozère, rexión de Occitania, no sur de Francia. Devanditos ataques, especialmente entre o campesiñado, xeraron unha situación da pánico tal que tivo que interceder a coroa francesa ata o cese final dos mesmos.

tendencia ao desprezo por parte da maioría do público francés abocou a súa distribución aos xa citados mercados estranxeiros. Isto provocou que moitos dos directores que participaron en *Viande d'origine française* (Sayaloff & Schulmann, 2009), cómpre lembrar que neste documental soamente se dá voz aos realizadores posteriores ao inicio da vaga, migrasen a terras estadounidenses a realizar terror de xénero. Cabe resaltar que en todo o documental non se entrevistou unha soa directora da Nova Extrema Francesa, botándose en falla aportacións de Denis, De Van, Breillat, Despentes, etc. e que este se centra nas películas e direccións que tenden a ser máis comerciais, que aspiran a ser grandes producións, en especial polas temáticas escollidas, sen o mesmo orzamento co que traballa calquera *major.* De feito, algúns autores, rapidamente migraron cara o sistema estadounidense e ás produtoras hollywoodianas, onde se limitarán a realizar *remakes* de clásicos de culto dos anos setenta e oitenta ou continuacións de sagas, como é o caso de Alexandre Aja, quen despois de dirixir a polémica *Haute tension* (2003), filme encadrado dentro da Nova Extrema Francesa, cruzou o Atlántico para realizar o *remake* de *The Hills Have Eyes* (2006) ou *Piranha 3D* (2010); exemplos de filmes moi afastados das súas primeiras incursións na dirección en territorio europeo, a pesar de ter todos un elevado contido de violencia escópica e *gore*. Eric Valette, director de *Maléfique* (2002), afirma: "Facer terror en Francia abre portas en Estados Unidos e no estranxeiro. Hai unha especie de snobismo por parte dos que consideran que un director europeo achegará un toque máis artístico que un director americano, que será máis normativo" (Sayaloff & Schulmann, 2009, 00:44:35-00:44:51).

Porén, existe unha resistencia dos autores a este facer das grandes produtoras norteamericanas. Ben é certo que recoñecen as súas bondades, como os elevados orzamentos dispoñibles e o entusiasmo do público local polo terror de xénero. Resume Pascal Laugier:

> A verdade é que me neguei á grande maioría de propostas que me propuxeron, pero o digo sen arrogancia, simplemente porque sabía moi ben que ao aceptar un certo tipo de contrato, sei en que posición me estou colocando no set. Basicamente dicir que estás sentado no monitor e detrás de ti hai dez cadeiras, as cales corresponden a cada un dos produtores principais da película, a cada unha das persoas que puxeron diñeiro para a película. E despois, cada unha das túas decisións no estudio débense comentar e discutir, e posiblemente ser rexeitadas, por esas persoas que están detrás miña (2009, 00:47:15 - 00:47:48).

Este sutil balance entre o xenérico, que nalgúns casos esixe orzamentos maiores, e o violento transgresor e intimista, que debe conceder valor á figura autoral na toma de decisións mais que se nutre á vez do xénero, é omnipresente na maioría da mostra seleccionada para esta investigación, xa que ao fin e ao cabo, o Novo Extremismo Francés é unha onda provocadora e revolucionaria. Julien Maury e Alexandre Bustillo asimilan devandita situación como unha loita dende unha illa por manter unha identidade propia que se está tentando crear: "Queremos facer cinema, non queremos meternos nun sistema que ao final nos diga como facer as cousas e dun xeito normativo, para acabar xerando unha película que sexa igual que todas as demais" (2009, 00:48:15-00:48:24). Non obstante, moitos destes directores da parte *grindhouse* da Nova Extrema, dende a estrea do documental no 2009 a día de hoxe, evolucionaron abandonando esta figura autoral para caer completamente no normativo hollywoodense, cousa que non aconteceu coa parte *arthouse* da vaga (véxase 2.2.4 Películas e autorías pertencentes ao Novo Extremismo Francés).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumo das características do Novo Extremismo Francés

- Onda fílmica que xurde en Francia a comezos dos anos noventa e se estabiliza a comezos do novo milenio, nun contexto socio-político convulso.
- Existen características comúns das autorías e filmes que compoñen a onda, máis estilos individuais formais e temáticos: *group style* (David Bordwell, Damian Bender).

- Películas con contido explícito, que se poden agrupar mediante temáticas violentas e sexuais recorrentes, cun afán provocador e transgresor (Tanya Horeck e Tina Kendall, Alexandra West).

- Buscan a resposta emocional e de repulsión no público mediante o uso do *shock,* do paso do mundo cotián e obxectivo ao abxecto subxectivo individual (Martine Beugnet).

- Non se poden enmarcar no xénero do terror, a pesar de que extraen elementos concretos e convencións do mesmo para hibridalas co cinema de arte e ensaio ou *noir* francés, entre outros (Tanya Horeck e Tina Kendall, Alexandra West, Martine Beugnet).

- É un tipo de cinema centrado no corpo, deténdose nos aspectos abxectos e viscerais dos actos físicos, xerando, experiencias sensoriais fondas e desafiantes, tentando rachar coa insensibilidade do público contemporáneo (Martine Beugnet, Tim West).

- Multitude de referencias e antecedentes artísticos, tanto franceses, europeos ou norteamericanos, fílmicos ou de outras artes visuais. Derivado do seu status de filmes esteticamente complexos e hibridados (véxase epígrafe 2.2.2 Antecedentes e influencias).

2.2.2 Antecedentes e influencias

Unha vez definida a grandes trazos a Nova Extrema Francesa como onda, así como realizada unha identificación das súas características principais, coa fin de concretar en futuros epígrafes o seu universo ou corpus fílmico (véxase 2.2.4 Películas e autorías pertencentes ao Novo Extremismo Francés), cómpre repasar con brevidade unha escolma de antecedentes e influencias visuais e temáticas, cuxas pegadas se poden rastrexar nesta vaga de cinema, con prevalencia da violencia escópica e comezando a dar protagonismo ao despezamento dos corpos femininos ou feminizados. Comezando o percorrido histórico noutras artes visuais como a ceroplástica médica, o *Grand Guignol* ou o Teatro da Crueldade, proseguindo cara o cinema primitivo *fantastique*, as novas ondas europeas dos anos sesenta e setenta do pasado século, no cinema *exploitation* e os seus múltiples subxéneros, coa fin de acadar en último termo os cinemas contemporáneos e así xerar unha paisaxe xeral evolutiva ata o coetáneo do Novo Extremismo Francés.

2.2.2.1 Outras artes: escultura, teatro e literatura

2.2.2.1.1 Ceroplástica médica

Un antecedente relevante son as coñecidas como venus anatómicas ou esculturas de ceroplástica médica. No seu libro *Venus rajada* (Didi-Huberman, 2005/1999), o autor explora o corpo nu feminino a través da figura da Venus e das diversas representacións plásticas, pictóricas e escultóricas da deusa. No capítulo *Desnudez abierta: La Venus de los*

médicos (2005/1999, pp. 119-146), Didi-Huberman céntrase nunha figura peculiar decimonónica, as chamadas venus anatómicas. Estas representacións figurativas femininas empregáronse ata comezos do século XX como ferramentas de aprendizaxe médica, especialmente no eido da xinecoloxía. Xeralmente elaboradas de cera ou terracota e acomodadas en posicións de repouso, decúbito supino ou dorsal, desmontables en pezas que simulan disección físicas clínicas, é dicir, cortes na carne carentes de bisturí. Dende unha perspectiva do tallo do propio corpo habería que facer diferenciación do fragmento e do detalle, seguindo as definicións apoiadas en Walter Benjamin, neste caso nun corpo que simula o orgánico. O primeiro dos termos, o fragmento, non é un concepto novo, de feito gran parte da filosofía baséase na fragmentación, o traballo de Walter Benjamin fala da fragmentación para o estudo da historia da arte, como na súa obra *El origen del Trauerspiel alemán* (2012) ou no póstumo *París, capital del siglo XIX* (2021/1928). O fragmento é un anaco proveniente dunha fractura do todo, como asegura Duque nos seus traballos sobre Benjamin:

> O seu perfil é azaroso, tende a perder a súa relación co todo e converterse nun novo todo que se autoconstrúe. Noutras palabras o fragmento é o máximo de realidade que podemos aprehender. […] O fragmento foi utilizado na montaxe desde sempre, debido á imposibilidade de presentar un todo, o cine sempre nos presentou fragmentos seguidos uns doutros que nos axudan a formar unha imaxe xeral que sempre quedará incompleta e cada persoa terá que levar eses baleiros. Por exemplo, a teoría do cine de Eisenstein está baseada no fragmento como unidade fílmica (Duque, 2002).

Para falar do fragmento, primeiro se debe diferenciar dun concepto co que se confunde habitualmente, o detalle. Porén, e como asegura Omar Calabrese en *La Era Neobarroca* (1989), o detalle non ten tal condición que se lle atribúe ao fragmento, senón que é un corte orquestrado polo suxeito que mira, o detallante, pensado como a porción dun conxunto que permite un exame do mesmo para retomar a totalidade tras de que o propio individuo que mira, efectúe devandita acción (1989, p. 86). Polo tanto, cada detalle é parte dun total, e por conseguinte é a base que fortalece o espazo e fai que o conxunto en si sexa máis desacougante e interesante. Outro punto importante en aclarar entre estes dous conceptos, é que o fragmento, a pesar de ser parte da totalidade, ao igual que o detalle, é libre dela. É dicir, o fragmento non depende de ser definido, soamente abonda con ser atopado polo observador sen a necesidade de explicar a súa orixe, a diferenza do detalle que é efectuado polo suxeito detallante. O detalle é pensado por alguén determinado, o fragmento é un accidente convulso do que comeza a autoconstruírse unha totalidade. Non obstante, a procedencia destes dous conceptos apóiase na repetición da cousa sen o seu total: "[...] detalle e fragmento, a pesar de ser tan diversos entre eles, acaban por participar do mesmo, da perda da totalidade " (1989, p. 105). (véxase 3.1.2.1 Formalista e a violencia dos fragmentos ou 3.1.3.1.2 O cirúrxico: a mirada clínica).

É dicir, ante estas deusas desmontables que ensinan as súas vísceras a un público, instruído ou non en anatomía, nunca existe unha perda do referente físico na totalidade do corpo, podemos esnaquizalas e separar os seus órganos un a un, pero estes sempre pertencerán a un todo global, a un corpo feminino de cera ou terracota, que mantén unha certa similitude co referente orgánico, efecto que se irá diluíndo na contemporaneidade cinematográfica. A pesar diso, segundo nos achegamos ao detalle, o corpo feminino pasa da venus ao abxecto, ao igual que nas figuracións femininas que serán despezadas nos filmes da Nova Extrema Francesa, unha dualidade do desexo escópico xeral e do abxecto detalle concreto, dos corpos monstruosos que deixan ver órganos e fluídos.

Paradoxalmente, as figuras instrutivas destinadas ás escolas e facultades convertéronse en obxectos de curiosidade morbosa en gabinetes públicos ou privados. Como afirman Alicia Sánchez, Nerea del Moral e Roberta Ballestriero no artigo *Anatomía femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII* (2013), permitían a transmisión do coñecemento sen requirir dunha formación previa por parte do espectador, e evitaban a repulsión propia do cadáver na mesa de disecciónss ao ser dotados externamente dunha beleza sedutora:

> [...] se muestran ante nuestros ojos como si su cuerpo aún conservase un halo de vida, en un estado de placidez lánguida, a la espera de ser observadas por un espectador deseoso de descifrar los secretos que su interior guarda. Sus poses elegantes, combinadas con el uso de almohadones de seda sobre los que reposan tumbadas y la expresión relajada de sus rostros, contribuyen a una presentación de la pieza en la que se ha borrado cualquier asociación con la muerte y, en consecuencia, se logra alejarla de la sensación dolorosa que provoca el cadáver diseccionado (2013, p. 605)

É dicir, unha exhibición escópica pracenteira do corpo feminino recentemente morto, enxoiado, maquillado e cun alto capital sexual para a época da súa exhibición. Esta reflexión baséase en que todos estes corpos espidos, expostos en museos de ciencia ou gabinetes de curiosidades, seguen o patrón da representación feminina na creación artística como corpos desexables, mirados e polo tanto diseccionados mediante o ollar, o papel do devandito detallante (véxase 3.1.2.2 Os detalles). A identificación dos modelos médicos coa deusa da beleza a través da adopción dunha serie de atributos concretos, indica que se desexaba representar un corpo perfecto, fermoso e ben proporcionado (Sánchez Ortiz et al., 2013, p. 604). Todo isto, sitúa estas representacións escultóricas nunha posición oposta aos corpos abxectos e monstruosos, de fluídos e mutacións, que habitan cinemas máis contemporáneos; mais posúen características asimilables co *male gaze* do cinema terrorífico, da muller asasinada de corpo normativo do que se fai explotación escópica en calquera *slasher* dos anos setenta no caso de falar da súa totalidade, pola contra, o detalle dos ventres abertos son abxectos e viscerais.

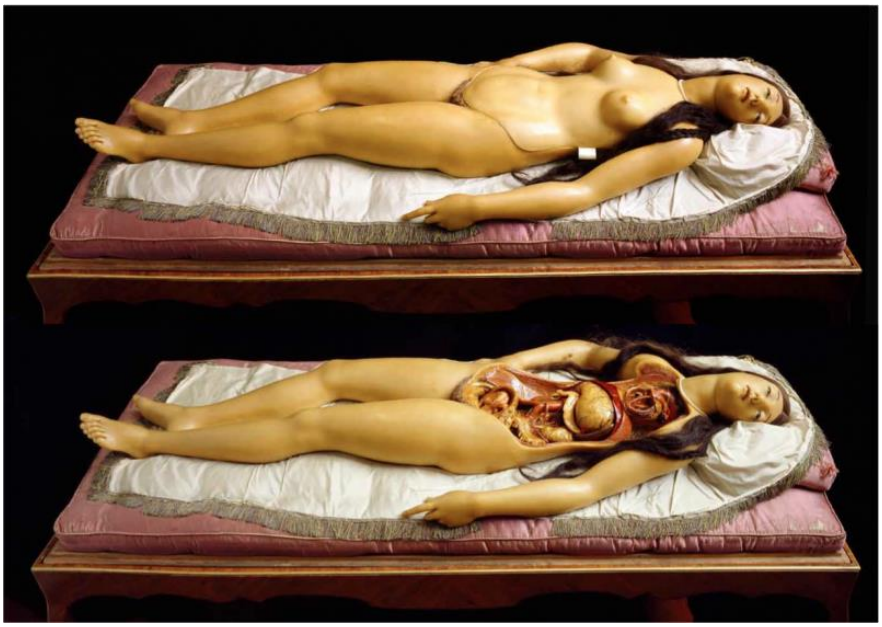
En relación ao anterior, Mary Hunter en *"Effroyable réalisme": Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies* (2008) [47], afirma que examinando devanditas representacións das mulleres en cera e como cera, esta considerouse un material perfecto para tal cometido: "os corpos flutuaban entre o real e o ideal, a enfermidade e a saúde, a educación e o entretemento, o sentimento e a inconsciencia, a beleza e o horror" (2008, p. 43). Estas esculturas xeraron un debate dentro da conservadora moral decimonónica previctoriana e victoriana, criticadas polo seu erotismo, a pesar de seren creadas nun principio coa fin da divulgación médica. Porén, a súa evolución non serviu aos fins especializados da aprendizaxe facultativa, xa que estas necesidades substituíronse a través do emprego de cadáveres reais. A través do atractivo físico feminino da construción e deconstrución, do corpo perfecto da deusa, mais á súa vez carente en moitos casos de detalles anatómicos precisos, usábanse como reclamo da divulgación científica masiva, para a ilustración anatómica dun público amplo e xenérico, non especializado no eido médico. A pesar da enorme profusión destas figuras nas primeiras décadas do século XIX, existen obras escultóricas previas que si tiñan o uso profesional da análise anatómica, mais sempre mesturado cunha certa concepción estética e artística da figura feminina. Didi-Huberman cita na súa obra o libro *Voyage en Italie, ou Dissertations critiques, historiques, politiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome et Naples (1775-1776)*

[47] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

(Sade, 1995). Nel se explica a distribución arquitectónica do palacio *Pitti*, pertencente á familia *Medici*, cunha sala na que contén esculturas de terracota profundamente realistas e precursoras das venus decimonónicas. Esta sala, conéctase en dous corredores, coma dous eixos metafóricos da conexión da poderosa familia coa arte dos *Uffizi,* co corredor de *Vasari* e, pola outra banda coa ciencia de *La Specola*, con outro corredor análogo que leva ao museo de ciencias (Sade, 1995, pp. 147-148). A arte e o coñecemento unidas por un andadeiro para desfrute da burguesía florentina da época, como a caracterización básica das venus anatómicas, a medio camiño entre a arte e a ciencia, entre o desfrute escópico e os horrores das vísceras internas.

Entre 1781 e 1782 o modelador de cera, Clemente Susini, fabricou unha das obras de maior renome deste eido e que actualmente segue ubicada no xa citado *La Specola:* unha *Venere de medici,* que xoga coa funcionalidade representativa, así como co nome da familia que financiou a obra, así como o museo que a acolle. Reflexiona Huberman:

> La Verdad triunfa pues fríamente. Termina por convencernos de que un cuerpo, por muy "venusino" que sea, no es finalmente más que un complejo saco, un saco de órganos imbricados los unos en los otros. El aspecto de montaje-desmontaje que reviste la estatua anatómica termina, (...), por suscitar algo así como una admiración tipológica ante lo viviente (Didi-Huberman, 2005/1999, pp. 127-128).



Imaxe 9. A *Venere De Medici*, Clemente Susini, 1781-1782. pechada (sup.) e aberta (inf.).

Esta figuración de cera, sumada á *Venus desventrada*, realizada durante os mesmos anos e compartindo autoría, son dúas exemplificacións destas interseccióńs médico-artísticas que se popularizaron séculos despois. Non obstante, neste segundo caso o corpo non ten finos cortes nos seus laterais ou disimulados no pescozo por un colar de perlas reais, non é unha fúnebre caixa de sorpresas, como diría Huberman; senón que as vísceras do interior do ventre, precipítanse ao exterior, ao real, sen dar opción a ser gardadas ou descubertas pola

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

curiosidade: “desplegaba -terrible abanico- el informe surgimiento de las vísceras” (Didi-Huberman, 2005/1999, p. 126).

Imaxe 10. *Venere Desventrada*, Clemente Susini, 1781-1782.

A beleza tórnase abxecta a través do detalle, ao ir quitando capas de pel e carne. O detalle fotografado, inevitablemente tende ao abxecto e visceral e tórnase fragmento visto por separado. Rechamando Beugnet e Ezra en *Traces of the Modern: An Alternative History of French Cinema* e falando sobre da Nova Extrema Francesa, as autoras afirman que é nos planos detalle e nos primeiros planos extremos, onde a visceralidade se inscribe simultaneamente no propio corpo fílmico, na imaxe (2010, pp. 32-33). Como exemplo, a obra fotográfica sobre diferentes curiosidades médicas, entre elas varias venus de ceroplástica da fotógrafa Joanna Ebenstein no seu libro *The Anatomical Venus* (2016).

Imaxe 11. O detalle tornando abxecto, fotografías extraídas do libro *The Anatomical Venus* (Ebenstein & Morbid Anatomy Museum, 2016).

Noutras ocasións, as esculturas realizadas en terracota tamén se acollían nos museos científicos, tendo en conta a prevalencia da escultura en cera por cuestións estéticas e prácticas do modelado corporal: “Orgánico, maleable y de origen animal, la cera fue considerada el material más idóneo para conseguir la simulación de la carne, lo que añadió al espectáculo de este tipo de artefactos un carácter lascivo” (Sánchez Ortiz et al., 2013, p. 605). Nesta representación, a muller agarra o seu ventre aberto como un macabro xeito de facilitar o acceso ás súas entrañas, na segunda figura usa as mans para evitar que a túnica cubra a capa inferior diseccionada. A contemplación de ambas figuras xuntas, podería asimilarse cunha sorte

de narrativa secuencial fotográfica, unha fotosecuencia[48] onde de novo, a muller parece allea á súa propia mutilación que se está a levar a cabo. Como reflexiona Joan Fontcuberta no seu libro *Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica* (1990):

> Puede parecer paradójico hablar de narratividad a nivel de imagen fija y aislada; es evidente que la narratividad implica una sucesión de acontecimientos, una «sucesividad», una temporalidad. Esta paradoja sólo es aparente: la narratividad icónica, de hecho, es una cadena (de imágenes, de planos), pero que incorpora también una estructura, donde inscribe sus códigos incluso antes de la operación de montaje. Ya hay en la misma toma de estas imágenes, y programando su puesta en secuencia, el rasgo de su destino narrativo (1990, p. 170).

Imaxe 12. Giovan-Battista Manfredini, escultura realizada a finais do S. XVIII. Realizada en terracota, non en cera. Muller agarrando o seu ventre aberto (esquerda), na segunda figura (dereita) usa as mans para evitar que a túnica cubra a capa inferior diseccionada. A contemplación de ambas posúe unha estrutura de narrativa secuencial.

Existen tamén venus anatómicas que inclúen partes do corpo alleas á propia muller representada, normalmente en pleno procedemento xinecolóxico, membros introducidos dentro do corpo previamente tallado, nalgunhas das súas representacións de intervencións obstrétricas pódense observar manobras para forzar o parto, con mans introducidas extraendo o feto, así como pola parte externa empurrando o ventre. Cabe resaltar que en tal caso, e ao igual que na figura fotosecuencial xa presentada, a caras impasibles da mulleres contrastan con manobras altamente dolorosas e sen anestesia.

Unha vez presentada esta procesión de corpos femininos abertos, convén aclarar unha cuestión directamente vencellada, malia que o obxecto de interese da presente investigación son os diferentes xeitos de cortar o corpo feminino no cinema e, polo tanto, devanditas esculturas son un antecedente de elevado interese, non existe en ceroplástica médica

[48] Tamén chamado *fotorelato,* é unha disposición en serie fotográfica, na que os diferentes elementos narrativos que compoñen a imaxe seguen unha orde lóxica ou patrón no seu conxunto, que se define a través dun lapso de tempo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

figura algunha equivalente ás venus anatómicas masculinas. Por suposto, multitude de esculturas, pinturas, gravados e calquera outro soporte visual reproducible, utilizáronse para o estudo anatómico masculino, tanto primario como avanzado. Mais a caracterización preciosista, adornada e erotizada, deses corpos mortos é exclusivamente territorio do corpo das mulleres, sen existir na ceroplástica médica adonis ou eros anatómicos. Por último, cómpre engadir unha anomalía representativa de especial interese por contrapoñerse ás súas coetáneas, *La parturienta*, escultura de cera policromada que se atopa no museo de anatomía da Facultad de Medicina da Universidad Complutense de Madrid. O hiperrealismo desta figura desvincúlase da iconografía previa, segundo afirma Alicia Sánchez no capítulo *Cuerpo de cera en La Parturienta: mirar la materia-conservar la esencia* do libro *Arte y Carne: La anatomía a la luz de la ilustración* (Milagros Algaba, 2016, pp. 97-109): "No queda en ella nada de la belleza ideal de la venus en cera surgidas del taller fiorentino de *La Specola*" (2016, p. 98). É unha representación corporal crúa a tamaño natural, co ventre aberto na fase final dun embarazo, a cabeleira solta e despeiteada, sen adornos nin ouropeis, sen perlas, sen maquillaxe; nunha postura de derrota caída sobre dunha cadeira. En resumo, por fin na ceroplástica médica, aparece un cadáver. Mais non o corpo morto belo, senón orgánico, real, copiado dunha embarazada arrollada por unha carruaxe (2016, p. 98).

Imaxe 13. *La Parturienta*, Juan Cháez e Luigi Franceschi, S. XVIII, 110x55x74 cm., Museo Javier Puerta de anatomía, UCM.

A ausencia definitiva do desexo no ollar curioso sobre a anatomía desmontable dunha muller, a perda do poder imaxinario da deusa e, no seu lugar, a manifestación da gorgona, do corpo natural do que procedemos e o seu cambio por unha morta anónima e desfigurada. A angustia provocada polo achegamento no que outrora fora obxecto de goce, agora figura sinistra en representación da morte. A chegada do referente fílmico, da crueza do *splatter*, do gore (véxase 2.2.2.4 Exploitation), das entrañas expostas do terror de xénero; mais tamén a irrupción e disrupción, do cruel, do intimista da morte e do transgresor da súa representación, do abxecto corporal feminino do Novo Extremismo Francés.

2.2.2.1.2 No escenario: Grand Guignol, Teatro da Crueldade e Teatro Épico

Neste epígrafe explóranse os trazos principais das representacións teatrais en relación coa violencia escópica, co sadismo, co *shock* no público e co corporal abxecto, cuxas

características poden vencellarse aos filmes da Nova Extrema Francesa. En primeiro lugar, o denominado *Grand Guignol*, dende a súa orixe na compañía parisiense homónima, ata a súa posterior extensión semántica ás representacións teatrais centradas en temáticas violentas, así como o seu declive paradoxal coa expansión do cinematógrafo en Francia. En segundo lugar, o Teatro da Crueldade, teorizado a través do poeta Antonin Artaud no seu libro *El teatro y su doble* (2001/1938) principalmente, mais presente ao longo de toda a súa filosofía e obra. Por último, o Teatro Épico, tamén chamado Teatro Dialéctico, de Bertolt Brecht, que aínda cando non segue a mesma liña da violencia explícita, cómpre que sexa presentado coa fin de ser rechamado a través do uso do *Verfremdungseffekt,* ou efectos de estrañamento cara o público, no epígrafe dedicado á análise do corte da carne (véxase 3.1.3.1 Mecanismos de estrañamento).

O *Grand Guignol*, compañía teatral xurdida no ano 1897 en París e que representaba as súas obras nunha capela neogótica reconvertida en teatro do mesmo nome, tamén coñecida como *Le théâtre du Grand Guignol du Paris.* Esta converteuse nun referente na noite da cidade, tanto pola súa situación xeográfica en Pigalle, preto do barrio de Montmartre, como polas súas temáticas truculentas e/ou eróticas, mesturadas habilmente con comedia negra, nunhas representacións teatrais de carácter breve que se agrupaban nunha mesma sesión, así como polo emprego dun peculiar estilo escénico, a través de trucaxes e efectos especiais físicos[49] moi adiantados para a época. Como afirma Alejandro Ocaña en *Terror y burocracia: el teatro del Grand Guignol de París y la censura*, devanditas obras breves posuían unha crueldade e violencia exacerbada en forma de mutilacións, decapitacións, apuñalamentos, entre outros moitos actos de sadismo (2020, pp. 163-164). As obras posuían argumentos escabrosos e sinistros, dende crimes cometidos nos eidos familiares, xogando abertamente co devandito *unheimlich* freudiano, o infanticidio, a loucura, ata torturas e canibalismo representadas a través de culturas tribais en lugares exóticos, baseadas en imaxinarios xenófobos do colonialismo francés da época, como en *The Headhunter* (1960). Cómpre engadir que o medo ao outro, ao alleo, retomarase dentro do Novo Extremismo Francés na fórmula dos *home invasion*[50], como afirma Alexandra West en *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016).

A compañía foi fundada, e a maioría de obras dirixidas, por Oscar Méténier, quen posuía un profuso coñecemento dos delitos máis violentos que se cometían no París da época, dado o seu pasado como axente policial na cidade, como afirma Mel Gordon en *The Grand Guignol. Theatre of fear and horror*[51] (Gordon, 2016, p. 13), un dos libros máis extensos dedicados a esta anomalía teatral francesa. No mesmo traballo, pódese rastrexar a orixe de Oscar Méténier como dramaturgo no chamado *Théâtre Libre,* compañía cofundada xunto co empresario André Antoine dez anos antes. Antoine, que comezou financiando un teatro de corte moito máis naturalista e canónico, pronto evolucionou cara o que se chamarían as *comédies rosses:*

> Un tipo de naturalismo dramático extremo cuyos argumentos estuviesen poblados de pobres, prostitutas, delincuentes, alcohólicos y otros personajes que

[49] Denomínase efecto físico, dentro do eido dos FX ou efectos especiais, ao que se realiza en escena, en oposición aos CGI, ou efectos especiais engadidos en posprodución a través de programas informáticos de manipulación de imaxe.

[50] Como o seu propio nome indica, a invasión de morada, é un tema recorrente no eido cinematográfico, onde unha vivenda onde reside un individuo, familia ou parella, sofre unha irrupción na súa casa por parte de persoas externas, normalmente con afán de delinquir. A miúdo este argumento está vencellado ao *thriller* ou ao terror, con consecuencias violentas e tráxicas, como torturas e agresións sexuais. O subxénero sitúa toda a acción do filme nese espazo único como lugar do terror, como exemplo, *Funny Games* (Haneke, 1997), *Ils* (Moreau & Palud, 2006) ou a devandita *À l´interiéur* (Bustillo & Maury, 2007), mais poden hibridar en raras ocasións á comedia como *Home Alone* (Columbus, 1990).

[51] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

> se moviesen en ambientes sórdidos y marginales; se recurriría igualmente a aquellas otras temáticas más comunes, pero también desasosegantes tales como los conflictos en el seno de la familia, el adulterio, el maltrato, etc. De esta manera, en parte y muy sutilmente, se rescataban algunos postulados del romanticismo, en especial el uso de las emociones intensas (Ocaña Fernández, 2020, p. 165).

Imaxe 14. Fotografía do *Grand Guignol* en funcionamento, autoría descoñecida, 1947, extraída do libro *The Grand Guignol. Theatre of fear and horror* (Gordon, 2016, p. IV)

Oscar Méténier escribiu moitas das obras *rosses* máis controvertidas, de carácter breve, rara vez duraban máis de quince minutos, máis escabrosas e altamente eficaces, no senso da creación do *shock* no público (Gordon, 2016, p. 13), ata o divorcio creativo con André Antoine en 1897 e a devandita fundación do *Le théâtre du Grand Guignol du Paris.* As obras de Méténier atrapaban ao público, non soamente pola temática ou o gráfico do seu contido, senón porque o autor non pretendía xulgar moralmente os actos que se presentaban dende unha neutralidade dramática. No artigo *Oscar Méténier and "Comédie Rosse": From the Théâtre Libre to the Grand Guignol* (Gerould, 1984)[52], o autor afirma que sen comentarios nin condenas, e soamente co rastro dun xesto irónico, o dramaturgo permite que a verdade espida revele as pretensións hipócritas da sociedade (1984, p. 16). Dende a inauguración do Grand Guignol o 13 de abril de 1897 e ata o cese de actividade en 1962, da súa orixe *rosse*, foi derivando a un estilo gráfico e grotesco, case delirante, sen o alivio cómico das obras lixeiras e dos sainetes e farsas, intercalados entre as obras máis truculentas, nos seus primeiros anos de actividade, como ben definen Hand e Wilson, unha ducha quente e fría para o público (Hand & Wilson, 2002, p. 6).

A atmosfera do teatro, que mantiña a súa decoración eclesiástica, con pequeno aforo e ambientación neogótica escura e claustrofóbica, contribuía ao terror da audiencia ao visualizar as obras. Devandita situación, sumada aos xa citados efectos físicos e plásticos na escena, xeraba unha sensación inmersiva no violento do relato presentado, malia poder provocar unha certa desinterese no público ante uns deficientes efectos especiais primitivos. Como aseguran Richard Hand e Michael Wilson, no seu libro *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror* (2002), este principio da inmersión a través dos efectos físicos comprendeuse dende o século XIX, xa que a pesar de que unha vítima puidese morrer dun xeito melodramático, a maneira en que se lidaba con esta morte debía ser presentado ao público do xeito máis naturalista posible (Hand & Wilson, 2002, p. 9). Mel Gordon debulla no seu libro o emprego de trampantollos e veladuras sobre vidros, reflexos en espellos estratexicamente colocados na

[52] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

escena, máscaras faciais, pezas de goma ocultas que simulan feridas e queimaduras, ollos de animais conseguidos a través de taxidermistas, cabezas e membros falsos amputados, entre outros, para conferir unha atmosfera no teatro dun realismo enfermizo e arrepiante (Gordon, 2016, pp. 55-60).

Imaxe 15. **Efectos especiais físicos empregados na obra *Night of terror* (1946) como coitelas retráctiles para simular apuñalamentos (ed.), mans amputadas (der. sup.) e próteses de queimaduras na cara (der. inf.), usadas no *Grand Guignol*, autoría descoñecida, extraídas do libro *The Grand Guignol. Theatre of fear and horror* (Gordon, 2016, pp. 57-58,60).**

Todo argumento teatral ou efecto visual vencellado ao *Grand Guignol*, loxicamente evolucionou ao longo dos seus sesenta e cinco anos de vida. Polo que dende a súa fundación no 1897, ata o seu posterior declive na década dos anos trinta, este tipo de teatro tamén influíu noutros ámbitos artísticos, como por exemplo no cinema de terror, quen tomou emprestados moitos elementos do seu estilo visual e fantasmagórico. Especialmente algúns clásicos de Hollywood, con especial referencia nos filmes de Tod Browning, ou nos filmes vencellados ao expresionismo alemán, onde as horribles ironías da trama e das personaxes, as brutalidades inesperadas e o sentimento xeral de loucura deste tipo de cinema, tiñan menos que ver co expresionismo da escena alemá coetánea que coa influencia do *Grand Guignol* (Gordon, 2016, p. 50). Porén, este pequeno teatro non estivo exento de críticas e tentativas de censura. Foi fillo do seu tempo, cunha inxente cantidade de obras escritas *ex profeso* para unha compañía economicamente modesta, que foi reconfigurándose ao longo dos seus anos de vida e tratando temas de actualidade empregando como espello o contexto socio-político e cultural no que naceu. Como afirma Ocaña Fernández (2020), a tendencia seguida polo *Grand Guignol* á hora de configurar as temáticas máis habituais do seu repertorio, non tería sido a mesma no caso de non ter sufrido constantemente as arbitrariedades da censura francesa e de non ter sido protagonista de polémicas habituais xeradas pola súa actividade dramática (Ocaña Fernández, 2020, p. 178).

USC DE COMPOSTELA

Imaxe 16. Cartelería promocional do *Grand Guignol* para as obras *Son Poteau* (Méténier, 1901), con temática dramática de asasinato e vinganza; *Le Jardin des Suplices* (De Lorde e Chaine, 1922) con torturas exotizadas e nada en común coa novela homónima de Mirbeau, vencellada dende unha perspectiva libertaria ao Caso Dreyfus, da que realiza unha *exploitation*; e *L´Étreinte* (De Lorde e Chaine, 1925), obra que trata o asasinato e agresión sexual. Todos extraídos de *The Grand Guignol. Theatre of fear and horror* (Gordon, 2016, p. 142,145,154).

A pesar do seu éxito inicial, o *Grand Guignol* comezou a declinar en popularidade durante a década dos anos trinta, en competencia co cinema que, en materia de terror, comezou a erosionar a súa base de audiencia popular. Ademais, o estalido da Segunda Guerra Mundial e a ocupación nazi de París limitaron as funcións no teatro, agonizando na posguerra gala case dúas décadas, ata o seu peche definitivo no 1962. O último director do peculiar teatro, Charles Nonon, condensou a situación nas seguintes declaracións, recollidas á súa vez no devandito libro *The Grand Guignol. Theatre of fear and horror* (2016):

> A pesar dos horribles efectos —como cortar a punta das mamilas dunha muller cunha tesoira de podar e logo arrincarlle os ollos (cunha culler de sopa e unha navalla)—, o *Grand Guignol* estaba morrendo. Nunca poderemos igualar a Buchenwald[53]. Antes da guerra, todo o mundo pensaba que o que ocorría no escenario era imposible. Agora sabemos que estas cousas, e outras peores, son posibles na realidade (Gordon, 2016, p. 40).

Décadas antes do peche do *Grand Guignol,* mais posterior á súa eclosión, pódese atopar outro dos referentes teatrais que ocupa este escrito, o denominado Teatro da Crueldade. Este concepto, amoedado e desenvolto na década dos anos trinta do pasado século, polo dramaturgo, actor e teórico francés Antonin Artaud, define a crueldade dende un senso amplo, de submisión á necesidade do teatro, de confrontación do público coa obra a pesar de que poida estar en oposición ás súas crenzas morais, polo que non ten relación directa cunha crueldade física e material, como si acontecía no anterior caso exposto, mais si coas bases e características da Nova Extrema Francesa (véxase 2.2.1 Achegamentos teóricos). Segundo o *Dictionnaire*

[53] O campo de concentración de Buchenwald foi un dos primeiros e de maior tamaño en territorio alemán, preto da cidade de Weimar. Estivo en funcionamento desde 1937 ata 1945, cunhas estimacións de persoas encarceradas e obrigadas a traballar no mesmo ao redor das 250000. Múltiples fotografías do campo no momento da súa liberación chegaron ao público francés a través da prensa.

mondial des littératures (Gillemot & Cuzin, 2002) o Teatro da Crueldade correspóndese cun proxecto lanzado por Antonin Artaud en 1932, cuxa única realización concreta foi a posta en escena de *Les Cenci*, en maio de 1935, a cal foi un fracaso de público. En suma, o Teatro da Crueldade foi máis unha serie de intuicións e ideas esbozadas que unha verdadeira doutrina ou práctica escénica, aínda que isto non lle impediu exercer unha influencia considerable na escena occidental a partir dos anos sesenta, como no caso do *Living Theatre* de Grotowski. As súas bases, en oposición á tradición do teatro de entretemento, pretenden ser unha experiencia perigosa da que tanto os actores como o público non poidan escapar intactos, un espertar dos sentidos e dos nervios do público, unha representación á que se lle confire o status de crise liberadora, que os devolve á fonte do conflito e exorciza a miseria do corpo humano (Gillemot & Cuzin, 2002, p. 298).

Imaxe 17. Adaptación contemporánea da obra *Les Cenci* (Artaud, 1935), adaptada e dirixida por Sonia Sebastián e representada no Teatro Español. Imaxe extraída do artigo *'Los Cenci' de Antonin Artaud, por primera vez en España con una poderosa puesta en escena* (Bandrés, RTVE, 2013) onde se pode ver o desenlace violento co asasinato do patriarca por parte da familia e dos seus criados.

O concepto cristalizou no seu libro *El teatro y su doble* (2001/1938), publicado por primeira vez no 1938. Esta filosofía do Teatro da Crueldade pódese rastrexar ao longo de toda a súa escrita anterior, na necesidade da experiencia visceral e de confrontación de obra e público, co impacto sobre este por riba do seguimento da trama, co emprego de ferramentas como sons guturais ou onomatopeas coa fin de transcender a linguaxe, así como a mudanza configurativa da posta en escena do teatro convencional occidental e, polo tanto, admiración polas formas orientalistas. Na súa opinión, isto obrigaríalles (ao público) a prestar atención, desencadeando as súas reaccións subconscientes e primarias e, en última instancia, provocando unha verdadeira reacción ante a obra (West, 2016, p. 97). Segundo a autora, no seu devandito libro *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016), Artaud concibía o Teatro da Crueldade como un medio para liberar o subconsciente, non apagándoo a través dun escapismo, senón forzándoo a unha confrontación coa realidade (2016, p. 17). Na

obra de Artaud pode imaxinarse unha pátina que enmascara a verdadeira cara e os xenuínos desexos da humanidade: "el barniz del hombre falsamente civilizado" (Artaud, 2001, p. 140) e aléntase a posibilidade de eliminar todo o artificio teatral para provocar e desafiar esas expectativas preconcibidas no público ao se apagar as luces do teatro, ao se restablecer unha comunicación directa entre espectador e espectáculo, entre actor e espectador, quen está situado no centro da acción e se verá rodeado e atravesado por ela mesma (Artaud, 2001, p. 109). West reafirma a relación directa do Teatro da Crueldade coas obras do Novo Extremismo Francés:

> Artaud creou unha forma de arte que agredía os sentidos do público en lugar de compracelos. Aínda que varias compañías de teatro experimental intentaron montar producións utilizando as ideas de Artaud, poucas conseguiron causar impacto. Pode que o Novo extremismo Francés sexa a articulación máis completa e de maior alcance da obra de Artaud (2016, pp. 201-202).

O autor comeza *El teatro y su doble* (2001/1938) comparando o teatro coa peste no seu primeiro capítulo, curiosa referencia ao infeccioso como reflotador do conflito e liberador, polo tanto, do reprimido, como acontecerá co corpo abxecto feminino nos filmes terroríficos; vencella esta enfermidade contaxiosa que é o teatro á metafísica, á alquimia e ao orientalismo balinés nos capítulos dous ao catro respectivamente. Todos os ensaios previos do autor pedían, explícita ou veladamente, unha revolución no teatro e, como non é pretensión deste texto as divagacións metafísicas, o groso da súa teoría pode localizarse na caracterización do Teatro da Crueldade, no capítulo homónimo do seu libro e nos dous manifestos contidos no mesmo. Artaud afirma que o gusto polos espectáculos divertidos, dito doutro xeito, normativos, fixo esquecer ao público unha idea dun teatro serio que trastorne:

> Que inspire con magnetismo ardiente de sus imágenes y que actúe en nosotros como una terapia espiritual de imborrable efecto. Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites, debe renovarse el teatro (Artaud, 2001, pp. 95-96).

O autor condensa as ideas propostas nos dous manifestos, no primeiro deles (2001, pp. 101-114) centra as súas reflexións na linguaxe, é dicir, desvencellar o teatro do texto, a través da técnica, da temática e, en xeral, a través de todos os elementos que compoñen a posta en escena, como os sons, as luces, o vestiario... O manifesto entende devanditos elementos como conformantes da posta en escena que é o centro da linguaxe teatral, non do texto dramático. No segundo dos seus manifestos (2001, pp. 139-146), subdividido en fondo e forma, Artaud pon enriba da mesa os aliñamentos do seu teatro, respecto dos asuntos e temas a tratar que deben centrarse na axitación e inquedanzas coetáneas, as grandes preocupacións e paixóns esenciais en oposición á tendencia utilitarista do teatro moderno e renunciando ao home psicolóxico, entendido como supeditado ao interese humano, a esa visión vencellada á eficiencia da personaxe, en troques do ser humano total, non sometido a leis nin relixións. Respecto da forma, o Teatro da Crueldade debe tentar recuperar mitos primitivos mediante a posta en escena coa fin de acadar unha actualización dos mesmos e dos seus conflitos. Isto consiste nos usos formais innovadores do espazo e da perspectiva, do movemento, da intensidades das cores, das luces ou dos sons, empregando a vibración, a trepidación ou a repetición, ben sexa dun ritmo musical ou dunha frase falada, ou unha dispersión xeral da luz. De todas elas se pode obter efecto mediante o emprego das disonancias.

Como afirma Martine Beugnet no xa citado capítulo *Third Path* do libro *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (2007), Artaud en 1928 escribiu sobre

da necesidade desa terceira vía ou forma cinematográfica, igualmente vencellada á súa concepción teatral. Esta terceira vía que se desenvolvera entre o formalismo abstracto do cinema puro e o comercialismo derivado do cinema narrativo psicolóxico, citando ao propio autor:

> Na actualidade, o cine parece ter dous camiños, ningún dos cales é o correcto. Por un lado, o cine puro e absoluto e, por outro, esta especie de arte híbrido venial. Este último obstínase en expresar, en imaxes máis ou menos logradas, situacións psicolóxicas que se adaptan perfectamente á escena ou ás páxinas dun libro, pero non á pantalla, e que soamente existen en realidade como reflexo dun mundo que busca a súa materia e o seu sentido noutra parte... Entre a abstracción puramente lineal (e un xogo de sombras e luces é como un xogo de liñas) e a película con transfundo psicolóxico que podería contar unha historia dramática, hai lugar para un intento de verdadeiro cine, do que nin a materia nin o significado son indicados por ningunha película producido ata agora. (Artaud, 1972, p. 19).

Argumenta Beugnet que malia que Artaud compartía a visión das vangardas artísticas da época respecto á vocación do medio cinematográfico, a crenza de que o *shock* é a maxia da imaxe en movemento, a súa capacidade de afectar, de conmocionar e de dar sentido, eran intrínsecas ao propio cine; así mesmo, subliña a necesidade dun cine que extraia a súa materia prima do rexistro dunha realidade pro-fílmica, en lugar de percorrer ás construcións puramente conceptuais dos partidarios da vangarda cinematográfica abstracta (Beugnet, 2007, p. 23). Porén, Artaud non descarta a abstracción como parte do proceso real de creación de imaxes, sendo a fronteira entre o figurativo e o abstracto fluída (2007, p. 23). Cómpre engadir que sobre da discusión dos efectos do *shock* no público e do filme, como proceso significante en si mesmo, son de interese as reflexións e experimentos da vangarda soviética, como a elevada importancia conferida ao proceso de montaxe proposta por Eisenstein (véxase 3.1.2.1 Formalistas e a violencia dos fragmentos), cun cinema baseado na montaxe intelectual ou de atraccións, ao uso do *shock* para a mobilización da masa proletaria (véxase 3.1.2 Montaxe: corte do plano). Porén, comparte Beugnet a visión con Deleuze de que se tal condición se dera, o mundo tería mudado. Como afirma o autor en *La imagen-tiempo* (Deleuze, 1987) sobre dos pioneiros con cinema-ollo, formalistas ou atraccións, e o chamado *shock* que se aplicará sobre da Nova Extrema Francesa:

> El choque se confundiría, en el mal cine, con la violencia figurativa de lo representado, en vez de alcanzar esa otra violencia de una imagen-movimiento que desarrolla sus vibraciones en una secuencia movediza que se hunde en nosotros (Deleuze, 1987, p. 210).

En definitiva, pódense atopar paralelismos entre o Teatro da Crueldade e o Novo Extremismo Francés na hibridación constante, nesa arcaica loita francesa entre o purismo artístico e o industrial cultural, no emprego do *shock* no público e da transgresión provocadora, nas temáticas de relevancia coetánea ou na elevada preocupación formal e estética. Como afirma West (2016), Artaud nunca explorou plenamente esta teoría en vida. Porén, o Novo Extremismo Francés coa súa énfase no corporal brutal, o traballo de cámara experimental e a confrontación do seu público cos tabús e coa violencia, achégase moito ao que o teatro da Crueldade puido ser e non foi.

En palabras de West (2016), a tendencia do extremismo tras o caso galo continuou en toda Europa, con directores como Lars Von Trier, Michael Haneke e Lukas Moodysson, cuxas películas comparten claras similitudes co novo extremismo francés, pero que non se limitan a un

USC Biblioteca

só lugar, senón que ofrecen un ámbito de influencia máis amplo. Estes cineastas céntranse na súa condena da sociedade contemporánea, en lugar de mirar cara a dentro, cara ás súas historias e antecedentes. A Nova Extrema Francesa mira cara a dentro, aos feitos de Francia que antes non se expresaron. A través das obras da Nova Extrema Francesa, pódese apreciar unha relación co Teatro da Crueldade de Artaud. O autor creou unha forma de arte que asaltaba os sentidos do público en lugar de compracelos. Aínda que varias compañías de teatro experimental tentaron montar producións utilizando as ideas de Artaud, poucas lograron causar impacto. A Nova Extrema Francesa pode ser a articulación máis completa e de maior alcance da teoría de Artaud. Desde as lentes cambiantes de *Demonlover*, de Olivier Assayas, ata a aterradora escuridade de *Sombre*, de Philippe Grandrieux, a natureza omnicomprensiva do termo Nova Extrema Francia prestouse a un país atado ao seu pasado e que tenta manter unha aparencia de poder mentres avanza con incerteza cara ao futuro (West, 2016, p. 202)

Esta onda é un movemento no que converxen directores de cine de autor e de xénero para mediar sobre os aspectos máis horribles da vida e o que queda despois de despoxarse deses devanditos vernices sociais, sen ofrecer leccións morais, mais si unha catarse desacougante (2016, p. 202). A pesar de que Artaud non empregou a crueldade material na escena, afirmou ás portas da II GM no seu libro *El teatro y su doble* (1938/2001), un avance, unha premonición do que podería acontecer nun futuro coa violencia escópica:

> Se trata ahora de saber si en París, antes que los cataclismos anunciados caigan sobre nosotros, se encontrarán medios suficientes de producción, financieros u otros semejantes, que permitan el mantenimiento de ese teatro (aunque subsistirá de todas maneras, pues es el futuro), o se necesitaría en seguida un poco de sangre verdadera para manifestar esta crueldad (Artaud, 2001, p. 99)

Como afirma François Truffaut no proemio de *El cine de la crueldad* (Bazin, 1977), o autor quixo agrupar neste libro os textos ao redor de seis cineastas que posúen, como punto en común, un estilo definido e un ángulo de visión subxectivo, exercendo unha enorme influencia a nivel mundial, o que Bazin chamaría os cineastas da crueldade (1977, p. 12): en primeiro lugar, o austríaco Stroheim; en segundo, o danés Dreyer; de seguido o estadounidense Sturges; a continuación Buñuel; o inglés Hitchcock e por último, o xaponés Kurosawa. Mercedes Comba Otero, no seu capítulo sobre *El cine de la crueldad* pertencente ao libro *Cine y Literatura: el teatro en el cine* (Méndez & Jordán, 2001, pp. 15-22), vencella o Teatro de Crueldade de Artaud con tres dos seis cineastas propostos por Truffaut: Von Stroheim, Luis Buñuel e Akira Kurosawa. Non é obxecto desta investigación estenderse excesivamente nos epígrafes de antecedentes, mais ben é certo que os paralelismos que Comba artella entre Artaud e estes cineastas, son de interese á hora de caracterizar ás autorías pertencentes á Nova Extrema Francesa que, en certo modo, constitúen unha sorte de vaga de cinema da crueldade. Sobre Stroheim, Mercedes Comba centra o paralelismo con Artaud sobre dous eixos principais; en primeiro lugar a negación dos valores cinematográficos (ou teatrais) da súa época, ensinar de novo a mostrar (2001, p. 16), en segundo lugar, existen relacións temáticas entre ambos, obsesión sexual e o sadismo que se desenvolve baixo o signo da violencia y da crueldade (2001, p. 23). Pero inda máis interesante é o que afirma Bazin sobre Buñuel:

> La crueldad de Buñuel es totalmente objetiva. Es sólo lucidez y nada tiene de pesimismo, ya que no hay nada más opuesto al pesimismo existencialista que la crueldad de este autor. No elude nada, porque no concede nada, porque se atreve a mostrar la realidad con una obscenidad quirúrgica, puede volver a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> encontrar al hombre en toda su grandeza y forzarnos, por una especie de dialéctica pascaliana, al amor y a la admiración (Bazin, 1977, p. 73).

Por último, Mercedes Comba centra a súa atención en Akira Kurosawa, en como dende o orientalismo artaudista se proclama o tratamento de temáticas universais como acontece nos filmes de Kurosawa, a volta ás ideas e obras clásicas e ás súas adaptacións, empregando para tal fin personaxes en loita consigo mesmos que encarnan, de xeito obvio, os valores humanos como a honra, a coraxe, o afán de sacrificio (Méndez & Jordán, 2001, p. 21).

Para completar este epígrafe, cómpre dar uns trazos sobre do Teatro Épico, definido a través da teoría do dramaturgo e escritor Bertolt Brecht. Segundo a óptica de Nikolaj Lübecker, propón no capítulo *Lars von Trier's Dogville: A Feel-Bad Film* en *The new extremism in cinema: from France to Europe* (Horeck & Kendall, 2011, pp. 157-168) que, no mesmo caso que o devandito Brecht, Antonin Artaud e Georges Bataille estaban interesados en crear unha estética politicamente progresista seguindo liñas marxistas pouco ortodoxas, a pesar de que non compartían a crítica de Brecht á identificación público-obra e ao catártico. Para Artaud e Bataille a inmersión emocional e física do espectador era unha condición previa para a produción dunha forma nova e progresiva de subxectividade. É dicir, soamente apelando ao corpo do espectador, mais aló do intelectual, sería posible liberar ao público (2011, pp. 163-164).

A través desta oposición conceptual é posible achegarse á teoría e obra de Brecht. O Teatro Épico nace a comezos do S. XX buscando unha ligazón intelectual coa clase traballadora e cunha revolución interna no mundo do teatro no contexto da Revolución de Outubro. O Teatro Épico tamén está vencellado ao Teatro Político de Erwin Piscator, mais por unha cuestión de extensión, cómpre non estenderse máis aló neste concepto. As súas bases están centradas na oposición ao teatro tradicional, centrado na estética e que busca a emotividade no espectador, afastándoo da comprensión da súa realidade social con temáticas que lle son alleas. Ao referirse Brecht ao seu teatro como épico, non fai referencia á acepción de heroico, senón que o relaciona coa división de xéneros aristotélica, contrapoñendo épico, do narrativo, a dramático, da acción. Para Aristóteles, o medo e a identificación co sufrimento das personaxes na traxedia grega provocaban unha *katharsis* no público, que quedaba así liberado dos seus propios temores mediante esta purificación. A traxedia grega, debía producir as sensacións tanto de compaixón ou piedade (Eleos), como de terror ou temor (Phobos); o público do espectáculo tráxico puña en conexión estas emocións que o afastaba dos seus medos máis profundos, elevándoos e purificándoos.

> La tragedia es, pues, la representación (Mímesis) de una acción seria (Spoudaias), completa en sí misma y de una cierta magnitud; en un lenguaje embellecido con varias clases de embellecimiento, cada uno de los cuales tiene su lugar correspondiente en las diversas partes, en forma dramática y no narrativa, y que, además, mediante una serie de hechos que suscitan piedad (Eleos) y terror (Phobos), tiene por efecto elevar y purificar (Katharsis) el ánimo de pasiones semejantes (Aristóteles, 1956, pp. 10-11).

O Eleos (Ἔλεος) consiste nunha paixón motivada pola visualización da dor e do sufrimento dunha persoa externa á que visualiza a obra, que esperte nela a sensación de que esta dor é non merecida, dito doutro xeito, a compaixón sentida ante o sufrimento alleo que é visualizado; e, polo tanto, vencellada ao Pathos, aos sentimentos provocados na audiencia; mais tamén, relacionada coa simpatía, e coa característica da propia vulnerabilidade autodescuberta e autopercibida. Desa conxunción piedade-terror nace a esencia do tráxico, o público recoñécese ante a situación dramática que pode non serlle allea por pura identificación co papel protagónico,

con potencias fóra do control propio que poden dispoñer da vida de outras personaxes coas que previamente existiu unha identificación, que as desbordan de xeito incontrolable.

Para Brecht o teatro, como medio de concienciación da clase traballadora, non debe ser compracente, senón militante e educativo. Polo que o autor xera obras, procurando que o público alcance a plena comprensión da súa problemática. A principal característica da súa proposta foi a dun teatro narrativo no que o espectador non se vise somerxido nun sentimentalismo sensible, senón que asistise ao espectáculo teatral con plena conciencia, intentando racionalizar o presentado no escenario. Brecht, principalmente, válese para tal fin do *Verfremdungseffekt,* efecto de alienación, de distanciamento ou de estrañamento; é dicir, afastar ao espectador do drama ao que está asistindo como testemuña para evitar a catarse. O *Verfremdungseffekt* será empregado nalgúns filmes que se analizarán posteriormente, detectando diversos mecanismos de distanciamento empregados ante a violencia escópica das imaxes: o sentimental, o hiperbólico e o cirúrxico (véxase 3.1.3.1 Mecanismos de distanciamento). Por mor de non alongar a caracterización do Teatro Épico, exponse a continuación unha táboa extraída do libro *Escritos sobre teatro* (Brecht, 2004/1933-1947, p. 46), publicado por primeira vez en 1931.

Para Horeck e Kendall (2011), este xogo da catarse baseado nunha colisión entre unha lóxica «brechtiana» e unha «surrealista» pódese atopar noutras películas que ás veces se asocian coa Nova Extrema. Un dos exemplos paradigmáticos é *Funny Games* (1997), de Michael Haneke, coa cal os críticos tenderon a destacar a dimensión brechtiana da película; pero ao mesmo tempo é obvio que Haneke constrúe unha máquina de terror emocional que apunta ao corpo do espectador antes (e, polo menos na mesma medida) que ao seu intelecto. Mesmo algúns dos chamados momentos brechtianos nos que Haneke rompe a cuarta parede poden entenderse mellor como exemplos de manipulación emocional.

> Mentres que as técnicas de Brecht buscaban garantir unha distancia crítica que permitise ao espectador pensar en por si, Haneke afirma agresivamente o seu dominio encerrando ao espectador nunha relación sadomasoquista. Do mesmo xeito que Dogville, podemos considerar Funny Games como un exercicio de manipulación que funciona segundo as liñas artaudianas antes mencionadas: «No noso estado dexenerativo actual, a metafísica debe entrar na mente a través do corpo» (Horeck & Kendall, 2011, pp. 166-167).

Táboa 1. Comparativa entre o teatro dramático e teatro épico, extraída do libro *Escritos sobre teatro* (Brecht, 2004/1933-1947, p. 46).

FORMA DRAMÁTICA	FORMA ÉPICA
El escenario encarna un suceso (actúase)	El escenario lo cuenta (nárrase)
Implica al espectador en una acción	Le convierte en observador pero
consume su actividad	despierta su actividad
le posibilita sentimientos	le obliga a tomar decisiones
le procura vivencias	le procura conocimientos
El espectador es implicado en una acción	El espectador es confrontado con ella
Se trabaja con la sugestión (espectador introducido na acción)	Se trabaja con argumentos
Los sentimientos se conservan	Se exacerban hasta producir conocimiento
El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis
El hombre inmutable	El hombre mutable e inductor de mutaciones (cambios)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Los acontecimientos se suceden linealmente (cronoloxicamente, desenvolvemento emocional e narrativo clásico)	en curvas (os acontecementos non se desenvolven cronoloxicamente, xerando descontextualización, fragmentación e distanciamento na audiencia)
Natura non facit saltus (a natureza non fai saltos, sen irrupcións nin cambios súbitos, narración progresiva, evolutivo)	Facit saltus (cambios con busquedade, descontinuidade en la acción)
El mundo como es	El mundo como se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos (sentimentos)	Sus motivos (razón)

O Teatro Épico debe, polo tanto, basearse en situacións de corte non lineal, descontinuas e curvadas. En palabras de Roland Barthes no seu libro *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (1986), onde dedica un capítulo a la relación entre Diderot, Brecht e Eisenstein, afirmando:

> Ya había señalado acertadamente Brecht que en el teatro épico (que procede a base de cuadros sucesivos), la carga de significación y placer recae sobre cada una de las escenas y no sobre el conjunto; no hay evolución, maduración, a nivel de la pieza, sólo, eso sí, un sentido ideal (incluso en cada uno de los cuadros), pero nada parecido a un sentido final, nada sino recortes que, incluso por separado, ya detentan una capacidad demostrativa suficiente. Lo mismo ocurre con Eisenstein: cada película es una contigüidad de episodios que, por separado, ya son absolutamente significativos, estéticamente perfectos (Barthes, 1986, p. 96).

Definitivamente, tal afirmación retrotrae ao xa tratado fragmento en Walter Benjamin, ese accidente convulso do que comeza a autoconstruírse unha totalidade, sen necesidade de existencia de detallante, de aquela persoa que mira detallando; quen por certo citaba tamén o formalismo ruso. No seu escrito *Qué es el teatro épico. Un estudio sobre Brecht*, recollido do libro *Tentativas sobre Brecht* (1973/1931) asegura a importancia do intervalo, ese espazo que se interpón entre un e outro fragmento, asegurando que canto maior sexa a frecuencia coa que interrompamos o que actúa, tanto mellor recibiremos o seu xesto (1973, p. 19). De tal condición infire que a interrupción da acción ocupa o primeiro plano no teatro brechtiano. Tanto Benjamin, como Barthes, caracterizarán de igual modo as teorías soviéticas da montaxe respecto do fragmento, como se verá máis adiante. Polo que, salvando a distancia cronolóxica, os autores aquí citados, Benjamin, Barthes e Brecht serán citados nas diferentes caracterizacións que fai da montaxe a Nova Extrema Francesa (véxase 3.1.2 Montaxe: corte do plano) e no efecto de distanciamento sobre da audiencia (véxase 3.1.3.1 Mecanismos de estrañamento), respectivamente.

2.2.2.1.3 Georges Bataille

Como escriben as autoras en *The new extremism in cinema: from France to Europe* (Horeck & Kendall, 2011, p. 11), a través das referencias á enfermidade, varias das películas da Nova Extrema Francesa evocan unha das figuras culturais que foi fundamental para entender a sexualidade e a transgresión no país galo, Georges Bataille. Este escritor e antropólogo é un dos referentes máis citados á hora de contextualizar a onda fílmica que ocupa esta investigación, xa que gran parte da súa obra trata da relación entre a transgresión e a sexualidade como función da sociedade (West, 2016, p. 129). Bataille comezou a súa carreira como novelista con *Histoire de l'oeil*, publicada en 1928, novela que se interpretou pola crítica

de época como de temática pornográfica. Durante as décadas de 1920 e 1930 desenvolveu o seu concepto de materialismo de base, en oposición ao materialismo ou noción de que non existe alma nin conciencia superior, de que a vida se define unicamente polo acto de recolectar bens materiais. Como asegura West, Bataille tenta socavar o materialismo tradicional facendo que o corpo, a sucidade e as cousas que a sociedade considera baixas parezan normais e, por tanto, aceptables no seo da sociedade e formular que o acto sexual en todas as súas iteracións é, en si mesmo, un acto desafiante (2016, p. 130).

Sintetizar as características xerais do estilo de Bataille é un proceso certamente complexo, mais uns trazos definitorios xerais poderían condensarse no seguinte: a transgresión como elemento central, manifestada principalmente a través do seu enfoque no erotismo. No seu libro *L'Érotisme* (1957), Bataille examina o concepto non soamente como unha experiencia física, senón como unha busca do sagrado e do prohibido. Para o autor, o erotismo transcende ao meramente sexual, revelando a relación íntima entre a vida e a morte, a continuidade e a descontinuidade. Outro elemento a ter en conta sería o sagrado e o profano, entendidos na súa dicotomía. Influenciado polas ideas de antropólogos como Émile Durkheim e Marcel Mauss, Bataille considera o sagrado como unha categoría que engloba tanto o sublime como o abxecto; por exemplo, súa obra *La Part maudite* (1949) explora o xeito en que as sociedades manexan o exceso e o desperdicio, propoñendo que o sagrado se manifesta en prácticas que van máis alá da utilidade e a racionalidade económica, neste senso, cabe engadir que se retomará este concepto con respecto ao chamado cinema do gasto. O autor é crítico coa racionalidade instrumental e a lóxica capitalista que reducen a riqueza da experiencia humana a meros termos de utilidade e produtividade, baseándose nunha teoría da “economía xeral" que recoñeza o valor do desbaldido, do gasto improdutivo e da celebración do inútil, como formas esenciais da existencia humana. Ademais, o liminar é de suma importancia na obra do autor, entendido como experiencia extrema que desafía os límites da subxectividade e da racionalidade, entre outras. O sacrificio e a violencia, permiten os individuos confrontar e transcender os límites da existencia humana cotiá, achegándoos a unha comprensión máis profunda da existencia propia. Por último, Bataille constituíu unha figura popular, e peculiar, en círculos intelectuais franceses e revistas de vangarda da época, como fundador de *Documents* (1929-1930), e especialmente da publicación e colectivo *Acéphale* (1936-1939), de carácter case sectario. O capítulo que achega Tina Kendall, titulado *Reframing Bataille: On Tacky Spectatorship in the New European Extremism* (2011, pp. 43-54), está centrado no filme *Ma mère* (Honoré, 2004) baseado nun manuscrito homónimo atopado tras da morte de Bataille en 1962 e publicado en 1966. O director afirma:

> Medrei cos escritos de Bataille, coa súa convicción de que a literatura existe para darlle ao mundo algo que non tería doutro modo. Que a literatura é esencial para o mundo, que a escritura está na liña da reflexión. E tamén da expresión do Mal. Bataille escribiu que unha forma aguda do Mal da que a literatura é expresión «ten para nós un valor soberano». Pero esta concepción non require a ausencia de moral, senón que esixe unha hipermoralidade». Adaptar a Bataille era probar a súa radicalidade no cine (Mongrel, 2004).

Pola súa banda, Martine Beugnet e Elizabeth Ezra retoman o concepto do cinema do gasto no xa citado artigo *Traces of the Modern* (Beugnet & Ezra, 2010), onde afirman que a visión do cinema francés da modernidade exprésase a través das variacións e superposicións de dous polos estéticos, por unha banda, unha "estética da contención" e pola outra, unha “estética do exceso", tamén chamada do gasto. Este gasto refírese ao concepto de Georges Bataille da parte maldita, desa porción da economía e a cultura humanas que nega a lóxica do funcionalismo e da cautela que domina a cultura e a economía burguesas. Fronte á esa “estética do gasto"

característica das direccións da Nova Extrema Francesa (Beugnet & Ezra, 2010, pp. 23-24); o polo oposto, unha "estética da contención", de Jacques Tati ou Michael Haneke, ofrece una visión crítica de la cultura burguesa internamente (2010, p. 30). En suma, o exceso e o gasto bataillano están presentes en moitas das obras da Nova Extrema Francesa e, en particular, en varias das que se analizarán nesta investigación.

Para Romney (2004), en Bataille a transgresión o é todo, un anhelo case relixioso de transcendencia, no que a abxección e a exaltación van da man. Na súa obra póstuma, *Ma mère,* filmada por Christophe Honoré, esta exploración da libertinaxe e o tabú do incesto está protagonizada nada menos que por unha eminencia como Isabelle Huppert, o que dá testemuño da seriedade coa que se toma a Bataille en Francia (Romney, 2004). Tina Kendall (2011) examina así mesmo *Ma mère* (Francia, 2004), analizando como o filme despraza, reelabora e reformula o intertexto bataillano. A autora reflexiona sobre o lugar problemático que ocupa Bataille na fórmula sexual explícita do recente cinema artístico internacional *hardcore* asegurando que, nese senso, resulta especialmente interesante a decisión de Honoré de reimaxinar o pano de fondo no que se desenvolve a historia de incesto de Bataille, trasladándoa do París dos anos vinte aos sórdidos clubs nocturnos e lugares de turismo sexual das Illas Canarias na contemporaneidade e como, ao tomar tal decisión, o director busca interrogar e reposicionar a Bataille, para que a súa mensaxe sexa intelixible no contexto do capitalismo consumista global.

2.2.2.2 Primitivo Fantastique: Méliès e Feuillade[54]

Ben é certo que a maioría dos textos xa referenciados como é o caso de West (2016), Beugnet e Ezra (2010) ou Horeck e Kendall (2011), vencellan o primitivo *fantastique* francés, especialmente a Feuillade e dun xeito temático, á Nova Extrema Francesa; porén, e seguindo co percurso histórico referencial proposto, a maioría de análises da orixe do cinema terrorífico sitúan o xurdimento do primeiro filme do xénero con *Le Manoir du Diable* (1896c), dirixida polo célebre Marie-Georges-Jean Méliès. Non obstante, é preciso realizar varias puntualización con antelación a mergullar neste epígrafe. Por unha banda, que sexa a primeira película considerada de terror pola introdución de diversos elementos provenientes da literatura gótica, como morcegos, casas encantadas ou a mesma presenza do demo, non a debería converter automaticamente nun filme terrorífico, dada a intencionalidade inicialmente cómica da película. Por outra banda, *Le Squelette Joyeux*, rodada por Auguste e Louis Lumière está datada entre o 1896 e o 1897, segundo entradas da *Cinémathèque Française* e do *Institut Lumière*, polo que o emprego de elementos sinistros puido realizarse previamente á obra de Méliès. Por último, e como xa se concluíu previamente no apartado *Delimitación do xénero terrorífico*, a reacción de pánico do público ao observar o tren achegándose á pantalla en *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Lumière, 1895) non a convirte *per se* nun filme terrorífico, a pesar dos debates xurdidos ao redor da definición do propio xénero. Sobre deste mito, certamente inconsistente, é de especial relevancia o traballo *Lumière's "Arrival Of The Train": Cinema's Founding Myth* (Loiperdinger, 2004), no que se discute a veracidade de dita lenda do cinema e a inexistencia de probas históricas fidedignas de dito efecto de pánico provocado na audiencia polo medo a que o tren traspasase a pantalla de cinema. Dito todo isto, cómpre analizar que influencias no futuro

[54] Parte das reflexións e conclusións deste epígrafe, aplicadas ao cinema silente serial Español, están publicadas como: Calvete-Lorenzo, S. (2023b)."Cuerpos Puzzle femeninos en la deriva del cine mudo fantástico serial". *Quiroga. Revista De Patrimonio Iberoamericano*, n.º 22 (octubre), pp. 26-38. https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0002

terror terán estas autorías do *fantastique* primitivo, dende estes experimentos fílmicos iniciais, ata os posteriores cinemas seriais de comezos do século XX.

A través do termo *fantastique* faise referencia á existencia dun xénero, tanto literario como cinematográfico, que se caracteriza pola irrupción do inexplicable ou sobrenatural nun mundo aparentemente realista, xerando unha sensación de ambigüidade no lector ou espectador. Retomando as reflexións de Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1981)*,* o autor condensa o fantástico nesa incerteza xerada pola aparición de elementos sobrenaturais no mundo familiar, rexido polas leis naturais e que fai dubidar se devandito acontecemento sobrenatural é produto da ilusión dos sentidos e da percepción, ou se se produciu realmente (Todorov, 1981, pp. 18-19). Non se debe confundir o xenérico fantástico, aproveitando a oportunidade da expresión, co *fantastique* que ocupa este punto, definido por Todorov, e que se diferencia da fantasía ou incluso do realismo máxico por mor de que o sobrenatural non é aceptado como parte do mundo familiar, senón que pola contra xera unha forte disrupción que fai avanzar a historia. Esta afirmación coincidiría cunha das características detectadas en boa parte da Nova Extrema Francesa, xa que a pesar de que parte da onda se achegará a un esquema básico do terror de xénero (véxase 2.2.2.4 Exploitation), outra moita parte da mesma, basearase nas devanditas disrupcións representadas de moi diversos xeitos e presentadas ante o público coa forma de canibalismo, incesto, rituais relixiosos mediante torturas, entre moitos outros. O *fantastique* cultivouse profusamente ao longo da historia da arte francesa, con especial presenza no S. XIX previamente a dar o salto á imaxe en movemento, claramente inspirado polas ondas europeas da novela gótica, estreitamente relacionada á súa vez co movemento romántico de orixe xermana.

O paso do literario ao cinematográfico *fantastique*, foi da man do devandito Méliès, autor pioneiro estudiado ata a saciedade por levar a cabo producións fílmicas que non se reduciron a unha captación documental de feitos; é dicir, ao emprego do aparello da cámara, ou Toma de Vistas, como rexistro de simples escenas cotiás. Méliès traballa unha non-ficción, que se iría transmutando nunha ciencia-ficción nas súas obras máis relevantes, que xa de por si desembocaba nun elevado asombro por parte dun público que nunca estivera en contacto coas imaxes en movemento nin co cinema, a pesar de experimentos precursores como podían ser os espectáculos de lanterna máxica ou similares. Por descontado, existían outras propostas previas de ficción cinematográfica de *slapstick*[55] cómico en formato de breve *gag,* como é o caso de *L'arroseur arrosé* (Lumière, 1985). Por outra banda, a formación como ilusionista de Méliès propiciou o emprego de trucaxes devanceiras dos efectos especiais nalgúns dos seus filmes, xa considerados plenamente de ficción e planificados mediante de guión técnico; como escenografías interiores ou debuxadas en lugar de exteriores naturais, técnicas innovadoras como o paso de manivela[56], exposición múltiple, disolucións de imaxes, cámaras rápidas, ou incluso co emprego de fotogramas pintados a man coa fin de realizar versións dos seus filmes máis famosos en cor.

Todo este efectismo foi definido como cinema de atraccións polo teórico Tom Gunning, no capítulo *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator* (Gunning, 1994), quen reflexiona dende a alcumada no título como estética do asombro, poñendo de novo en dúbida ao público aterrorizado que ve a chegada do tren cara a pantalla, afirmando que soamente a través dun exame minucioso do contexto histórico destas primeiras imaxes de

[55] *Slapstick,* traducido como comedia física, constitúe un subxénero da comedia que se caracteriza principalmente por presentar accións esaxeradas de violencia sobre do corpo dos actores, que á súa vez non derivan en consecuencias reais de dor, provocando un efecto cómico no espectador, con especial prevalencia no cinema primitivo e cinema mudo (Kuhn & Westwell, 2020/2012, p. 887).

[56] Este primeiro efecto especial do repertorio de Méliès consistía en comezar a gravar unha escena determinada, acto seguido deixando de rodar sen mover do seu sitio ningún outro elemento do plano a excepción dun concreto, que é substituído para continuar a gravación, provocando un efecto de aparición-desaparición ou intercambio do mesmo.

comezos de século, pódese acadar o poder desacougante e perturbador que as mesmas exercían sobre quen as visualizaba (1994, p. 116). Malia que nun principio pouco ten en común o tren dos Lumière co devandito Méliès, pode empregarse como un engarzamento para achegarse aos efectos do *shock* escópico e do estrañamento xerados a través do novo medio presentado ao público. Coa fin de achegarse a estes, o autor esboza uns trazos básicos da tradición dos entretementos visuais da época e dunha estética básica do cinema primitivo baseado nos *shocks* escópicos e negando, en parte, a completa interpretación naíf que se lle confire ao público en moitas escritas sobre dos inicios do cinema, baseándose no discurso mimético da fotografía como analogón do real. En palabras de Gunning (1994):

> A aparente transcendencia das leis do universo material por parte do teatro máxico define a natureza dialéctica das súas ilusións. O oficio das ilusións escénicas de finais do século XIX consistía en facer visible algo que non podía existir, en manexar o xogo das aparencias para confundir as expectativas da lóxica e a experiencia. O público ao que se dirixía este teatro non eran en primeiro lugar campesiños crédulos, senón sofisticados buscadores de pracer urbanos, moi conscientes de que estaban presenciando as técnicas máis modernas da artesanía escénica. O teatro de Méliès é inconcibible sen un declive xeneralizado da crenza no marabilloso, que proporciona un contexto racionalista fundamental. O teatro máxico esforzábase por facer visual o que era imposible de crer. O seu poder visual consistía nun trampantollo de toma e daca, un desexo obsesivo de pór a proba os límites dunha negación intelectual: seino, mais o vexo (Gunning, 1994, pp. 116-117).

Coa fin de exemplificar dita afirmación, o autor emprega unha recensión de Maxim Gorki informando sobre una proxección dos Lumière na Nizhny-Novgorod en xullo de 1896, subliñando o estraño efecto da nova atracción, que define como unha mestura de características realistas e non realistas, o devandito *uncanny* freudiano. Segundo Gunning, esta imaxe fílmica de aparencia familiar, como un cadro ou unha fotografía, mais que comeza a se mover é a causante do *shock* provocado, no que a sensación de conmoción do público non se debe tanto á crenza de estar diante dunha locomotora real, senón dunha incrible transformación visual ante os seus ollos (1994, p. 119). Polo tanto, a estética e o cinema de atraccións previo ao dominio do cinema narrativo, o autor sitúa o mesmo ata o 1903-1904, caracterízase por un pracer escópico por parte do espectador que non se perde soamente no mundo ficticio, senón que é consciente do acto de mirar. Por último, cómpre engadir que a estética das atraccións desenvolveuse en oposición consciente á identificación do pracer visual coa contemplación da beleza, en palabras de Gunning: "os artistas eran moi conscientes de que a emoción precisaba un elemento de repulsión ou unha ameaza controlada de perigo" (1994, p. 124).

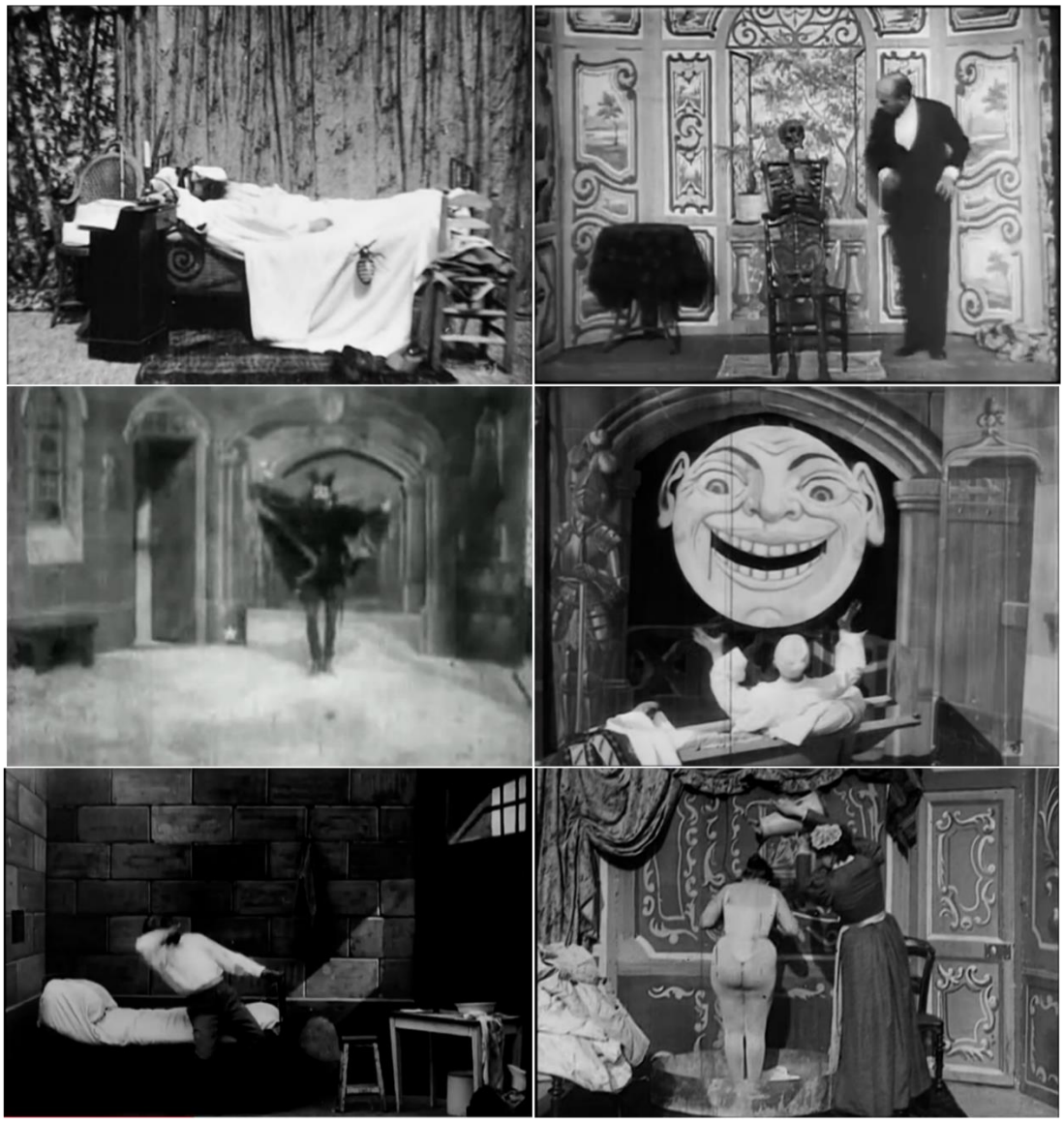
Aplicando devanditas características ao cinema de Méliès, dende o *uncanny* freudiano (véxase 2.1.2 Psicanálise do terror) ao tratamento do repulsivo, do *unwatchable* como diría Grønstad (véxase 2.2.1 Achegamentos teóricos), e da consciencia do que é mirado dende un distanciamento certamente brechtiano (véxase 2.2.2.1 Outras artes), existe algo sinistro, algo terrorífico en moitos dos filmes do director, curiosamente catalogados como comedias ou fantástico xeral. Se *Le Manoir du Diable* (Méliès, 1896c) é considera o primeiro filme de terror, entendida como unha peza única, ou polo menos inusual, na filmografía de Méliès, un achegamento máis preciso á súa obra pode detectar rastros terroríficos espallados nos máis de 520 filmes que realizou entre 1896 y 1912 como se afirma en *L'oeuvre de Georges Méliès* (Malthête & Mannoni, 2008), contando que unha maioría delas considéranse perdidas. Máis aló dos famosos achegamentos á ciencia ficción e adaptacións de Julio Verne en *Le Voyage dans la*

USC DE COMPOSTELA

Lune (1902) ou en *Le Voyage à travers l'impossible* (1904), a filmografía do autor está repleta de exemplos que rozan o terrorífico, como son os detallados a continuación. Un becho xigante que sube á cama mentres o protagonista durme en *Une nuit terrible* (1896d), unha clara magnificación para xerar o monstruoso segundo o devandito Carroll (2005/1990) (véxase 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar); *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896a), película onde non soamente se realiza un truco de maxia facendo desaparecer a unha muller mediante paso de manivela, senón que se intercambia o seu corpo por un esqueleto macabro antes da súa recorporeización na pantalla; a presenza demoníaca de aparición vampírica animalizada en *Le Manoir du diable* (1896c) ou en *Le diable au couvent* (1899a); *Le Cauchemar* (1896b) onde un home que durme ten un pesadelo de visións horrendas que inclúe dende unha nena de aspecto fantasmagórico ata unha lúa de boca con dentes afiados que parece tentar morder ao protagonista cando se defende da presenza; *Le Château hanté* (Méliès, 1897d), confundida en moitas ocasións con *Le Manoir du diable* (1896c), con presenzas fantasmais e de restos humanos; no caso de *Gugusse et l'Automate* (1897c), e a pesar de considerarse perdida ata o día de hoxe, este filme é considerado a primeira aparición cinematográfica dun autómata que sorprende na súa complexidade a un pallaso, de novo, un claro achegamento ao sinistro e á confusión de status do vivo ou morto con pátina humorística; en relación á temática científica *Les rayons Röntgen* (1898), a pesar de ser outra película perdida, a sinopse fala dun científico que extrae con raios x o esqueleto dun home, despois mentres a pel do morto está tirada no piso, os seus ósos bailan ao redor da habitación; ou o suicidio en campo e con efecto sanguinolento en *Suicide du colonel Henry* (1899b) onde o protagonista se corta o pescozo no interior da cela[57]. Este filme é parte dunha serie de películas baseadas no famoso Caso Dreyfus[58]. A temática da política coetánea non está presente no cinema primitivo, a excepción de devandito filme de Méliès do cal afirma Noël Burch en *El tragaluz del infinito* que a súa exhibición foi prohibida por mor de dividir o público popular (Burch, 1999, pp. 85-86). Outra notable excepción sería o caso da cineasta Alice Guy quen dirixiu *L'enfant da barricade* (1907) para a casa Gaumont, da que falaremos máis adiante neste epígrafe.

A lista é moito máis ampla e a visión do repulsivo ou violento está presente en moitos dos filmes que se conservan, ou nas sinopses dos que non, o cal non é para nada común dentro da historia do cinema galo. Como afirma West, antes da Nova Extrema Francesa, o cinema de terror, ou simplemente o explícito, era o fillo bastardo do cinema francés (2016, p. 13). Por último, cómpre citar que a pesar de que nunha maioría de casos das películas non documentais, o papel protagónico é masculino, encarnado polo propio Méliès e as temáticas poderían colocarse nunha posición achegada ao humor negro. Pola contra, a exploración do erotismo e do corpo feminino ten presenza en contadas ocasións, como en *Après le bal* (1897a), cunha bailarina espida que se está a bañar, inda que se poden intuír tratamentos eróticos escópicos sobre dos corpos femininos nas películas perdidas *Danse au sérail* (1897b) e *Vente d'esclaves au harem* (1897e).

[57] Cómpre engadir o frontal e xeral da posta en escena primitiva, como se debullará máis adiante neste punto, incluso no caso dun suicidio, así como o paralelismo compositivo entre o suicidio do Coronel de Méliès e o Majid de Haneke en *Caché* (2005).
[58] O alcumado Caso Dreyfus foi un escándalo político e xudicial na Francia a finais do século XIX, no que Alfred Dreyfus, un capitán xudeu-alsaciano do exército, foi falsamente acusado de traizón por supostamente revelar segredos militares a Alemaña. A súa condena de doce anos, dende 1894 ata o 1906, impulsada polo antisemitismo e baseada en probas que posteriormente se consideraron falsas, levou a un intenso debate público cando o escritor Émile Zola publicou o seu famoso artigo *J'accuse...!* (1898), desencadeando unha crise política e dividindo á sociedade francesa. Malia o encubrimento por parte das autoridades militares, o caso foi revisado, e Dreyfus foi finalmente exonerado de cargos, o que revelou fondas fisuras na Terceira República Francesa e na opinión pública.



Imaxe 18. Referencias terroríficas e sinistras no cinema de Méliès. Becho xigante en *Une nuit terrible* (1896d) (F1, ed. sup.); *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896a) intercambiando o corpo dunha muller por un esqueleto macabro (F2, der. sup); presenza demoníaca de aparición vampírica en *Le Manoir du diable* (1896c) (F3, ed. ctro.); *Le Cauchemar (*1896b) cun pesadelo de visións horrendas (F4, der. ctro.); suicidio en campo en *Suicide du colonel Henry* (1899b) onde o protagonista se corta o pescozo no interior da cela (F5, inf. ed), exploración do erotismo e do corpo feminino en *Après le bal* (1897a), cunha bailarina espida que se está a bañar (F6, inf. der.).

Cómpre engadir que dada a importancia da análise formal do texto fílmico nesta investigación (véxase 3. Sistemática de análise), e sendo a posta en escena e a montaxe partes substanciais da mesma, pódese retomar a xa citada definición do cinema de atraccións, previo á prevalencia do cinema narrativo presentado por Gunning (1994, p. 124). Engarzando devandita caracterización co traballo de Noël Burch, quen no seu libro *El tragaluz del infinito* (1999) amoedou o Modo de Representación Primitivo (MRP) cunhas características concretas que se presentarán a continuación, e que apoian pola súa propia natureza que a violencia escópica sexa explícita por primeira vez na historia. Todo isto, en oposición ao Modo de Representación Institucional (MRI), que evolucionaría cara o canon establecido no cinema clásico

hollywoodiano e que se reproduciría, salvando as obvias diferenzas, ata a creación fílmica contemporánea. Todo isto débese ter en consideración a pesar de que as direccións traballadas neste epígrafe, tanto Georges Méliès como Louis Feuillade, pertencerían a unha época híbrida e liminar no que se refire a esta categorización da narrativa fílmica proposta por Burch.

No capítulo *¿Un Modo de Representación Primitivo?* (Burch, 1999, pp. 193-204) o autor debulla unhas bases do devandito modelo de representación, que introduce como semanticamente máis pobre que o Modelo de Representación Institucional (1999, p. 193), cuxo comezo de erosión data a partir do 1906 dun xeito non lineal. Cómpre engadir, que existe un punto de inflexión comunmente aceptado no eido dos estudos fílmicos no ano 1915 co filme *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915). O predominio do plano xeral[59] teatral característico da época, que Méliès mantén como característica compositiva da súa obra, a posición de cámara horizontal e frontal. Cómpre engadir que a frontalidade ten maior consistencia nas ficcións aquí presentadas que nos leves descentramentos con fugas de perspectiva que si existen nalgunhas non-ficcións coetáneas, que posúen á súa vez un realismo de tendencia fotográfica e de ilusión diexética que Burch define dentro da fantasía da viaxe inmóbil para clases sociais baixas (Burch, 1999, p. 53). Outra propiedade enumerada polo autor consistiría na conservación do cadro de conxunto de propiedade centrífuga (1999, p. 194). Noutras palabras, cun tratamento da representación espacial que transcende os límites do encadre filmado e que xera, polo tanto, un espazo exterior insinuado na propia imaxe e denominado fóra de campo; mais non é cuestión desta investigación estenderse neste concepto concreto que se abordará con detemento noutros epígrafes, dende as diferentes teorías ao respecto, ata a influencia que exerceron outras artes visuais previas como a pintura ou a fotografía na construción deste tipo de espazo fílmico, en oposición á complexidade semántica e ao plano-contraplano do Modelo de Representación Institucional, así como ao emprego peculiar de ambas construcións na Nova Extrema Francesa (véxase 3.1.1 Características formais da toma: cortes e omisións). Outros trazos respecto da representación primitiva que introduce Burch son a iluminación plana e homoxénea, a autarquía do cadro e a non clausura do mesmo.

> (…) a partir de 1900, encontramos ya un parecido formal con la clausura institucional. Por tanto, en tanto que localizable en determinadas películas como no-clausura narrativa, este rasgo no forma parte, en líneas generales, del M.R.P. Pero si consideramos la clausura institucional como algo más que una autosuficiencia narrativa, que una determinada forma de clausurar el relato; si, por el contrario, la consideramos como la suma de todos los sistemas significantes que centran el sujeto y que condicionan el pleno efecto diegético, incluyendo el marco mismo de la proyección; entonces sí, el sistema primitivo, en su conjunto, no está clausurado (Burch, 1999, p. 195).

No Modelo de Representación Primitivo cada escena tende a ser autoconclusiva, contendo comezo e final da acción nun mesmo plano e, se é preciso, dando paso á escena seguinte sen ningunha continuidade espacial, esta característica, sumada as previamente citadas constitúe o caso que ocupa a continuación neste epígrafe, Louis Feuillade. Prolífico director, especialmente recoñecido pola adaptación de novela negra gala ao cinema serial popular, producido na súa enorme maioría pola coñecida empresa distribuidora e produtora Gaumont, fundada en 1895 e considerada a primeira empresa dedicada á venda de material e produción cinematográfica (Abel, 1994). Como afirma Beugnet (2007, p. 41) vencellando o director á Nova

[59] Enténdese por plano xeral, aquel que tomando como referencia a escala do corpo humano, amosa ao suxeito na súa totalidade xunto co fondo da imaxe (Kuhn & Westwell, 2020/2012, p. 882).

Extrema Francesa, a crítica apresurouse a asociar o turbio mundo de *Demonlover* (Assayas, 2002) coa escura representación de *Les Vampires* (Feuillade, 1915-1916) e o París suburbano e gótico de *Trouble Every Day* (Denis, 2001) co representado en moita da filmografía serial silente do citado Feuillade[60].

Este é o caso da adaptación fílmica da personaxe psicopática creada por Allain e Souvestre, Fantômas. Unha pentaloxía cinematográfica composta por *Fantômas. À l'ombre de la guillotine* (1913a), *Juve contre Fantômas* (1913b), *Le mort qui tue* (1913c)*, Fantômas contre Fantômas* (1914a) e *Le faux magistrat* (1914b). A pesar do éxito de público, non tanto de crítica, esta serie interrompeuse por mor do estalido da Primeira Guerra Mundial, xa que o seu protagonista, René Navarre, tivo que alistarse, o cal obrigou a concluíla antes de tempo, como se afirma en *"Fantômas" según Louis Feuillade* (Fernández Valentí, 2016). O director realizaría centos de películas nos seguintes anos tamén para Gaumont, inclusive as súas outras dúas obras seriais máis coñecidas, a devandita *Les Vampires* (1915) e *Judex* (1917)[61]. Como afirma Burch, o cinema popular galo non amosará nun inicio as condicións socioeconómicas das clases baixas, senón que a miseria e as condicións de vida do pobo, aínda que escritas nas imaxes dun bo número de películas francesas da época, raramente son o centro do relato (Burch, 1999, p. 87). Varios autores vencellan estes filmes coas actividades delituosas da época, como é o caso de Fernández Valentí (2016) coas bandas parisienses denominadas Apaches, ou de Burch (1999, p. 87) coa Banda Bonnot, de ideoloxía anarquista e célebre por ser a primeira en empregar a fuxida en automóbil nos seus atracos[62].

Retomando o fío do artigo *Traces of the modern: an alternative history of French cinema* (Beugnet & Ezra, 2010), as autoras comparan o primeiro episodio do serial *Les Vampires* (Feuillade, 1915), onde o xornalista Guérande descubre a cabeza cortada dun inspector de policía no interior dunha caixa forte, co inicio de *La Sentinelle* (Desplechin, 1992), onde o estudante de medicina Mathias Barillet desfai as maletas na súa habitación de hotel, desvelando que no interior da equipaxe e envolta nunha tea, atópase a cabeza dun científico asasinado. Segundo Beugnet e Ezra, ambos corpos desmembrados personifican un interese por explorar e afondar no lado máis escuro da modernidade, na que o corpo mutilado, en descomposición mais imposible de eliminar, sinala os límites do poder das forzas da razón instrumental, como metáfora da cabeza rabenada (Beugnet & Ezra, 2010, pp. 12-13). Cómpre engadir que o mecanismo de *shock* da aparición da cabeza amputada artéllase de igual xeito no filme *Haute tension* (Aja, 2003), cando dunha furgoneta de uso agrícola unha man sen identificar deixa caer a cabeza cortada dunha muller que roda polo chan como preludio ao *home invasion* posterior; devandita personaxe será anónima ata case o final da película.

> Esta horripilante e inverosímil aparición crea o que parece, nun principio, unha improbable conexión entre dous mundos cinematográficos que pertencen a épocas, estéticas e xéneros diferentes. En efecto, se o público agardaba que tales accións formasen parte do espectáculo que ofrecían os seriais policiais da Primeira Guerra Mundial, non se agardaba, no momento da estrea de *La Sentinelle* (é dicir, varios anos antes de que os termos «cine extremo» e «cinéma

[60] Ben é certo que Beugnet compara no mesmo punto a casa suburbana atrincheirada de *Trouble Every Day* (Denis, 2001), que esconde o seu horror tras das persianas pechadas (Beugnet, 2007, p. 41) coa obra de Georges Franju, nesta tese dedícase un epígrafe independente ao director (véxase 2.2.2.3 Georges Franju).

[61] Georges Franju homenaxearía a Feuillade na súa película *Judex* (1963) e titularía *L'homme sans visage*, 1975) a súa particular revisión televisiva da personaxe de Fantômas.

[62] Apaches refírese o termo a bandas delituosas organizadas que poboaban as rúas de París nas dúas primeiras décadas do S. XX, con elevada presenza na prensa da época que xeraba un certo sentimento de fascinación nas clases populares. Cómpre engadir a presenza de mulleres na banda en papeis activos como se recolle no libro de especial interese *Apaches: Los salvajes de París* (VV.AA, 2014).

> du corps» se aplicasen por primeira vez á obra dun grupo de cineastas franceses contemporáneos), atopar un elemento tan freak e grand-guignol no centro dun drama dun autor novo (Beugnet & Ezra, 2010, p. 12).

Imaxe 19. Aparición das cabezas cortadas en *Les Vampires* (Feuillade, 1915) (der.) e *La Sentinelle* (Desplechin, 1992) (ed.)

As obras de Feuillade amosan a violencia en campo, ao igual que no caso de Méliès, cos condicionamentos que ten a súa pertenza á posta en escena primitiva, limitación natural que se irá perdendo na produción fílmica e no seu refinamento formal posterior que tenderá case univocamente a velar o *unwatchable* (Grønstad, 2012), polo que o explícito será recuperado en contadas ocasións na filmografía gala, cunha explosión do mesmo na Nova Extrema Francesa. Así mesmo, no caso de Feuillade, as súas personaxes están lonxe do folletinesco Lupin e dos seus roubos de luva branca, o mestre do disfrace Fântomas asasina sen piedade e a organización dos *Vampires* tampouco teñen reparos en asasinar. Como afirman Beugnet e Ezra, nos seriais policiacos de Feuillade, os corpos pártense literalmente en dous (2010, p. 12), as cabezas córtanse e gárdanse en caixas, ou as mans dun artista esfólanse e as luvas resultantes empréganse para a substitución das súas pegadas dixitais. Non obstante, as mortes das personaxes femininas non posúen polo xeral tal violencia exercida sobre do corpo, senón que tenden a ser indeterminadas como é o caso da señora Simpson no episodio primeiro *La Tête Coupée* (Feuillade, 1915), ou falsas e omitidas na narración, como a da protagonista e *vamp* por excelencia Irma Vep, interpretada pola actriz Jeanne Roques, a quen se lle supón morta polo estalido dun barco no episodio oitavo *Le Maître de la Foudre* (Feuillade, 1915).

2.2.2.3 Georges Franju e a Nouvelle Vague

Georges Franju é un cineasta bretón cofundador no ano 1936 da *Cinémathèque française* xunto con Jean Mitry, Paul-Auguste Harlé e o coleccionista e conservador de material cinematográfico, Henri Langlois, con quen dirixiría a súa primeira curtametraxe *Le Métro* (1934), como se afirma en *50 años de la Cinemateca Francesa. 60 años de Henri Langlois* (Bénard da Costa, 2012). Franju foi un director ecléctico que realizou ata quince curtametraxes por encargos de diferentes produtoras, principalmente *Forces et Voix de France.* Estas filmacións xa sentarían as bases do que despois serían as súas longametraxes, ensinando nas mesmas con factura documental o que a sociedade francesa coetánea se negaba a ver, unha especie de poesía onírica surrealista con pingas de humor negro, como afirma Michel Marie no proemio do libro *Georges Franju* (2012). Dan conta de devandita tendencia varios dos seus traballos, como a curtametraxe dedicada aos soldados desfigurados e amputados en *Hôtel des Invalides* (1952), unha película encargada por parte do goberno francés que transmuta dende o

funcionamento dun hospital de veteranos de guerra a unha directa crítica antimilitarista; ou na súa primeira longametraxe de ficción *La Tête contre les murs* (1958), filme baseado na novela homónima de Hervé Bazin, que reflexiona sobre a loucura nunha desacougante historia dun home internado nun hospital psiquiátrico contra da súa vontade, que teme perder a cabeza por mor dos agresivos e inhumanos tratamentos que sofre na institución.

De igual xeito, en *Le sang des bêtes* (1949), Franju xera unha descarnada metáfora visual da Segunda Guerra Mundial entre os suburbios parisienses e un matadoiro, filme que merece un análise con maior detemento por ter unha ligazón clara coa Nova Extrema Francesa. Como afirma Beugnet en *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (2007), o París gótico de *Trouble Every Day* (Denis, 2001) está en relación estética coa versión da cidade filmada por Feuillade, inda que a casa suburbana atrincheirada que esconde o seu horror tras das persianas pechadas tamén lembra a Franju (Beugnet, 2007, p. 41). Esta curtametraxe de vinte minutos de duración comeza presentando a periferia parisiense que rodea o edificio do matadoiro, parques, paxaros e paseantes. En contrapunto, agarda o horror da carne aberta dentro desta fábrica de morte que está rodado cun realismo obsceno, do real representado que golpea ao público co horror dos ríos de sangue e das sucesións de animais esfolados postos en fila con mecánica e industrial eficiencia. Declama Brecht, na súa obra *Tambores en la noche*: "Todo esto no es más que puro teatro, simples tablas, y una luna de papel, pero los mataderos que se encuentran detrás, esos sí que son reales" (Brecht, 2012, p. 128).

O sacrificio de animais será un motivo visual recorrente no Novo Extremismo Francés, así como as personaxes que traballen de matachíns ou carniceiros. Este é o caso do Goetz en *Frontière(s)* (Gens, 2007), a quen se presenta ante o público despezando un animal e tirando as tripas riba da mesa, como preludio á voráxine caníbal da comunidade nazi asentada na fronteira con Bélxica; ou o home do bosque de *Les amants criminels* (Ozon, 1999), que lle arrinca a pel a un coello diante da parella; o asasinato do can en *Haute tension* (Aja, 2003) e do gato da protagonista en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007), ou o atropelo do can de tres patas en *Twentynine Palms* (Dumont, 2003). Non obstante, o caso paradigmático serían os primeiros traballos de Gaspar Noé, *Carne* (1991) e a súa evolución á longametraxe en *Seul contre tous* (1998). Alexandra West afirma en *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016) que nesta última, a presentación do Carniceiro, na súa famosa escena inicial, amosa de xeito brutal o sacrificio dun cabalo, reminiscencia do documental onírico de Georges Franju, e que non soamente confronta ao público, senón é símil da proximidade do protagonista coa morte (2016, p. 56). Tampouco é casualidade que Alexandre Aja escollera ao corpulento Carniceiro de Noé, Philippe Nahon, que tamén estará presente en *La Haine* (Kassovitz, 1994), en *Calvaire* (Du Welz, 2004) ou en *La Meute* (Richard, 2009), para interpretar o asasino psicópata en *Haute tension* (2003). Para Horeck e Kendall (2011), a imaxe do animal moribundo non é nin moito menos exclusiva desta onda, xa que unha historia da súa utilización no cinema comezaría quizás con Buñuel e a visión dun coitelo que atravesa o ollo dun becerro, e estenderíase a través dos coellos na carreta de Renoir, o matadoiro de Franju, ou o coello degolado graficamente en *Week-end* (1967) de Godard. Segundo as autoras, a Nova Extrema Francesa impregna porén o tropo dun novo conxunto de significados metafóricos, como substituto das mortes humanas que se atopan máis alá dos límites do aceptable propostos por Beugnet, o sacrificio de animais como unha visión aproximada de como podería ser a morte real (Horeck & Kendall, 2011, pp. 96-97). A prevalencia do leitmotiv é clara: o coello esfolado en *Les amants criminels* (Ozon, 1999), o paxaro asasinado en *Anatomie de l'enfer* (Breillat, 2004), a rata branca que atopa a nai de familia na tubaxe en *Martyrs* (Laugier, 2008) ou os cans diseccionados en *Grave* (Ducournau, 2016), entre outros exemplos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 20. Comparativa entre o inicio de *Carne* (Noé, 1991) (eq. sup. e inf.) e o documental *Le sang des bêtes* (Franju, 1949) (der. sup. e inf.)

Franju propón unha presentación didáctica e terrorífica ao mesmo tempo polo seu realismo, a súa frialdade e o humor negro que en ocasións deixa ver. Nela atopamos numerosas obsesións visuais, encadres e imaxes insólitas que marcarán toda a obra do director (Casas & Iriarte, 2012, p. 4). Como exemplo, a famosa canción de Charles Trenet, *La Mer,* que un matachín canta mentres na pantalla aparecen as imaxes de cadáveres de ovellas degoladas e os ríos de sangue que se expanden polo chan. O imaxinario surrealista do cineasta colecciona imaxes estrañas como o manequín espido, un fonógrafo, ou unha pintura de Jean Renoir. Como diría o propio autor, usando un formato de cinema documental podería empregar ambas localizacións, tanto o suburbio parisiense como o matadoiro, como contrapuntos líricos. Para Burch en *Praxis del cine* (1985), a película de Franju ten un compoñente surrealista e un comezo de poesía populista e comentario nostálxico que se vencella ao inicio de *Un chien andalou* (Buñuel, 1929) e o seu ceo nocturno (Burch, 1985, p. 132). O *shock* da primeira morte do cabalo é para Burch quizais unha das máis trastornadoras na súa nudez de toda a historia do cinema, como un filme illado e cunha transgresión maior a outros exercicios modernos onde os límites da censura retrocederon progresivamente, dando lugar a algunhas películas que non son máis ca pantasmas sexuais da carnicería humana (1985, p. 133). Cómpre lembrar que Burch se refire no seu libro ao nacemento do cinema *gore* e que cita tanto a *Blood Feast* (Gordon Lewis, 1963), como a *Two Thousand Maniacs!* (Gordon Lewis, 1964) como unha sorte de casos illados de produción estadounidense, por mor de que a obra escrita por Burch no 1970, obviamente non podía prever a eclosión e expansión masiva de subxéneros de elevada violencia escópica que estaban a dar os seus primeiros pasos (véxase 2.2.2.4 Exploitation). Mais o surrealismo non é total no cinema de Franju, xa que o onírico parte dunha visión documental e distorta pero con referentes na propia existencia, un cinema ensaio sobre argumentos de non ficción (Burch, 1985, p. 167). Para André Breton o surrealismo é un xeito de reunir o consciente e o inconsciente, o mundo da razón e dos soños nunha especie de realidade absoluta, unha suprarrealidade (2001, p. 31). Pero se mentres Buñuel, considerado un dos directores surrealistas por excelencia, dispara

ás cabras dende o fóra de campo co fin de gravar como se despenan en *Las Hurdes, tierra sin pan* (Buñuel, 1933), Franju escolle o momento máis frío do ano en París coa fin de que os carniceiros traballen con luz artificial e que o vao que sae dos corpos desmembrados e do sangue arredor do matadoiro, se poña de manifesto nas imaxes da morte que exhalan calor trala vida perdida. Como afirma Sergi Sánchez, devandita comparación entre Buñuel e Franju, é pertinente en canto que ambos practican unha certa estética da crueldade, mais o achegamento ao real poético prodúcese de xeitos diferentes: mentres Franju se adapta ás condicións da realidade para facelo poético nun lugar que non o é, Buñuel selecciona, constrúe, modela: "Desde el objetivo, Franju encuentra la poesía, Buñuel la escribe" (Casas & Iriarte, 2012, p. 82). O lado escuro do surrealismo defendido por Bataille, na crítica da economía e cultura modernas que supeditan toda actividade humana a fins puramente funcionais, a través da reivindicación do erotismo e do gasto improdutivo (véxase 2.2.2.1 Outras artes); todo este surrealismo poético estará presente na vertente *arthouse* da Nova Extrema Francesa, como a teatralidade proposta por Catherine Breillat, por exemplo no enterro final de *Romance* (1999) que posúe un pouso claramente surrealista na estética e construción da secuencia.

Para Alicia Kozma en *Mapping the monstrous: women's horrific bodies in French Extreme Film* (2021b), a obra de Franju, en particular os seus filmes *Le sang des bêtes* (1949) e *Les yeux sans visage* (1960), posúen unha conexión clave co Novo Extremismo Francés, xa que ambas películas se centran na intensidade arrepiante da investigación corporal, da xustaposición do banal e do truculento, así como do destino de carácter ineludible (Kozma, 2021b, p. 41), características que comparte coa onda a analizar nesta investigación. Para Tim Palmer en *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema* (2011), Franju constitúe un referente decisivo de cara á eclosión da *Nouvelle Vague* francesa, unha conexión histórica de importancia xa que, segundo o propio Palmer, o cinema francés contemporáneo, dentro do que engloba á Nova Extrema, é herdeiro directo tanto do vangardismo como da ideoloxía da *Nouvelle Vague*. Palmer afirma en diferentes momentos do seu libro que o valor intrínseco destas películas é o de ser experimentos tanto para os cineastas como para os espectadores, con formas cinematográficas que fan interacción do fílmico co propio corpo (véxase 2.2.1.4 A sensación, o abxecto e o háptico). O concepto do cine como medio para comprender a existencia humana é fundamental para o *Cinéma du Corps.*

> A herdanza teórica da *Nouvelle Vague* francesa é coñecible —ou alcanzable— reproducible e perfeccionada a través do aparello cinematográfico. O compromiso de Bazin co realismo cinematográfico como intento de captar unha realidade obxectiva e replicable remite directamente ao legado dun telos[63] ilustrado (Kozma, 2021b, p. 42).

Se en *Le Sang des bêtes* (1949) Franju se presenta como un director ecléctico, herdeiro do surrealismo pero non puramente surrealista, en *Les yeux sans visage* (1960) engade na devandita caracterización a súa diferenciación coetánea coa *Nouvelle Vague*, como discípulo do *Grand Guignol*, de Méliès, de Lang, de Feuillade e dos primeiros seriais, revolucionario sen pretendelo con intensidade, cunha obra moi persoal, que reivindica os xéneros menores na historia do cinema galo, adaptando unha novela de baixa consideración e dándolle un punto de vista cotián e terrorífico, e convertendo *Les yeux sans visage* (1960) nuns dos clásicos do terror francés por excelencia. Esta coprodución italo-francesa, tivo unha terrible acollida en billeteira no momento da súa estrea, e como *leitmotiv* do cinema transgresor traballado nesta investigación, causou escándalo na prensa e ameazas de retirada da carteleira por parte da crítica, causa pola

[63] Entendido como fin ou propósito en virtude do cal se realiza unha acción, termo empregado na filosofía aristotélica.

que se proxectou acernada pola censura (Miranda, 2012, p. 43). Houbo casos en que a estrea se realizou baixo diferente título, como é o caso estadounidense no ano 1962, onde se presentou baixo o nome de *The Horror Chamber of Dr. Faustus,* nunha sesión dobre, típica do cinema *exploitation*, xunto coa coprodución xaponesa-estadounidense de ciencia ficción *The Manster* (Breakston & Crane, 1959). *Les yeux sans visage* (Franju, 1960) está baseada na novela homónima de Jean Redon, acadando unha mellor adaptación que o libro orixinal, unha obra grandguignolesca, con investigacións policiais, cirurxián obsesivo e sanguinario, erotismo fácil e tiroteo final (Miranda, 2012, p. 45). Franju engade elementos dun gran valor estético, como a terrorífica máscara branca que tapa a desfigurada cara da protagonista e que inspirou posteriores iconografías do terror, como é o caso de Michael Myers en *Halloween* (Carpenter, 1978), filme fundacional do subxénero *slasher*. O éxito desta adaptación, ademais do aportado por Franju e da colaboración do propio escritor, Redon, débese aos novelistas Pierre Boileau e Thomas Narcejac, que escribiron conxuntamente novelas *fantastique* galas; cuxas adaptacións deron lugar a clásicos da pantalla como *Les diaboliques* (Clouzot, 1955) ou *Vertigo* (Hitchcock, 1958). Na entrevista a J. A. Fieschi e A. S. Labarthe, publicada en Cahiers du Cinéma, Franju afirmaría:

> Cuando hice los ojos sin rostro —recordaría posteriormente— se me comunicó: "nada de sacrilegio, que molesta a los españoles, nada de mujeres desnudas, que ofende a los italianos, nada de sangre, que hiere los franceses, nada de animales martirizados, porque protestan los ingleses...". Y con eso querían que hiciera un film de terror. ¡Maravilloso! (Franju, 1963).

A pesar de modificacións continuas de guión e intervencións externas, a película foi entendida pola crítica do momento como un intento francés por copiar o *modus operandi* e a temática do terror gótico da Hammer, produtora inglesa que se atopaba no seu punto álxido previo ao seu posterior declive de público a finais da década dos setenta. *Les yeux sans visage* (Franju, 1960) foi aínda así reivindicada, tanto a nivel fílmico como de autoría, por diferentes autores da *Nouvelle Vague*, como é o caso da defensa radical que realizou Jean Cocteau ou Alain Resnais, como afirma Tomás Fernández Valentí en *Los ojos sin rostro* (Miranda, 2012, pp. 13-14). A película, estreouse case simultaneamente que *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959), *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959), ou *À bout de souffle* (Godard, 1960). Mais tamén coincide no tempo e na expresión descarnada con outros dous filmes igualmente extremos e incomprendidos no seu momento *Psycho* (Hitchcock, 1960) e *Peeping Tom* (Powell, 1960), ás que retomaremos máis adiante no *protoslasher*. Como se afirma no libro *Los ojos sin rostro* (Miranda, 2012), as tres propostas coinciden en deixar que o espectador se enfrontase, cara a cara, co drama do nunca visto, nun atrevido exercicio de fisicidade fílmica, contrario a todos os principios desas elipses tan amadas polo crítico covarde (Miranda, 2012, p. 44).

Neste momento de cambio e de disrupción cinematográfica, de novas ondas e de reinvención das bases estéticas e teóricas, atópase esta segunda longametraxe de Georges Franju. Para Alexandra West a película pode considerarse precursora da Nova Extrema Francesa por mesturar o *gore* coa fraxilidade humana e coa traxedia (West, 2016, p. 50). Mentres que para Beugnet e Ezra (2010), a morte dunha das personaxes despezada viva por unha manda de cans no final de *La vie nouvelle* (Grandrieux, 2002), lembra tanto a *Le sang des bêtes* (Franju, 1949), como á morte no clímax do filme do Doutor Génessier, atacado polos cans liberados pola súa filla en *Les yeux sans visage* (Franju, 1960); así como á operación explícita do transplante de cara no mesma película, retrotrae á protagonista de *Dans ma peau* (De Van, 2002) no momento de se levar o coitelo á cara no episodio final de automutilación do filme (Beugnet & Ezra, 2010, p. 33).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 21. Comparativa entre a morte do Dr. Génessier en *Les yeux sans visage* (Franju, 1960) (ed.) e *La vie nouvelle* (Grandrieux, 2002) (der.), ambas personaxes devoradas por unha manda de cans.

Realizando unha análise comparativa entre as secuencias das morte do Dr. Génessier en *Les yeux sans visage* (Franju, 1959) e de Boyan en *La vie nouvelle* (Grandrieux, 2002) pódense atopar organizacións formais semellantes. Ambas secuencias se corresponden co ataque por parte dunha manda da cans e posterior morte dun antagonista de cada filme, mais Franju presenta o comezo do ataque nun plano americano, onde o doutor comeza a escoitar ladridos e vai cara o soto do que comezan a emerxer os cans, pola contra, na proposta de Grandrieux Boyan está escapando dos cans que o perseguen no medio dun páramo e, no comezo do ataque, amósase nun grande plano xeral e a contraluz. A partires dese punto a construción das secuencias fai un percurso paralelo, coa manda abalanzándose arriba da presa nun plano xeral, insertos veloces e

USC DE COMPOSTELA

trémulos e que non permiten percibir ben que acontece e a prominencia dun pastor alemán en ambos filmes, que comeza os respectivos ataques.

2.2.2.4 Exploitation

Presentados neste punto os antecedentes e influencias de corte máis autoral do cinema galo, cómpre revisar o nacemento e evolución dunha variedade de cinemas violentos e explícitos, sen demasiada vocación artística e cunha tendencia clara ao beneficio económico; de aí a tendencia sempre presente de xerar sagas de filmes ata o esgotamento dos subxéneros, e sempre dende o emprego dun universo de imaxes truculentas. Os *exploitation films* son subxéneros variados que non obstante remataron por xerar imaxinarios propios e transgresores, dando lugar a obras de diferente feitura e calidade e que, nalgúns casos, se tornaron en filmes de culto dentro dos xéneros de *thriller* ou terror. Dentro dos múltiples subxéneros que existen no *exploitation*, as referencias cinematográficas aplicables á Nova Extrema Francesa pódense condensar no *giallo* italiano, na súa fagocitación por parte do *slasher* estadounidense, no violento explícito do *gore*, así como dous subxéneros particulares como son o *rape & revenge* e o *torture porn*, o último de nacemento moito máis contemporáneo. En palabras de Alexandra West e referenciando a influencia sobre da Nova Extrema Francesa do cinema de explotación, abonda con ver o *remake* da obra de Pascal Laugier, *Martyrs* (2008), no que se prescinde da estética, da técnica e da reflexión sobre da moralidade do filme orixinal, coa fin de ser substituídas por un exercicio de apropiación artificial sen sentido (West, 2016, p. 203), xa que as películas pertencentes á onda superaron os límites, combinando a estética do cine de arte e ensaio cos elementos do cinema de terror e de *exploitation*.

O cinema *exploitation*, ou cinema de explotación, é un concepto referido a un subxénero cinematográfico moi amplo que, dende a súa eclosión nas primeiras décadas do século XX, buscou atraer ao público mediante o emprego de temáticas sensacionalistas, tabús ou controvertidas. Como afirma Jeffrey Sconce en *Sleaze artists: cinema at the margins of taste, style, and politics* (2007)[64], o punto común de todo o universo do cinema de explotación é a sordidez, mais é complexo como definir a creación artística que posúe tal condición, xa que non é preciso remitirse de novo a unha teoría dos efectos (véxase 2.1.1 Delimitación do xénero terrorífico) e descargar tal responsabilidade conceptual no público. O propio Sconce afirma que dado que a sordidez non é tanto un xénero histórico definible, como unha calidade inefable, como un ton que depende tanto da actitude como do contido, referindo necesariamente a toda unha serie de cuestións textuais, dende a mecánica industrial da explotación de baixo orzamento ata os terreos sempre cambiantes da recepción e do gusto (Sconce, 2007, p. 4). Tanto Sconce, como Eric Schaefer en *Bold! Daring! Shocking! True!: a history of exploitation films, 1919-1959* (1999)[65], vencellan os fundamentos do *exploitation* co texto do goce de Roland Barthes en oposición ao texto do pracer, que é o que contenta, satisfai e provén da cultura sen rachar con ela, vencellado a unha práctica confortable da lectura. Pola contra, o texto do goce coloca ao lector nun estado de perda, desacomoda e fai vacilar os fundamentos históricos, culturais, psicolóxicos do lector, a congruencia dos seus gustos, dos seus valores e das súas lembranzas, poñendo en crise a súa relación coa linguaxe (Barthes, 1995/1973, pp. 21-22).

Polo tanto, pódense caracterizar os filmes de explotación polo seu enfoque temático, habitualmente en detrimento da calidade narrativa ou técnica e a favor da rápida produción dos filmes, abaratamento de custas e busca do beneficio nas billeteiras, coa inclusión de violencia extrema, secuencias sexuais explícitas e temáticas sensacionalistas e controvertidas, dando lugar a un enorme abano de temáticas concretas, nunha polisubxeneración excesiva. Dende o emprego

[64] Toda cita a esta obra é de tradución propia.
[65] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

de drogas (por exemplo, o s*tonersploitation*), á estereotipación de personaxes afroamericanas (*blaxploitation*), a tortura en campos de concentración (*nazisploitation*), o exotismo violento en forma de falso documental (*cannibal, mondo*), a agresión sexual (*pinku eiga, sexploitation*), entre moitos outros. Malia que case todos os subxéneros son de orixe estadounidense, existen excepcións como o devandito *giallo* italiano, o *spaghetti western*, o cinema samurai (*chambara*) nipón, ou o cinema de artes marciais de Hong Kong. Por último, cómpre engadir que a pesar de que se considere que o cinema de explotación existe dende os inicios primitivos como é o caso de *Electrocuting an Elephant* (Edison, 1903), tamén é certo que os subxéneros derivados do mesmo proliferaron nas décadas dos sesenta e setenta do pasado século ante un novo panorama socioeconómico e a rebaixa da censura en diferentes países produtores[66]. Nesta situación é onde se encadran os subxéneros que interesa debullar neste punto. Como afirma Fernando Luque Gutiérrez en *Del Nuevo Extremismo Francés a la subversión del espectáculo de la violencia: estética y discurso en Solo contra todos de Gaspar Noé* (2023):

> En enero de 1903, el parque de atracciones de Luna Park en Coney Island (Nueva York) sirvió de escenario para el sacrificio de la célebre elefanta Topsy, electrocutada ante las miradas presentes, incluida la del kinetógrafo que inmortalizó el acontecimiento. De tal modo, la atracción espectacular en Electrocución de un elefante (Electrocuting an elephant, Edison, 1903) no se basa en la simulación o artificio, sino en la muerte real resultante de un acto de violencia extrema y, así, cuando el animal cae desplomado saliendo del campo de visión, el operador rectifica la angulación para satisfacer la mirada con la enorme masa inerte sobre el improvisado cadalso, un gesto que advierte que, a pesar de la recurrente crítica al cine contemporáneo, el reclamo de la violencia bien puede rastrearse hasta sus orígenes (2023, p. 185).

2.2.2.4.1 Giallo

O *giallo* foi un cinema de corte popular e con contido erótico e violento, cuxas temáticas xiran ao redor da resolución dun asasinato, achegado aos filmes denominados *whodunit*[67], producido en Italia na década dos anos sesenta. Este subxénero debe a súa nomenclatura á cor amarela das portadas das novelas de xénero publicadas pola editorial Mondadori a partires da Segunda Guerra Mundial, segundo afirma Antonio José Navarro en *El giallo italiano: la oscuridad y la sangre* (2001)*,* que á súa vez vencella con outros fenómenos literarios coetáneos como poden ser a *série noir* francesa da colección Gallimard, o *Krimi* alemán, orixinado como novela e *a posteriori* en diversas adaptacións fílmicas, ou a *pulp fiction* estadounidense. Cronoloxicamente, o seu nacemento sitúase no 1960, cunha proliferación do mesmo ao longo da década a partir de *La ragazza che sapeva troppo* (1963) do realizador Mario Bava; nunha clara referencia a Hitchcock, director que se tratará máis adiante no *slasher* e do cal extrae patróns narrativos e estilísticos, como afirma Philippe Met en *"Knowing Too Much" about Hitchcock The Genesis of the Italian Giallo* (2006)[68]. Estréase ao ano seguinte *Sei donne per l'assassino* (Bava, 1964) que introduce elementos fundacionais do *giallo,* como a violencia explícita e altamente esteticista, o devandito *whodunit,* e o asasino encapuchado portando as icónicas luvas negras. Na década dos sesenta estréanse neste subxénero como directores Lucio

[66] A pesar de que a data oficial da caída do Código Hays é no 1967, a partires de comezo da década dos sesenta aplícase con menor énfase, en especial, ante a chegada de filmes producidos en Europa que non estaban rexidos por formas tan estritas de censura.

[67] O termo *whodunit*, provén da contracción da pregunta en lingua inglesa *who's done it?,* traducida como Quen o fixo? Vocábulo provinte da novela policiaca, onde a trama xira ao redor da identidade do autor do delito, que é desvelada cara o final da obra.

[68] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

Fulci, Umberto Lenzi ou Antonio Margheriti entre outros; mais o oficial recoñecemento da onda, con grande éxito de público, chega no 1970 da man de *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), comezo da triloxía dos animais de Dario Argento. A explosión de filmes *gialli* nos anos 1971-1973 encheu as carteleiras italianas e estranxeiras, con obras de Sergio Martino ou Luciano Ercoli, sendo de especial relevancia *Profondo rosso* (Argento, 1975), considerada o *giallo* por antonomasia. A posterior decadencia do *giallo* puro, relativamente rápida, dende mediados da década por mor da hibridación con outros subxéneros como o *slasher*, é tratada no documental *Dream Time* (Lattanzi, 2023) que estende a era dourada do terror italiano, xa *posgiallo*, poñendo na mesa se o punto final é a estrea de *Tenebrae* (Argento, 1982) ou *Demoni* (L. Bava, 1985).

O *giallo* constituíu a principal influencia no *slasher* por mor de multitude de características herdadas; como a construción en pantalla de asasinatos explícitos, empregando a cámara subxectiva no asexo á vítima, usualmente feminina, nova e cun alto capital sexual (véxase 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar), atacada por un vitimario con arma cortante que oculta a súa identidade. Tamén as localizacións en suburbios ou zonas periféricas das cidades, nas casas e contornas seguras, os ataques nocturnos, as bandas sonoras con entidade propia e altamente recoñecibles, como o grupo Goblin ou Ennio Morricone, así como a presencia da policía como axente incompetente da lei; polo que a personaxe protagonista deberá desvelar que está por tras dos crimes, estarán presentes no *slasher*. Porén, o *giallo* posúe unha posta en escena altamente esteticista, colorida e barroca, confrontada coa sobriedade do *slasher* herdeiro neste senso do cinema negro norteamericano; porén, existe un caso particular, como é *I Corpi Presentano Tracce de Violenza Carnale* (Martino, 1973), onde esta sobriedade xunto co asasino enmascarado está presente. Como resume perfectamente Met (2006):

> Enigmáticos flashbacks de traumas infantís; o ritual fetichista de mans en luvas negras preparándose para o asasinato; planos subxectivos dun asasino sen rostro vestido cunha gabardina brillante; o destello dunha folla na escuridade (xa sexa un coitelo, unha navalla, unha coitela de carniceiro ou un machado); «scream queens» escasamente vestidas que son asexadas e sometidas a arrepiantes e sádicos actos de violencia; unha contorna de clase alta moralmente decadente e sexualmente desviada; un corpo de policía local inepto e unha testemuña ocular como detective afeccionado impotente; unha atmosfera deleteria de sospeita desenfreada; abundancia de pistas falsas e finais retorcidos (que non poucas veces se converten en *non sequiturs*); un uso barroco ou manierista da iluminación e da cor (Met, 2006, p. 20).

Cómpre engadir que o Novo Extremismo Francés ten unha estética austera moito máis achegada ao *slasher*. Porén, existen notables excepcións como *Promenons-nous dans les bois* (2000), de Lionel Delplanque, que malia non ser considerado un filme pertencente á onda dende a perspectiva da bibliografía principal empregada nesta investigación, para Alexandra West constituíu un éxito menor en Francia e no estranxeiro, cun funcionamento como un *thriller giallo* francés ao estilo de Mario Bava e Dario Argento (West, 2016, p. 14). Gary Needham, en *Playing with genres. An introduction to the Italian giallo* (2002)[69], propón un símil entre ambas ondas, xa que do mesmo xeito que se pon en tela de xuízo a categoría de xénero do Novo Extremismo Francés, o autor compara o *giallo,* ao que tampouco confire o status de xénero cinematográfico coa Nova Extrema, afirmando que o *giallo* non é tanto un xénero, como podería indicar a súa historia literaria, senón un corpus de películas que se resisten á definición xenérica da arquitectura tradicional, nas que a crítica tende a reunirse arredor de directores de autor ou

[69] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

exemplos singulares (2002). Por último, é complexo atopar referentes visuais da posta en escena do *giallo* na Nova Extrema Francesa, mais existe un caso peculiar en *Amer* (Cattet & Forzani, 2009), considerada nesta investigación como parte da evolución e Fronte de Ondas, que mediante unha estética igualmente manierista, de cores saturadas e música retro, introduce o público nun pesadelo erótico terrorífico, con presenza de obxectos herdados do subxénero italiano como as luvas de coiro e as armas cortantes. Ademais de posuír diferentes elementos icónicos e accións violentas do *giallo*, como a obsesión pola mutilación dos ollos, de clara orientación freudiana e moi presente na onda a través de autorías como Lucio Fulci, entre outras. Cómpre engadir, que no filme, considerado parte da Nova Extrema Francesa, *Sheitan* (Chapiron, 2006), a mutilación dos ollos do protagonista de claras reminiscencias freudianas (véxase 2.1.2 Psicanálise do terror), coa fin de rematar un boneco, está máis achegado á posta en escena do *slasher*, e comparte elementos temáticos e narrativos entre subxénero e onda, como familias endogámicas, a abxección relacionada co monstruoso da maternidade ou os planos de asexo, un dos estilemas principais do *slasher,* que se tratará no seguinte epígrafe desta investigación.

Imaxe 22. Remanencias do *giallo* no filme *Amer* (Cattet & Forzani, 2009), estética colorida saturada e banda sonora atmosférica, luvas negras e obxectos cortantes. Obsesión freudiana pola mutilación dos ollos, lembrando a *giallo* e *slasher* no asexo da potencial vítima, en *Amer e Sheitan* (Chapiron, 2006), onde ao protagonista se lle extraen os ollos para completar un boneco.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.2.2.4.2 Slasher[70]

O *slasher* é un subxénero terrorífico incluído dentro do *exploitation* cuxa orixe semántica provén do termo de procedencia inglesa *slash*, definido entre outras acepcións como corte ou coitelada. Malia que non constitúe un referente para o común da Nova Extrema Francesa, si se podería considerar como tal no grupo de filmes da mesma que se achegan ao terror de xénero. Como afirma Matt Smith en *Confronting Mortality: "The New French Extremity", The Hostel Series and Outdated Terminology* (2011)[71], estas películas proporcionan unha das instantáneas máis completas das ansiedades humanas sobre os nosos corpos e a vida moderna en xeral e contan con todo tipo de asasinatos e caos, que van desde simples coiteladas e evisceración ata a tortura máis inhumana imaxinable. Se o *slasher* como conxunto fílmico a pesar de non gozar dun elevado prestixio por parte da maioría da crítica cinematográfica pasada ou presente (Wood, 1986, pp. 175-176), foi amplamente analizado por diferentes autorías que se debullarán a continuación. Vicente Sánchez-Biosca definía o subxénero como:

> Fijemos nuestra mirada ahora en algunas de las escenas fuertes de lo que se ha dado en llamar "Splatter Movies " o "Slasher Films": decapitaciones, mutilaciones, baños de sangre, cuchilladas y hachazos en cualquier lugar de la anatomía son significativas, más que por su función narrativa (realmente escasa), por la imperturbable decisión de la cámara de filmarlos sin ambages, sin ocultaciones, sin recurso alguno a la metáfora ni a la espectacularización (Sánchez-Biosca, 1995, p. 62).

Segundo Sotiris Petridis en *A Historical Approach to the Slasher Film* (2014, p. 76), o subxénero muda no tempo cunha cronoloxía dividida en tres períodos básicos, clásico, posmoderno e *neoslasher*. O período clásico comeza en 1974 e se prolonga ata finais dos anos oitenta, o posmoderno ten lugar durante a década dos noventa e, por último, os *neoslashers* evolucionarán a comezos do novo milenio, sendo aquí onde se enmarcan varias das cintas do Novo Extremismo Francés que, a pesar de non considerarse estritamente *slashers*, posúen diversos elementos narrativos e icónicos que retrotraen aos pasados filmes estadounidenses, como é o caso de *Haute tension* (Aja, 2003) ou *Ils* (Moreau & Palud, 2006).

Como en calquera outro subxénero artístico, o seu inicio non adoita ser nun ano determinado ou nun punto concreto da historia da arte, senón que representa unha evolución que emerxe *a posteriori* dende unha visión concedida a través da perspectiva histórica, sendo o primeiro *slasher* considerado como tal *Halloween* (Carpenter, 1978), debido ás súas características definitorias e fundacionais, que se expandiron e imitaron, en parte polo seu baixo custo e elevada recadación na billeteira. Porén, ao mergullarse na historia da cinematografía, pódense atopar antecedentes previos, polo que se engadiría á clasificación proposta por Petridis un primixenio período de *protoslasher*; é dicir, filmes que non pertencen ao subxénero mais que van progresivamente introducindo elementos que definirán nun futuro a tipoloxía fílmica como tal. Un exemplo do mesmo sería a película, *Peeping Tom*[72] (Powell, 1960), onde Mark Lewis é un fotógrafo empregado dentro do negocio do cinema e, no seu tempo libre, fotógrafo de retrato de imaxes eróticas de mulleres para unha pequena empresa. O protagonista está obsesionado con

[70] Parte das reflexións e conclusións deste epígrafe están en inmediata publicación como: Calvete-Lorenzo, S.(2025). Patriarchy, moralism and discipline of female bodies in modern and postmodern horror, the slasher paradox, en *Totalitarianism in Literature and Film*, Falkowska, J. (ed.), Berghahn Books.

[71] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

[72] *Peeping* referido á expresión inglesa, traducida como *voyeur* ou persoa que desfruta vendo actitudes íntimas o eróticas de outras persoas sen ser visto.

continuar un estudo audiovisual sobre do medo que o seu pai iniciou anos atrás e que sufriu como neno, sendo á súa vez vítima, colaborador e suxeito de experimentos (Escobar Fernández, 2020). A montaxe do filme e a estrutura narrativa vencellada ao tratamento dos asasinatos das mulleres, baseado nos primeiros planos, algúns cámara en man, así como o emprego de planos subxectivos e de asexo, constitúen un antecedente do que remataría evolucionando cara a época dourada do filme de *slasher*, época clásica segundo Petridis; a pesar do emprego do contraplano para a omisión da violencia explícita, que se abandonará no subxénero.

Un segundo exemplo de *protoslasher,* que comparte ano de estrea, sería *Psycho* (Hitchcock, 1960), que posúe un par de escenas nas que os elementos afiados posúen capital importancia, como é o caso da secuencia do asasinato na ducha de Marion que constitúe, case sen dúbida, os setenta e oito planos en cincuenta e dous segundos máis analizados na difusa historia do cinema de terror, dando lugar a unha enorme profusión de obras académicas ou cinematográficas[73]. A rodaxe e edición da violencia perfectamente planificada e executada polo director, así como a recreación do ollo do asasino percorrendo o corpo espido da muller, será tratada máis adiante neste epígrafe e na sistemática de análise deste estudo (véxase 3.1.2 Montaxe: corte do plano). As devanditas Linda Williams (1991, p. 7) e Carol J. Clover (1992) recoñecen igualmente en *Psycho* (Hitchcock, 1960) un antecedente do *slasher*, vendo neste filme o importante comezo dunha era na que os espectadores comezaron a ir ao cinema para emocionarse e conmoverse de xeito visceral, e sen preocuparse demasiado polas personaxes coherentes ou motivos da acción (Clover, 1992, p. 23).

Respecto do período clásico que propón Petridis (2014), o autor data o comezo do mesmo en 1974, ano da estrea de *The Texas Chain Saw Massacre* (Hooper, 1974) e *Black Christmas* (Clark, 1974), a pesar de que o *slasher* considerado punto ignición do subxénero sería *Halloween* (Carpenter, 1978)*,* catro anos despois. Todo isto sen desatender o vínculo entre esta explosión cinematográfica e o devandito *giallo* italiano, coa progresiva introdución de elementos que se consolidarán de xeito gradual, sutilmente mesturados coas derivas hitchcockianas da época. Previamente, xa se introduciu a investigación que Carol J. Clover realiza no seu libro *Men, Women, and chainsaws. Gender in the modern horror film* (1992) (véxase 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar), mais cómpre recapitular brevemente sobre o mesmo para caracterizar o período de esplendor clásico do subxénero, sen esquecer que a obra de Clover non abrangue toda a evolución do mesmo cara o pastiche posmoderno ou o *neoslasher*, centrándose nas sagas principais dos anos setenta e oitenta. A autora define o *slasher* a través de seis elementos que partillan todas as películas do subxénero (asasino, localización, vítimas, armas, *shock* e *final girl*), polo menos, ata onde chega cronoloxicamente a súa análise centrada na variable de xénero e que se extrapolarán máis adiante á Nova Extrema Francesa.

En primeiro lugar, son filmes nos que un asasino en serie, de trazos psicopáticos, provoca o pánico nunha comunidade de clase media, atacando e asasinando a xente nova inocente. Cómpre engadir á teoría de Clover que este grupo de mocidade non posúe supervisión de ningún adulto da comunidade, e que o seu comportamento sería moralmente reprobable dende unha perspectiva tradicional reaccionaria. Incide sobre este feito Robin Wood en *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* (1986)*,* obra na que se analiza a evolución do terror norteamericano como vehículo transmisor de ideoloxía e medos colectivos, que sofre unha progresiva transformación dende a época rupturista da Guerra de Vietnam e dos movementos contraculturais, cara unha representación da ideoloxía conservadora durante o goberno de Reagan, o cal estivo vixente dúas lexislaturas dende o 1981 ata o 1989, e que o autor asimila,

[73] Como exemplo, o documental 78/52 (Philippe, 2017). Este director, tamén afondou na construción fílmica doutros clásicos do terror como *Alien* (R. Scott, 1979), *The Exorcist* (Friedkin, 1973) ou o universo dos zombis de George A. Romero.

entre outras, coa estrutura narrativa do *slasher.* Wood introduce deste xeito o seu capítulo *Horror in the 80´s. The Reactionary Wing*:

> A teoría da represión ofrécenos un medio para categorizar politicamente as películas de terror. Tal categorización, porén, nunca pode ser ríxida ou clara. Aínda que xa destaquei os elementos progresistas ou radicais do xénero, o seu potencial para a subversión das normas patriarcais burguesas, é obvio que este potencial nunca está libre de ambigüidade. O xénero leva en si mesmo a capacidade de inflexión reaccionaria, e quizais ningunha película de terror sexa totalmente inmune ás súas operacións. Non ten por que sorprendernos que exista unha poderosa tradición reaccionaria, tan poderosa que, en determinadas condicións sociais, se pode converter na dominante (Wood, 1986, p. 170).

Para Wood (1986), entre a década dos setenta e dos oitenta, acontece nos Estados Unidos un cambio que evoluciona dende a película de terror apocalíptica, cara á película de terror reaccionaria. No primeiro dos casos, os filmes son síntomas da desesperación e da negatividade, mais pódense considerar progresistas, xa que o apocalipse, mesmo cando se presenta en termos metafísicos como a fin do mundo, é xeralmente reinterpretable en termos sociais e políticos, como unha fin do mundo moi específica do capitalismo patriarcal (Wood, 1986, p. 170). Segundo o autor, a maioría das películas de terror estadounidenses destacadas, sobre todo nos anos setenta, ocúpanse desta vertente escatolóxica particular como un autorecoñecemento da desintegración desa ideoloxía e da súa insostibilidade. Para Wood, son apocalípticas neste sentido *The Texas Chain Saw Massacre* (Hooper, 1974), *protoslaher* canónico, ou os dous primeiros filmes da triloxía dos mortos viventes e zombis antropófagos de George A. Romero. Mentres que no terror anterior, o monstro era en xeral unha criatura externa ao grupo social, e non soamente un produto da represión, senón unha protesta contra ela, nas ondas cinematográficas posteriores, o mesmo monstro, sen deixar de ser produto da represión, convértese esencialmente nunha figura con ansia de vinganza da sexualidade feminina liberada ou da liberdade sexual da xente nova (Wood, 1986, p. 173). Tal afirmación debe ser vencellada á engrenaxe do castigo moralista e do *voyeurismo* catártico (véxase 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar), xa que a fagocitación por parte das *majors* hollywoodianas da estética, estrutura narrativa e personaxes característicos deste novo terror de finais dos anos setenta e de parte da década posterior, provocou unha marcada viraxe reaccionaria. A gran industria sinalou novas pautas de historia e arquetipos, eliminando o sentido cáustico e radical da década anterior. A existencia dunha moral tradicionalista velada, levará ás personaxes, especialmente no caso feminino, a unha morte torpe e morbosamente predicible e cruel (Clover, 1992, p. 35). Esta será provocada por unha sexualidade inadecuada segundo un concepto moralista conservador, por un corpo que non se axuste á normatividade desexable ou outras causas estéticas ou ideolóxicas vinculadas a conceptos abertamente patriarcais. Eliminado o tristemente famoso Código Hays, moitos *psychos* na década dos oitenta da época non son máis que asasinos a soldo do mesmo.

> O que non mudou, facendo que as implicacións sociais sexan aínda máis sinistras, é a premisa comercial básica do xénero: que os clientes sigan pagando, como sempre, para desfrutar das irrupcións e depredacións do monstro. Onde o cine de terror tradicional invitaba, aínda que fora ambiguamente, a identificarse co retorno do reprimido. O cinema de terror contemporáneo invita a unha identificación (xa sexa sádica ou masoquista, ou ambas simultaneamente) co castigo (Wood, 1986, p. 173).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tales mecanismos de identificación e castigo son levados a cabo a través das accións do *psycho*, característica primeira que, segundo Clover, posúe como presenza non condicional e central o subxénero *slasher*. Devandita personaxe que se mantén como protagonista ao longo das sagas que o reviven unha e outra vez, porta elementos para ocultar a súa identidade, característica que xa existía no *giallo* italiano, como é o caso das icónicas máscaras de Michael Myers (saga *Halloween*), Jason (saga *Friday the 13th*) ou a desfigurada cara de Freddy (saga *Nightmare on Elm Street*), entre moitos outros. O asasino observa e espía a este grupo pechado; cómpre resaltar o emprego dos planos subxectivos, tamén presentes no *giallo* e que da o subnome popular de *stalker films*[74]*,* ou filmes de asexo, ao subxénero. Este termo é empregado no estudo presentado por Vera Dika *The Stalker Film, 1978–1981* (1987)[75], onde a autora dun xeito estruturalista pretende definir as películas do subxénero como obras cunha cohesión que xurde a partir dunha combinación de elementos narrativos e cinematográficos (1987, p. 86). Vén ao caso citar brevemente a estrutura temporal proposta, que está artellada en dúas partes, acontecementos pasados, onde se xera o trauma do asasino, e acontecementos presentes (1987, pp. 93-94), onde o *psycho* regresa para vingarse dos culpables subsidiarios ou dos seus substitutos simbólicos.

Táboa 2. Estrutura da organización narrativa do *slasher* na obra de Vera Dika (1987)

ACONTECEMENTOS PASADOS	ACONTECEMENTOS PRESENTES
- Os membros mozos dunha comunidade son culpables dunha acción ilícita. - O asasino presencia unha lesión, falta ou morte. - O asasino experimenta unha perda. - O asasino mata os membros culpables da comunidade.	- Un acontecemento rememora a acción pasada. - O impulso destrutivo do asasino reactívase. - Unha personaxe no papel de vidente advirte á comunidade. - A comunidade nova non fai caso - O asasino asexa ás persoas novas da comunidade - O asasino mata a membros da comunidade. - A heroína ve os asasinatos. - A heroína ve ao asasino. - A heroína loita contra o asasino. - A heroína somete ao asasino. - A heroína sobrevive mais con secuelas

Outro termo de emprego popular á hora de referirse ao subxénero é *bodycount*, a pesar de que a acepción en xeral se refire ao número total de mortes nunha película, no *slasher,* tamén se asocia co modo en que as personaxes son asasinadas a mans do *psycho*, que elimina ás

[74] Referido ao subxénero do cinema de terror ou suspense no que a trama xira arredor dunha personaxe que é acosada ou perseguida de xeito continuado por outra, centrándose na tensión que experimenta a vítima no asedio. A atmosfera de paranoia e inseguridade é creada por un acosador que pode ter diversas orixes ou intereses, ser un individuo descoñecido, un antigo amante, un psicópata ou calquera personaxe cunha obsesión perigosa cara a vítima. Pese a que todo *slasher* é un *stalker film*, non acontece o mesmo no sentido inverso, existindo multitude de exemplos como *Cape Fear* (J. L. Thompson, 1962), o *remake* da mesma do 1991 de Martin Scorsese, ou *Duel* (Spielberg, 1971), entre moitas outras.

[75] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

súas vítimas de xeito secuencial, aumentando a tensión e o suspense, a miúdo de un en un, coa notable excepción das parellas que manteñan relacións sexuais. A xeración desa expectativa de morte, de cando e como ocorrerá, é parte esencial do atractivo destas películas e da creación do suspense, de feito, nas sagas, as vítimas van mudando mais o asasino mantense coma personaxe unificadora das mesmas.

Do mesmo xeito, as armas empregadas, vítimas e localizacións son, respectivamente, o segundo, terceiro e cuarto dos elementos diferenciadores que sinala Clover (1992). De novo, pódense vencellar tanto o *giallo* como a Nova Extrema Francesa. Os coitelos, machadas e, en xeral, calquera obxecto cortante posúen elevada prevalencia en detrimento das armas de fogo; así como os lugares illados na contorna suburbana ou no rural cobran maior protagonismo que o puramente metropolitano. Ambas características están presentes en multitude de películas que pertencen á Nova Extrema Francesa como en *Carne* (Noé, 1991), en *Sombre* (Grandrieux, 1998), en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007), en *Frontière(s)*(Gens, 2007) ou en *Trouble Every Day* (Denis, 2001), entre moitas outras. Ademais dos *neoslashers* que se representan en *Haute tension* (Aja, 2003), onde as protagonistas son estudantes universitarias perseguidas por un asasino ou *Ils* (Moreau & Palud, 2006), un *stalker film* e *home invasion* sobre dunha parella que sufre un asalto por descoñecidos nunha casa de campo. Como exemplo, existen construcións formais de secuencias que engaden devanditos elementos presentados ata o momento, é o caso das devanditas *Haute tension* (Aja, 2003) e *Ils* (Moreau & Palud, 2006). Ambas pódense comparar coa análise do plano secuencia inicial de *Halloween* (Carpenter, 1978), tomando como base o excelente artigo de Vicente Sánchez-Biosca *Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror posmoderno* (Sánchez-Biosca, 1995, pp. 62-65).

A devandita secuencia inicial e, polo tanto, primeiro asasinato da saga *Halloween* (Carpenter, 1978), consiste nun longo plano secuencia, rodado cámara en man, que simula os movementos do asasino e obriga ao público a recoñecerse nos seus ollos, vivindo no mundo das vítimas e negándolle, á vez, a imaxe do predador. A cámara inicia un desprazamento sofisticado que se recoñece como unha cámara móbil moi áxil, a continuidade da mesma revela que o aparello está colocado nos ollos de alguén, pois se desliza acazapándose, entrando na casa por unha porta lateral (Sánchez-Biosca, 1995, p. 64). Un comezo *stalker*, con uso de *steady cam*[76], que será de rigor en todo o cinema posterior para adopción do punto de vista do psicópata, converténdose a cámara subxectiva nun dos estilemas más recoñecibles e aplaudidos polo público do subxénero. Existen múltiples paralelismos na construción narrativa entre *slasher* e algúns filmes representativos da Nova Extrema Francesa máis achegados ao terror de xénero, como é o caso de *Haute tension* (Aja, 2003) ou *Ils* (Moreau & Palud, 2006). A introdución de planos de achegamento ás casas no medio da noite en longos planos subxectivos, así como o asexo ás vítimas potenciais mentres están a realizar algún acto de carácter íntimo no seu fogar, están presentes nos tres exemplos propostos. Este avance cara unha casa, soa na escuridade, permitindo ver todos os acontecementos previos ao ataque, ou comezo do acto violento, como o asexo a través das fiestras ou o vagar por diferentes estancias da vivenda, sempre está limitado ao subxectivo do *psycho,* como afirma Sánchez-Biosca, non existe un plano-contraplano.

> No hay plano/contra-plano, pues la cámara ha tomado la imperturbable decisión de sostener el lugar del asesino y la enunciación nos ha impedido (y seguirá

[76] Consiste nun sistema de estabilización de cámara, mediante unha suspensión e un brazo recto mecánico con soporte para a cámara, cun sistema de contrapesos unido por un arnés e un chaleco co operador, que facilitan o labor de gravación nas tomas longas, xa que o peso se traslada por todo o corpo da persoa.

> haciéndolo durante el resto del filme) observarlo y, mucho menos, entender donde se ancla su deseo (Sánchez-Biosca, 1995, p. 65).

Devandita condición da construción fílmica impón outro dos eixos principais desta tipoloxía de relato, o anonimato do asasino e, polo tanto, as súas motivacións para a comisión do acto violento, polo menos nun principio, como afirma a xa citada visión estruturalista de Dika (1987) e a acción ilícita que motiva o trauma do *psycho*. Nos filmes seleccionados, o ataque acontece ao rematar este primario asexo. Cómpre engadir que nos tres casos, a muller espida na habitación da vivenda suburbial de *Halloween* (Carpenter, 1978), a familiar na casa de campo de *Haute tension* (Aja, 2003) e a parella na morada illada en contorna rural de *Ils*, o clímax violento de respectivas agresións non se producen dun xeito completamente explícito, xa que se velarán mediante diferentes mecanismos (véxase 3.1.1 Características formais da toma: cortes e omisións). Por último e tras do remate do ataque anónimo en *Halloween*, o mesmo emprego da cámara subxectiva, cómpre lembrar que todo o inicio constitúe un único plano secuencia na proposta de Carpenter, leva ao asasino fóra da casa onde, por fin, emerxe como un golpe inesperado o contraplano, o *psycho* non é máis ca un neno, irmán menor da asasinada.

> [...] el acto del crimen, por así decir, nace inarticulado, presentado como una mera premisa tras la cual nada —es decir, ningún deseo— le hubiera servido de motor. Por única respuesta se nos ofrece un contracampo final con los hechos desnudos: el niño Michael, en éxtasis, lleva un cuchillo ensangrentado en la mano. Una portentosa grúa lo abandonará allá atrás, en un pasado remoto, para no recuperarlo sino quince años más tarde, cuando ya es un hombre y pernanece inaccesible a nuestra mirada. Entretanto, en esa elipsis de quince años, habrá nacido el demiurgo (Sánchez-Biosca, 1995, p. 65).

Malia que o *whodunit* e o *psycho* anónimo posúen grande prevalencia no *neoslasher,* no caso da proposta de Moreau e Palud, de novo, os atacantes non son máis ca uns nenos que asasinan e torturan por pracer e que non posúen vencellamento algún ou motivación persoal coas vítimas, cuxo pecado simplemente é estar no lugar e momento equivocados; o grupo de cativos tampouco supoñen personaxes illados do común social, senón que tras pasar todo o filme nun entorno boscoso e salvaxe, saen do mesmo para coller un autobús ás súas casas, como membros funcionais e integrados na sociedade, que simplemente desfrutan torturando e asasinando en grupo. Porén, no caso do filme de Aja, o argumento xira ao redor da presenza dun asasino estereotípico, cuxa cara está sempre oculta do público a través de diversos medios na construción das secuencias (véxase 3.1.1 Características formais da toma: cortes e omisións), que secuestra a Marie, mellor amiga de Alexia, tras dar morte a toda a familia da primeira, nun inicio de acción especialmente violento e explícito. A protagonista, Alexia, tentará por todos os medios sobrevivir ao asasino e liberala, resultando nun clímax onde se descubre que todos os asasinatos do filme foron realizados pola propia muller, sendo este asasino un desdobramento psicopático da mesma protagonista. Un xiro final de narrador non fiable en primeira persoa, segundo a clasificación de William Riggan, proposta en *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator* (1981)[77], baixo o subtipo do tolo, é dicir, un narrador que padece disociación postraumática, despersonalización ou algunha enfermidade mental severa, como esquizofrenia o paranoia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[77] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

Imaxe 23. Paralelismos na construción narrativa entre *slashers*, tomando como exemplo a secuencia inicial de *Halloween* (Carpenter, 1978) (columna eq.) e Nova Extrema Francesa con *Haute tension* (Aja, 2003) (columna central) e *Ils* (Moreau & Palud, 2006). Achegamento ás casas no medio da noite (fila sup), asexo ás vítimas que están a realizar algún acto de carácter íntimo (2ª fila), ataques anónimos (3ª fila) e resolución sorpresa da identidade do asasino (4ª fila), Michael Myers de neno (eq.), Marie (ctro.) e uns nenos anónimos que asasinan e torturan por pracer (der.).

Retomando as últimas características que sinala Clover (1992), estarían constituídas polo *shock* e a presenza da *final girl*, tese principal da investigación da autora. Se introducindo o concepto de *bodycount* xa se citou que a orde das mortes neste subxénero é de capital importancia, para Clover, a eliminación das personaxes accesorias para o desenvolvemento da trama, provoca que a acción progrese coa fin de chegar ao clímax, ao duelo *Final Girl-Psycho* (1992, pp. 26-42). Devandito arquetipo baséase nunha moza nova, última supervivente que derrota ao asasino, que non o mata como diría Sánchez-Biosca, xa que no cinema posmoderno nada acaba e nin sequera o *psycho* pode morrer (1995, p. 65). Esta personaxe, ubicua no *slasher,* parece un humano, nunha grande maioría de casos un home, mais á vez posúe elementos sobrenaturais como impedimento da súa derrota definitiva (Clover, 1992, p. 30), ou que evoluciona do natural ao sobrenatural polo ben da supervivencia da saga e da economía da produtora. Esta *final*, tamén alcumada *scream queen*, retrasará ao asasino o tempo suficiente para ser rescatada por outra personaxe, ou ben, o matará polos seus propios medios (1992, p. 35). Como afirma Petridis, a medida que o subxénero evolucionou despois de *Halloween* (Carpenter, 1978), a *final girl* tamén progresou cara a unha personaxe máis activa que loitaría contra o asasino sen a axuda do resto da comunidade (Petridis, 2014, p. 78). A pesar de que a protagonista forme parte do elenco, distínguese do resto de adolescentes da película en que non é sexualmente activa, é intelixente, enxeñosa e vixiante case ata o punto da paranoia (Clover, 1992, p. 39), mentres que o resto do grupo, especialmente as mulleres, parecen adormecidos e baixos en capacidade cognitiva, a *final* é brillante e desenvolta. É a primeira personaxe que percibe que algo estraño está a suceder na súa contorna e na trama, normalmente

que os seus amigos e familiares están desaparecendo ou morrendo, polo que intenta investigar os asasinatos. Adoita pasar por unha fase de tola[78], é dicir, ninguén a cre cando comunica publicamente as súas sospeitas de que existe unha ameaza á comunidade, nin amigos, familia, nin sequera a policía, a quen normalmente se achega para conseguir algunha axuda na resolución dos crimes. Por último, esta rapaza, inocente e de aspecto débil, sofre unha transformación cara o final do filme, como unha mutación repentina cara unha personaxe experta en supervivencia, unha sorte de mercenaria experimentada que chega ao clímax do filme sen demasiado arco de personaxe.

Por último, se neste epígrafe se aproveitou a presentación das características de Clover para engadir os exemplos pertencentes, e máis achegados ao terrorífico, da Nova Extrema Francesa, cómpre lembrar que estes filmes son case contemporáneos e que, polo tanto, as personaxes femininas principais son moito máis redondas[79] e sofren unha evolución lóxica. Aínda cando nos oitenta soamente existen os *psychos demiúrxicos*, como alcumaría Sánchez-Biosca (1995), no caso da Nova Extrema Francesa, os asasinos morren, ou quedan feridos de morte, a mans da *final* sen opción a secuela algunha. Este sería o caso de Alexia ferindo a Marie en *Haute tension* (Aja, 2003), ou de Yasmine acabando cunha mordedura no pescozo coa vida de Gilberte, última supervivente da familia de nazis endogámicos en *Frontière(s)* (Gens, 2007) (véxase 3.1.2.1 A violencia dos fragmentos). En ambos os dous casos, a supervivente está abertamente traumatizada por toda a violencia sufrida, mais o xeito de canalizalo dende o *shock* ou dende a explosión de ira marca o ton, así como as personalidades das *final girls*, de ambos filmes. Cómpre engadir, a crítica completamente razoable que introduce Javier Parra en *Scream Queer. La representación LGTBIQ+ en el cine de terror* (2021):

> Marie, que está secretamente enamorada de ella, irá en su busca hasta que el guión trata de colarnos a un narrador no fiable con un plot twist sin sentido en el que se nos revelará que el camionero no existe y que se trata de la personalidad violenta de una joven lesbiana que solo quiere ser amada. Y es que si los maricones y los travestis podían ser criminalizados en base a su orientación, las bolleras no iban a ser menos en un bochornoso largometraje en el que los impulsos homicidas se derivan de la orientación sexual (Parra, 2021, pp. 236-238).

[78] Este tópico está directamente relacionado co tropo da *madwoman in the attic,* provinte da literatura decimonónica. No libro o *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (Gilbert & Gubar, 2000)*,* as autoras analizan a figura da novela vitoriana como catarse das propias autoras femininas respecto da represión sexual e psicolóxica.

[79] Personaxe redondo, entendido como aqueles que inflúen na trama e que posúen profundidade, son descritos con detalle psicolóxica e fisicamente. O seu antónimo serían as personaxes planas, esterotípicas, clixés, tópicas, con falta de detalle e que están ao servizo da trama, sen influír nela.

Imaxe 24. *Final girls* na Nova Extrema Francesa, Alexia ferindo a Marie en *Haute tension* (Aja, 2003) (eq. arriba e centro) e Yasmine dando unha dentada no pescozo e rematando coa vida de Gilberte, última superviviente da familia de nazis endogámicos en *Frontière(s)* (Gens, 2007) (der. arriba e centro). Reaccións ao final da vivencia violenta co *shock* en Marie (eq. abaixo) e a ira en Yasmine (der. abaixo).

2.2.2.4.3 Gore e Torture Porn

O *gore*, entendido como subxénero do *exploitation,* posúe unha condición particular no cinema actual, xa que o seu nacemento e evolución, nos que se afondará neste epígrafe, poden ser definidos con maior ou menor claridade. Son varias as autorías que falan dunha contaminación do mesmo cara outros moitos xéneros ou subxéneros fílmicos, como unha sorte de tendencia á violencia explícita dentro do cinema xeral. No artigo colaborativo *L'épiphanie des viscères* (VV.AA, 2016)[80] publicado a través do *Festival du court métrage de Clermont-Ferrand,* afírmase dun xeito acaído:

> Tense escrito moito sobre o cine gore. En particular, parece que o cine gore forma parte de todo e por tanto xa non é nada. Dende os anos sesenta, o gore contaminou outros xéneros, o cinema en xeral, unha opinión que tivo moito eco: gore en Spielberg, gore en Coppola... É certo que baixo a influencia dalgúns cineastas influentes (Sam Peckinpah, Brian de Palma, en particular), o gore embazou constantemente un amplo abanico de producións. Mais, significa iso que podemos ver gore en todas partes? Certamente, isto oculta o feito de que os directores etiquetados como gore tamén poden ter sido unha influencia crecente. Entón, é o gore un xénero en si mesmo ou polo contrario, unha postura, un tránsito obrigado, como a escena de amor entre os dous protagonistas? (2016, p. 1).

[80] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

Como afirman Manuel Valencia e Eduardo Guillot en *Sangre, sudor y vísceras. Historia del cine Gore* (1996), resulta extremadamente sinxelo trazar as liñas definitorias dun xénero tal, se o *western* precisa de cabalos e vaqueiros, a comedia musical cancións e o porno sexo real, o gore queda inmediatamente delimitado cando o sangue, as vísceras e as mutilacións fanse donos da pantalla (Valencia & Guillot, 1996, p. 15). Porén, tal definición pode ser aplicable a unha cantidade inxente de filmes, incluso fóra do cinema de terror, o cal nun principio enténdese como lugar natural de pertenza do subxénero. Mais proseguindo coa liña teórica anterior, tal condición da violencia explícita está presente a día de hoxe tanto no cinema non considerado de xénero, como na contraparte máis *mainstream*, na comedia, no drama, no *thriller*, nos filmes bélicos-históricos e un longo etcétera, polo que tal afirmación da simpleza na definición non parece demasiado acaída. Cómpre, polo tanto, afondar na mesma.

Julien Bono, no artigo *Le gore, d'un mode de représentation à son institutionnalisation* (2012), diferencia entre *gore*, termo que precisaremos de seguido, e *splatter*, substantivo de orixe inglesa co significado de salpicadura ou chorro. John McCarty define o subxénero como *splatter*, na súa obra *Splatter movies: breaking the last taboo of the screen* (1984), asegurando que a orixe do termo é un préstamo do famoso director, e pai dos zombis antropófagos, George A. Romero. Polo que malia que na contorna anglosaxoa adoptáronse ambos, *splatter* facendo referencia ao subxénero fílmico, e *gore*, pola contra, aos efectos especiais e á presenza da violencia explícita no filme, é dicir, como un adxectivo; esta distinción léxica pode parecer trivial, mais permite distinguir entre un xénero e unha estética utilizada, entre outras cousas, por ese xénero (Bono, 2012, p. 139). Porén, na contorna europea séguese a empregar usualmente o xenérico e confuso *gore.*

> O obxecto gore non é fácil de circunscribir: un historiador do cine pode identificar planos gore incluso no cine primitivo. A heteroxeneidade do corpus gore subliña a ausencia dun criterio distintivo para afirmar que unha película pertence a este xénero do cine. A presenza de sangue e violencia na pantalla parece representar o criterio máis evidente. Pero, a súa presenza non é suficiente para xustificar a denominación gore; do contrario, *Les incendiaires* (Méliès, 1906) ou *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998) serían películas gore por dereito propio (Bono, 2012, p. 139).

Pola contra, se aceptamos a denominación inglesa, a diferenza queda patente, podendo afirmar que un filme é *splatter*, ou ben, que contén *gore*, sendo este último termo unha cuestión estética, como un modo de representación que expresa o rexeitamento á suxestión, presentando escenas de violencia explícita dentro do encadre co obxectivo último de provocar repugnancia no espectador. Pola súa banda, Philippe Rouyer (véxase 2.2.1.7 A visión dende a praxe fílmica) presenta en *Le cinéma gore, une esthétique du sang* (1997)[81] un percurso etimolóxico de nacemento e evolución do termo. A palabra *gore* non xurdiu nun primeiro momento como unha voz cinematográfica, senón que no seu inglés orixinal posúe a acepción de sangue derramado ou sangue coagulado. Rouyer sitúa a aparición da palabra arredor do ano 1150, do inglés antigo *gore*, é dicir, sucidade ou excremento; polo tanto, o termo está asociado dende os seus inicios á idea do sucio e do repugnante (1997, p. 9). Os seguintes usos de *gore* están presentes nas referencias históricas ao sangue derramado no campo de batalla, aparecendo mesmo no *Macbeth* de Shakespeare. Arredor do ano 1500 comézase a empregar a expresión poética *blood & gore*, considerada obsoleta dentro do século XX polo *Oxford English Dictionary* (1997, p. 11). A pesar do desfasado do concepto, esta foi a fórmula de presentación empregada

[81] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

por David Friedman, produtor de *Blood Feast* (Gordon Lewis, 1963), primeira película considerada e autodefinida como *gore* na historia do cinema. Enténdese que Friedman tivo a idea de retomar o concepto na carta dirixida a Jean-Claude Romer[82], relacionando a mesma co *Grand-Guignol* (véxase 2.2.2.1 Outras artes: escultura, teatro e literatura), coa fin de realizar un símil con algunha referencia cultural que o francés entendera, así como sinalar unha ruptura cos argumentos e narrativas dos filmes coetáneos, xa que a cinta, rodada en tres días, de exigua calidade e cun orzamento mínimo, non pretendía máis que xerar un subxénero cinematográfico diferenciado cuxa principal aspiración era o emprego abusivo do sangue e das mutilacións corporais (Rouyer, 1997, pp. 32-36). Este primeiro filme senta unha das devanditas bases do *exploitation,* xa que a poucos anos despois da súa estrea, *Blood Feast* (Gordon Lewis, 1963) obtivera catro millóns de dólares de beneficio, dende unha estimación inicial ao redor dos 24.500 dólares, como afirma Joe Bob Briggs en *Profoundly disturbing: shocking movies that changed history* (2003)[83].

Blood Feast (Gordon Lewis, 1963) está construída sobre cinco secuencias violentas, onde se levan a cabo asasinatos sanguinolentos e explícitos, presentados como puro cinema de atraccións, con elevada prevalencia de planos detalle e primeiros planos; encadeadas entre elas cunha estrutura narrativa, interpretacións actorais e planificación formal, non demasiado coidadas. De feito, a secuencia de apertura do filme é unha reinterpretación da famosa escena da ducha de *Psycho* (Hitchcock, 1960), estreada soamente tres anos antes, xa que para Friedman e Lewis a película de Hitchcock non exploraba todas as posibilidades con respecto á violencia escópica dos crimes, como se afirma no documental *Herschell Gordon Lewis: The Godfather of Gore* (Henenlotter & Maslon, 2010), inclusive co emprego da metraxe en cor[84], buscando deste xeito un efecto maior de *shock* e repulsión no público. Se no primeiro caso, o notable traballo de planificación e montaxe, así como o sobrio branco e negro, constitúen unha das secuencias máis relevantes da violencia no cinema, a proposta *gore* do segundo caso é unha mestura incoherente de planos, sen demasiada congruencia estrutural, infestados de sangue vermella brillante, onde o importante é ver con detalle o despezamento dunha muller anónima con certo parecido a Janet Leigh. A visualización da violencia gratuíta provocou o xa citado éxito de billeteira, o que levou ao tándem produtor-director á realización de dous filmes máis nos seguintes anos, que constitúen a denominada como triloxía do sangre, *Two Thousand Maniacs!* (Gordon Lewis, 1964) e *Color Me Blood Red* (Gordon Lewis, 1965). Cómpre engadir, o curioso caso de *Homicidal* (Castle, 1961), outro *psychoexploitation* que na parte final do filme interpela directamente ao público para que abandone a sala ante os horrores que se van proxectar[85], mesmo mecanismo que se empregará nun filme fundacional da Nova Extrema Francesa, como é o caso de *Seul contre tous* (1998) de Gaspar Noé (véxase 2.3 Películas e autorías).

Retomando a Bono, este afirma que o *gore*, non ten a pretensión de xerar un efecto sorpresa, como é o caso do terror, polo que o *splatter* aplícase a filmes que empregan o *gore* como principal xeito de representación. O autor presenta dúas tendencias principais dentro do mesmo, diferenciadas mediante o fin buscado co emprego do gore, a proposta cómica (véxase

[82] A carta de Friedman a Jean-Claude Romer é unha resposta positiva ao interese do mesmo por estrear en territorio europeo *Blood Feast* (Gordon Lewis, 1963) e *Two Thousand Maniacs!* (Gordon Lewis, 1964), xa estreada nos EE.UU. Documento reproducido en *Le cinéma gore, une esthétique du sang* (Rouyer, 1997).

[83] Toda cita a esta obra é de tradución propia.

[84] O emprego de diferente proposta cromática, neste caso cor contra un branco e negro da versión orixinal, á hora de presentar unha secuencia, pode causar diferentes efectos no público. Como se pode comprobar coa secuencia da ducha en *Psycho* (1998) no *remake* de Gus Van Sant, onde a pesar de partir da mesma planificación que a secuencia da película orixinal, a excepto dun plano cenital que Hitchcock eliminou e Van Sant incluíu, o impacto e a resposta emocional provocado polo vermello do sangue, son diferentes no público.

[85] Suxerencia comparativa de Ângelo Pineda.

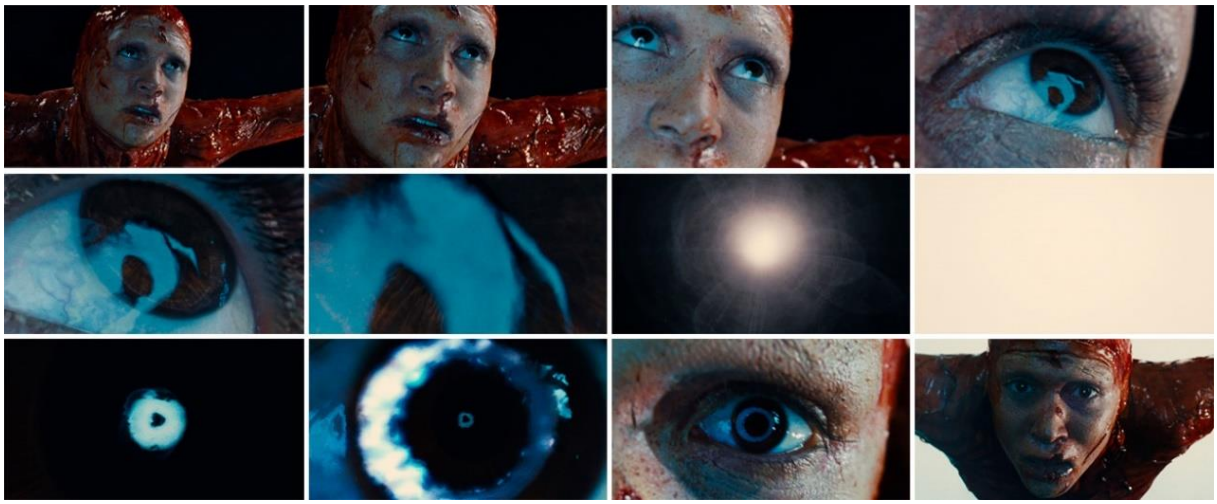
3.1.3.1 Mecanismos de distanciamento), como é caso de *Braindead* (Jackson, 1992), e a proposta impactante, como a devandita *Blood Feast* (Gordon Lewis, 1963). Cómpre engadir, que esta diferenciación é aplicable ao Novo Extremismo Francés, podendo dividir os filmes máis explícitos entre o humor negro, como é o caso de *Baby Blood* (Robak, 1990)*, Sheitan* (Chapiron, 2006) ou *Frontière(s)* (Gens, 2007), dos que pretenden xerar un *shock* irremisible no espectador mediante o emprego do visceral como *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007) ou *Martyrs* (Laugier, 2008).

Imaxe 25. Presenza da estética gore en filmes *splatter: Braindead* (Jackson, 1992) (eq. sup.) e *Blood Feast* (Gordon Lewis, 1963) (eq. inf.), e na Nova Extrema Francesa, *Baby Blood* (Robak, 1990)(der. sup.) e *À l´interieur* (Bustillo & Maury, 2007) (der. inf.). Diferenciación de intencionalidades segundo Julien Bono, intencionalidade cómica, en ambos casos cun feto atravesando sendas partes do corpo feminino (fila sup.), e intencionalidade impactante a través do corpo feminino morto e desangrado tras da agresión (fila inf.)

Como comezaba este epígrafe, o fenómeno *exploitation* expandiuse por diferentes cinematografías, dende as súas orixes europeas, e a posterior sobriedade estática da deriva estadounidense, tras do auxe nos anos sesenta e setenta, provocando unha tendencia *gore* concibida dende a heteroxeneidade do mesmo como subxénero de terror, que hibrida á súa vez con outras ondas consideradas subxéneros, como o *body horror* de Cronenberg, o fantaterror de Piquer Simón, o *folk horror* de Robin Hardy ou os zombis antropófagos de Romero. Porén, despois dunha caída do subxénero, considérase o rexurdimento do mesmo nos anos 2000, a través da Nova Extrema Francesa ou do *neogore*, tamén alcumado por *Torture Porn* por David Edelstein. Para Bono, a posta en escena do *gore*, influíu no nacemento do devandito *Torture Porn*, especialmente co xogo proposto de *mise en abîme;* non no senso habitual, senón que como segundo a interpretación do autor, na maioría dos filmes se xera un dobre diexético do espectador que asiste impotente ao desenvolvemento das escenas de tortura (Bono, 2012, p. 137), a pesar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

da consciencia de que son ficcionadas e que, en ningún caso, está ante unha *snuff movie*[86]. O autor afirma unha diferencia básica entre o *gore* inicial e o *Torture Porn*, ambos parecen activar os mesmos procesos pondo de relevo o contexto histórico e social, así como a relación entre o individuo e a súa imaxe. Mentres que as vítimas das películas *splatter* dos anos sesenta e oitenta eran asasinadas cun obxectivo específico, as vítimas das películas *neo-splatter* parecen ser torturadas para satisfacer o pracer do seu verdugo (2012, p. 139). Este mecanismo da perda de motivación da *psycho*, xa foi tratado no *slasher* previamente a este epígrafe. Porén, o filme da Nova Extrema Francesa máis vencellado á devandita tendencia corresponderase con *Martyrs* (Laugier, 2008). Nesta película que posúe elevada significación e iconografía relixiosa, unha seita rapta e tortura a diversas personaxes, xa que unha das súas bases fundacionais afirma que a través da dor acádase unha catarse que permite comprobar a existencia da vida tras da morte, polo que neste caso, si existiría unha motivación para a propia existencia da tortura, distanciándose da base mesma e fundamento teórico, ou máis ben ausencia do mesmo, do *torture porn*.



Imaxe 26. Éxtase de Anna en *Martyrs (Laugier, 2008)* (F1-F12) tras ser torturada, golpeada e esfolada viva pola seita, con referencias á iconografía relixiosa e ao misticismo cristián da catarse e conexión mística a través da dor e do concepto de mártir. A personaxe de Mademoiselle escoita a súa confesión tentando comprobar a existencia da vida tras da morte, motivación metafísica para a propia existencia da tortura na historia.

2.2.2.4.4 Rape & Revenge

Carol Clover afirma en *Men, Women, and chainsaws. Gender in the modern horror film* (1992) que, no *slasher*, o sexo das vítimas é tanto masculino como feminino, pero que existe unha diferenciación no xeito en que son asasinados xa que, nunha maioría dos casos, a morte dun home é rápida. A pesar de que a vítima se dea de conta do que lle está pasando, non ten tempo de reaccionar nin de sentir terror, é eliminado e a cámara segue adiante. Ademais, a morte dun home ten máis probabilidades que a dunha muller de ser vista desde lonxe, ou de ser vista de xeito borroso, pola escuridade ou a néboa, por exemplo, ou mesmo de acontecer en fóra de campo e non ser vista en absoluto[87]. Pola contra, os asasinatos de mulleres fílmanse dende a

[86] Películas en las que los actores son realmente torturados e asasinados ante a cámara. Enténdese o fenómeno como un mito ou lenda urbana ante a falta de probas de que tales filmes existan, como se afirma no estudo *Snuff Movie: filmando la muerte* (Rodríguez Jiménez, 2024).

[87] Trataranse devanditas propiedades formais de omisión do acto violento na sistemática de análise (véxase 3.1.1 Características formais da toma: cortes e omisións).

proximidade, con máis detalle gráfico e cunha maior duración (Clover, 1992, p. 35). A pesar de que a autora está a falar na devandita cita sobre *slasher*, tal afirmación pode constituír un correcto punto de partida para os filmes que ocupan este epígrafe, o *rape & revenge*, traducido como filmes de violación e vinganza, onde a agresión sexual é presentada co explícito e a maior duración que Clover achaca ao *slasher*. Como o seu propio nome indica, estas películas seguen unha estrutura narrativa concreta que podería ser resumida en tres fases ou actos, en primeiro lugar, unha muller sufre unha violación e posteriormente a personaxe é abandonada á súa sorte, dándoa por morta; en segundo lugar, a vítima sobrevive, recupérase da brutal agresión e se prepara para a vinganza; por último, perpetra a represalia contra dos seus agresores, en moitos casos asasinándoos un a un e de xeitos imaxinativos e truculentos, a través da citada estrutura *bodycount.* Nalgún dos filmes do subxénero, a muller morre durante a primeira fase da película, polo que algunha persoa achegada emocionalmente a ela, familiares ou, como se verá nos *neo rape & revenge,* as súas amigas, levarán a cabo a vinganza de xeito subsidiario.

Deveryle James, asegura no seu libro *A Zoo of Lusts… A Harem of Fondled Hatreds. An Historical Interrogation of Sexual Violence Against Women in Film* (2011)*,* que o termo *rape & revenge* cuñouse tras da estrea de *Jungfrukällan* (Bergman, 1960), filme sueco que se estrutura narrativamente nos tres actos xa presentados. A eclosión do subxénero nos anos setenta, ao igual que a maioría das liñas *exploitation* debulladas neste epígrafe, deu lugar á popularización da estrutura narrativa concreta, así como á expansión do subxénero co seu posterior declive e rexurdimento na contemporaneidade. Son exemplos paradigmáticos da década, *Last House on the left* (Craven, 1972)*, Thriller, en grym film* (Arne Vibenius, 1973) ou *I Spit On Your Grave* (Zarchi, 1978). No primeiro caso, Wes Craven recoñeceu abertamente terse inspirado no filme de Bergman á hora de concibir a película[88], onde dúas adolescentes son violadas, apuñaladas e tiroteadas na primeira parte do filme, para que os seus agresores sexan finalmente asasinados pola familia dunha das vítimas, tras decatarse de xeito fortuíto, ao igual que no filme de Bergman, de que están ante os homicidas da súa filla. Nunha das secuencias finais, a nai da familia, castra coa boca a un dos asasinos, tipo de agresión que, recalca Barbara Creed en *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis* (1993), está especialmente espectacularizada. A autora, divide á súa vez ás personaxes femininas castradoras, na muller psicótica castradora, máis presente no *slasher* ou en antecedentes do mesmo (*Psycho, A Reflection of Fear, Dressed to Kill* ou *Friday the 13th*), e na muller que busca vingarse dos homes que a violaron ou maltrataron dalgún xeito, no que constituirá o *rape & revenge*.

> [...] a muller castradora —xeralmente unha figura que esperta empatía— rara vez é castigada. O grupo de películas de terror que máis claramente representa á muller baixo este prisma é o da película de vinganza de mulleres. Entre as películas deste xénero inclúense: *Rape Squad, Lipstick, Death Weekend, I Spit On Your Grave, Mother's Day, Ms 45, Savage Streets, Naked Vengeance, Violated* ou *Fair Game.* Polo xeral, a muller víngase porque ela —ou unha amiga— foi violada e/ou asasinada por un só home ou por un grupo de homes. Nalgunhas películas, a muller víngase por causas distintas á violación: o motivo, sen embargo, está case sempre vinculado a algunha forma de explotación masculina (Creed, 1993, p. 123).

Para a autora, a violencia é erotizada dobremente, primeiro durante a escena da violación e posteriormente nas escenas de violencia vingadora que esta xera, recalcando que é significativo que as tres escenas de violación da primeira metade de *I Spit on Your Grave* (Zarchi,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[88] Cómpre engadir que, á súa vez, Bergman inspirouse no filme xaponés *Rashōmon* (1950) de Akira Kurosawa.

1978) estean filmadas de xeito completamente diferente ás escenas de vinganza da segunda metade, xa que mentres que a muller-vítima é representada como algo abxecto (véxase 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar), o home-vítima non é igualmente degradado e humillado. Para Creed, en todo caso, as escenas da morte das vítimas masculinas ofrecen unha forma de pracer masoquista ao espectador pola forma en que asocian a morte co pracer, sendo razón principal desta diferenza o propósito ideolóxico da película: representar a muller como monstruosa porque castra (Creed, 1993, p. 130). A autora define así mesmo outras características do subxénero, como a reacción das forzas da orde, revitimizando[89] ou ignorando ás mulleres agredidas, así como chanceando sobre se deberían rexistrar a denuncia como agresión ou roubo, polo que na maioría das películas deste subxénero, non se castiga ás mulleres, senón que se amosan xustificando os seus actos (1993, p. 123) por mor da indefensión xerada. A mesma interpretación realiza do subxénero Sarah Projansky en *Watching rape: film and television in postfeminist culture* (2001), xa que nestas películas, ás veces a vinganza é levada a cabo por un home que perde á súa muller ou á súa filla por mor dunha violación/asasinato, e noutras ocasións son as mulleres que se enfrontan por elas mesmas ao seu violador. As películas da primeira categoría dependen da violación para motivar e xustificar unha versión especialmente violenta da masculinidade, relegando ás mulleres a un papel secundario na narración; porén, as películas da segunda categoría, pódense entender como narracións nas que as mulleres se enfrontan a unha violación, recoñecen que a lei non as protexerá nin as vingará e toman a xustiza pola súa man (Projansky, 2001, p. 60).

O *rape & revenge*, amplamente explotado durante a década dos setenta, parece diluírse no seo do cinema comercial, ao igual que o devandito *gore*, abandona os circuítos do *exploitation* mergullándose no *mainstream*, porén existe un rexurdimento dúas décadas despois, dentro da posmodernidade e especialmente nos filmes do Novo Extremismo Francés, nos cales a violencia sexual atravesa diametralmente case toda a onda, sendo o punto de ignición da acción do filme, ou ben colocándose nun plano secundario, mais visible. No primeiro caso, as secuencias de agresión sexual preséntanse de xeito explícito e cunha duración extrema, seguindo a liña do *rape & revenge* dos setenta, tal é o caso da violación múltiple de *I Spit on Your Grave* (Zarchi, 1978), cunha duración de case vinte minutos e gravada dende un prisma aliñado co *male gaze* (Mulvey, 2001), a perturbadora secuencia no bosque de doce minutos en *The Last House on the Left* (Craven, 1972), ou o *sexploitation* continuo de *Thriller, en grym film* (Arne Vibenius, 1973), filme onde se empregaron escenas de sexo real e un cadáver foi acoitelado para simular o baleirado do ollo da protagonista a mans do seu proxeneta, o cal xerou unha obvia controversia na época. Nos tres casos propostos, a desaceleración do tempo fílmico, a través de cámaras lentas e repetición de planos dende diferentes puntos de vista, provoca unha erotización da violencia do abuso sexual nos anos setenta e oitenta, co cal rachan radicalmente as propostas gráficas da Nova Extrema Francesa, como é o caso da violación en tempo real e plano amplo fixo de *Irréversible* (Noé, 2002) ou a tremenda brutalidade, rodada como non ficción e composición pornográfica, coa aparición en plano detalle da penetración forzada en *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000); en ambos casos, e a pesar da enorme diferencia formal entre ambos filmes, o feito da violación xera un *shock* no público ante a súa crueza da que non existe distanciamento posible. Igual que na Nova Extrema Francesa, a estrutura da violación e vinganza está presente en exemplos incluídos na Fronte de Ondas herdeira da mesma, tales son os casos de *Revenge* (Fargeat, 2017) ou *American Mary* (Soska & Soska, 2012). Nos dous filmes, a violación queda no fóra de campo e soamente se permite observar un primeiro plano da vítima; ao contrario do

[89] A revitimización, tamén chamada segunda violación, é unha característica dos procesos de denuncia e investigación dos delitos sexuais, nos cales se provoca un sufrimento innecesario e humillación nas vítimas, a través dun cuestionamento social e legal da súa agresión (Madigan & Gamble, 1991).

explícito da violencia posterior que é a que leva o peso real do *shock* e da transgresión, onde a protagonista se vingará dando caza ao violador e colaboradores nun páramo desértico, lugar no cal a dan por morta tras empurrala por un barranco, no primeiro caso; ou a estudante de medicina que si deixan fuxir do lugar da violación, unha festa, xa que dentro da dinámica de poder existente na facultade onde estuda, sabe que non debe denunciar a agresión ao ser por parte dun docente, mais que tomará a decisión de secuestralo e torturalo, amputando e modificando partes do seu corpo progresivamente (véxase 2.2.2.5 Body Horror, Nova Carne e estética e filosofía da modificación corporal). No segundo caso, é dicir, nos filmes en que a violación se coloca nun segundo plano sen constituír o incidente detonante da trama, a súa aparición reside nun feito previo cronoloxicamente á acción que se recolle na película e exposto nun diálogo ou voz en off, tal é o caso de *Seul contre tous* (Noé, 1998), onde o abuso sexual do protagonista por parte dun cura é narrado en off, ou *Saint Ange* (Laugier, 2004), onde a muller comunica que está embaraza por unha violación a través dun diálogo cunha compañeira de traballo. Tamén pode ser insinuada ou amosada veladamente como no ataque caníbal do final de *Trouble Every Day* (Denis, 2001), ou no elevado plano xeral cenital en *Calvaire* (Du Welz, 2004). Cómpre engadir que neste último caso, a violación é cara o protagonista. Ao igual que en *Twentynine Palms*, neste filme, tras a explícita violación a David na última parte da película, a súa rabia non se dirixe cara os seus agresores, como marcaría a fórmula do *rape & revenge*, senón que a violencia retorna cara Katia, a súa parella sexual e compañeira de viaxe que é asasinada a coiteladas na cama do hotel polo protagonista.

Por último, tamén pode existir unha relación causal cos acontecementos presentes, como as mulleres secuestradas dende nenas e obrigadas a reproducirse en *Frontière(s)* (Gens, 2007), ou o embarazo incestuoso da irmá de Jonathan en *Sheitan* (Chapiron, 2006). Afondarase neste punto na proposta da clasificación temática da onda (véxase 2.2.3 Películas e autorías pertencentes ao Novo Extremismo Francés).

Imaxe 27. Hibridacións do subxénero *rape & revenge* no Novo Extremismo Francés e no posterior Fronte de Ondas. No primeiro caso, o feito da violación xera un *shock* no público ante a súa crueza

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

da que non existe distanciamento posible: violación en tempo real e plano amplo fixo de *Irréversible* (Noé, 2002) (eq. sup. e ctro.) e estética documental e composición pornográfica en *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) (der. sup.). No segundo caso, a violación queda no fóra de campo e soamente se permite observar un primeiro plano da vítima, ao contrario do explícito da violencia posterior que é a que leva o peso real do *shock* e da transgresión nos filmes: *Revenge* (Fargeat, 2017) (eq. inf.) e *American Mary* (Soska & Soska, 2012) (der. inf.).

2.2.2.5 Body Horror e Nova Carne, Estética e filosofía da modificación corporal

O *body horror* é definido por Ronald A. López Cruz en *Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror*, como unha categorización dentro do cinema que amosa violacións gráficas do corpo humano, e que á súa vez recibe o nome de terror biolóxico (*biohorror*) ou corporal, dando lugar a híbridos, metamorfoses, mutacións, sexo aberrante e zombificacións (2012, p. 160). Varias das autorías previamente introducidas traballan sobre a mesma interpretación do corpus fílmico, como é o caso de Barbara Creed (1993) e o devandito abxecto extraído da obra de Julia Kristeva (2004/1980), Carol Clover (1992) e a visión física do cinema cara a transgresión, máis alá da súa mera consideración como fetichización a través da mirada do espectador presente en Laura Mulvey (2001), ou Linda Williams (1991) e os xéneros do corpo (véxase 2.1.1 Delimitación do xénero terrorífico). Que, cómpre reiterar, non deben ser confundidos a pesar da proximidade terminolóxica co propio *body horror*. Cómpre lembrar que a autora conceptualizou o melodrama, a pornografía e o terror como xéneros do corpo*,* non no senso da materialidade da carne e da súa modificación na pantalla, como sería o caso que se analiza neste epígrafe, senón na forte resposta física suscitada por cada un, bágoas no caso do melodrama, excitación sexual na pornografía e medo no terror (Williams, 1991). Puntualizado isto, pódese seguir afondando no subxénero.

Philip Brophy en *Horrality. The Textuality of Contemporary Horror Films* (1986)[90]*,* emprega o termo *body horror* coa fin de facer referencia a un corpus fílmico que mestura o pesadelo biolóxico co terror, propoñendo obras como *The Thing* (1982) de Carpenter, como *Alien* (1979) de Ridley Scott e o ciclo reprodutivo do xenomorfo, ou incluso William Friedkin e a modificación física de orixe sobrenatural en *The Exorcist* (1973), inda que de entrada isto parecería unha contradición no polo oposto da mutación bio-orgánica-natural. Reflexionando ao respecto:

> Quizás o que foi unha tendencia inda máis prolífica é a destrución do corpo. O cinema de terror contemporáneo tende a xogar non tanto co medo á morte en sentido amplo, senón precisamente co medo ao propio corpo, a como cada un o controla e se relaciona con el (Brophy, 1986, p. 8).

Na mesma liña, Miguel Olea Romacho afirma en *Body Horror. Políticas del cine de terror más allá del cuerpo y el relato normados* (2023) que poucos xéneros cinematográficos se teñen interesado tanto polo corpo e a súa drástica transformación como o terror. O autor recalca que a miúdo se recorre aos conceptos do aberrante, o monstruoso, o espantoso, o dantesco ou o abxecto para definir a experiencia traumática que o público asocia á posibilidade de que o corpo cambie de forma repentina, xa sexa por unha acción violenta ou por causas sobrenaturais, como xa engadía o devandito Brophy (1986). Porén, Miguel Olea rastrexa a pegada desta tradición da preocupación da mutación do corpo no cinema de terror occidental dende as súas orixes:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[90] Toda cita deste texto é de tradución propia.

> El mismo ciclo de películas de monstruos de Universal es un catálogo de corporalidades alternativas, desde las metamorfosis radicales de *Dracula* (1931, Tod Browning) y *The Wolf Man* (1941, George Waggner) hasta los experimentos biológicos de *Frankenstein* (1931, James Whale) o *Island of Lost Souls* (1932, Erle C. Kenton), sin olvidar las deformidades físicas reales del también clásico pre-code *Freaks* (1932, Tod Browning)—, no será hasta la obra pionera de directores como Roger Corman y Hershell Gordon Lewis durante los sesenta que el género empiece a recrearse en el detalle fotográfico y la exhibición grotesca de la vulnerabilidad de los cuerpos (Olea Romacho, 2023, p. 58).

Este paso cara o explícito do gore xa se tratou en epígrafes anteriores (véxase 2.2.2.5 Exploitation), mais o *body horror* posúe unhas características moito máis específicas que a recreación escópica do corpo mutilado que se debullarán a continuación. Do mesmo xeito, Vicente Sánchez-Biosca concorda con Miguel Olea en pescudar estas metamorfoses no ronsel de filmes clásicos da Universal ou da RKO, moito antes de ser amoedado o propio horror corporal entendido dende a visión e evolución contemporánea. O autor describe en *El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood* (Sánchez Biosca, 1993), tres xeitos de achegarse á descomposición corporal na historia do cinema dende unha perspectiva cientifista, é dicir, tomando a perspectiva da especulación imaxinaria no cinema de terror e, dito sexa de paso, baseándose en moitos conceptos da novela romántica, amplificando o detalle ata a provocación do noxo.

> Tres destinos parecen encarnar esta proyección imaginaria de aquello que la ciencia describe con la frialdad de un cirujano en la cita anterior: en primer lugar, la mostración constante de cuerpos en estado de putrefacción y sus distintos avatares (lo que no implica en manera alguna —y esto es sumamente importante— su estado de muerte). La putrefacción se ha liberado, en este sentido, de su dependencia de la muerte médica del organismo. De ahí, que se haya generalizado la paradoja del cadáver vivo o del no-muerto. Las películas de muertos vivientes de George A. Romero, el *remake* realizado por Tom Savini, así como las desmadradas secuelas de Lucio Fulci son expresión cabal de lo que decimos. En segundo lugar, la aparición del canibalismo, a menudo separado de cualquier consideración antropológica. Como toda coartada, podría decirse que «la carne a la carne atrae». Las míticas películas de Tobe Hooper, comenzando por *La matanza de Texas,* literaliza la supuesta metáfora 'carnicería humana'; como es el caso de algunos sarcasmos culinarios de Jackie Kong o Peter Jackson. En tercer lugar, el desmembramiento y la pérdida de las formas unificadoras del cuerpo, aquéllas que sirven para reconocerlo como humano y que sustentan la imagen fundadora de su unidad gestáltica, fuente del narcisismo. Muchos filmes de David Cronenberg representan proverbialmente este ca o que en otro texto denominamos 'caída del cuerpo'. ¿Es necesario añadir que nos hallamos más allá del límite en el que actúa el deseo? Estos cuerpos están completamente deserotizados (Sánchez Biosca, 1993, pp. 130-131).

A través desta clasificación tan pertinente, Sánchez-Biosca da pé á propia organización do epígrafe actual, o non-morto, o cuestionamento respecto do propio estatuto vital foi xa traballado no *unheimlich* do sinistro freudiano (véxase 2.1.2 Psicanálise do terror) e na fusión da taxonomía monstruosa de Nöel Carroll (véxase 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar), evolucionando polo ronsel de antecedentes e figuras xa presentados e seguirá presente no *body horror*. O canibalismo do zombi antropófago terá á súa correspondencia intimista na Nova

Extrema Francesa, por exemplo en *Trouble Every day* (Denis, 2001) ou na súa Fronte de Ondas como en *Grave* (Ducournau, 2016), ou incluso en *Dans ma peau* (De Van, 2002).

Porén, retomando a Philip Brophy en *Horrality. The Textuality of Contemporary Horror Films* (1986) centra a súa reflexión nun dos principais expoñentes fílmicos do pesadelo biolóxico que constitúe o *body horror*, o xa referido David Cronenberg. As películas do Novo Extremismo Francés vencéllanse a miúdo coas do autor e a súa similar fascinación polos horrores da corporalidade, como acontecerá a posteriori coas inevitables comparacións coas Soska Sisters, a devandita Julia Ducournau ou Coralie Fargeat (véxase 2.4 Expansión do fenómeno e Fronte de Ondas), ou incluso coa canadense e escatolóxica *Thanatomorphose* (Falardeau, 2012), onde a protagonista vai sufrindo progresivamente a putrefacción e invasión por parte de fauna necrófaga do seu propio corpo, mentres conserva completa consciencia da súa progresiva corrupción. Cómpre engadir o curioso caso de *Slash Back* (Innuksuk, 2022), onde un grupo de mozas novas de orixe *inuit*[91] da parte ártica do Canadá deben loitar contra unha invasión alieníxena que vai posuíndo, dividindo ou anexionando e deformando corpos, humanos e/ou animais ao máis puro estilo carpenteriano.

O mantemento dun estudo cinematográfico da descomposición e do deterioro do corpo humano, xa sexa de xeito natural, sobrenatural ou forzado, é analizado como un obxecto temporal que se desgasta na súa decadencia, como afirma Alexandra West en *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016, p. 102), reinterpretando o mesmo coa autosarcofaxia, tamén denominada autocanibalismo, de *Dans ma peau* (De Van, 2002), película que define como unha meditación sobre o propio horror corporal tras da mutilación, nun principio accidental, que a pesar de poder retrotraer a *Crash* (Cronenberg, 1996), filme que a autora cita como certa inspiración, posúe unha diferenza substancial: a independencia do desexo da protagonista. Noutras palabras, a pulsión de Esther é mutilar o seu propio corpo en soidade, no caso cronenbergiano, as personaxes manteñen relacións sexuais mentres ou tras os accidentes de tráfico.

> A medida que Esther segue afastándose da sociedade, a película perde calquera sentido da narrativa lineal coa que comezou. De Van emprega unha técnica de pantalla dividida para intensificar a reacción sensorial á mutilación de Esther. O corte no medio da pantalla reflicte os cortes de Esther no seu corpo. O desexo de Esther apoderouse da película, xa que é capaz de obter tanto dor como pracer de si mesma. O público está baixo o mando deste desexo, un desexo que parece alleo á sociedade contemporánea. De Van nega a conexión entre o corpo e a sexualidade, un vínculo que Cronenberg estableceu coa súa película *Crash* (1996), que de Van citou como inspiración para *Dans ma peau*. A medida que a cámara se desliza sobre a súa pel cada vez máis esnaquizada, o público comprende que estes actos de violencia son para ela e para ninguén máis. A medida que avanza a película, o dano esténdese da perna ao brazo e, finalmente, á cara: un último acto desafiante dunha muller fermosa (West, 2016, p. 107).

Para Martine Beugnet en *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (2007), o filme *Demonlover* (Assayas, 2002) prosegue o mesmo ronsel dalgunhas longametraxes de Cronenberg, xa que se compromete de xeito convincente coas regras do xénero do *thriller*, ou máis concretamente co *ciber-thriller*, anulando rapidamente o

[91] Inuit é o nome común para os distintos pobos que habitan nas rexións árticas da América do Norte. A palabra significa 'a xente' (en inuktitut, inuit), o singular é inuk, que significa 'persoa'. En español tamén é frecuente o uso da palabra esquimal (Eskimo en inglés), aínda que caeu en desuso en Canadá, onde se considera despectivo por mor do seu significado, devorador de carne crúa.

xogo posmoderno primario sobre das convencións do real e do virtual. Esta película ofrece unha complexa reelaboración de clixés nunha crítica do efecto desensibilizador dos réximes virtuais da imaxe (Beugnet, 2007, p. 126), como podería ser o caso de *Videodrome* (1983) ou *eXistenZ* (1999)[92]. Cómpre engadir que o voyeurismo espectatorial dende unha posición de anonimato na ciber arena, mesturado co *snuff* será parte argumental de *Demonlover* (Assayas, 2002).

Tanto *Videodrome* (1983), considerada película liminar entre o *body horror* e a Nova Carne, como *Demonlover* (2002), situada na onda da Nova Extrema Francesa e cuxa análise ocupa este texto, sitúanse metaforicamente en intres históricos de disrupción tecnolóxica, ben sexa o VHS e a democratización do vídeo caseiro analóxico, ou no segundo caso, na era de internet e da rede global de inmediatez dixital. Ambas propostas fílmicas, pivotan ao redor da distribución de imaxes violentas e extremas non ficcionadas, o devandito imaxinario *snuff* (véxase 2.2.2.4.3 Gore e Torture Porn). A espectacularización da violencia na modernidade dos anos oitenta ou no capitalismo tardío de comezos e milenio, converten o corpo modificado e torturado en mercadoría, na liña de Guy Debord e *La sociedad del espectáculo* (1995/1967).

Retomando a comparativa de ambas propostas fílmicas, en *Videodrome*, Max Renn, director dunha canle de televisión que vive de emitir contido *exploitation*, descubre unha transmisión pirata coñecida como *Videodrome*, traducido como vídeo-arena en referencia ao circo romano, que amosa torturas e asasinatos aparentemente reais de persoas anónimas. Segundo se vai obsesionando con estas emisións, a súa percepción da realidade comeza a distorsionarse, ao igual que o seu corpo. Desenvolvendo unha abertura de forma vulvar no abdome onde insire cintas de vídeo, a súa man fusiónase cunha arma, etc. O sinal *snuff* de *Videodrome* é unha ferramenta de control deseñada por unha corporación para manipular e eliminar, mediante tumores cerebrais provocados polo sinal televisivo, a suxeitos considerados perniciosos para tal organización. Ao final, tras ser absorbido polo propio dispositivo televisivo, Max suicídase fronte á pantalla dando paso á icónica liña de diálogo: "Longa vida á Nova Carne".

Demonlover (Assayas, 2002), pola súa banda, segue a historia de Diane, unha executiva sen demasiados escrúpulos que entra nunha guerra corporativa entre empresas que compiten polo control de contidos pornográficos e violentos, de novo a presenza do *exploitation*, nunha historia centrada na espionaxe industrial, traizóns e vixilancia continua. A protagonista vaise ir vendo enmarañada progresivamente pola rede de enganos ata ser secuestrada e formar parte dun catálogo *snuff* interactivo e distribuído, previo pago, pola web clandestina Hellfire Club. Mentres que en *Videodrome* o *snuff* funciona como mito, non se sabe se é real ou produto dos tumores cerebrais, pero o seu efecto é devastador en Max. Como sinala Slavoj Žižek en *Bienvenidos al desierto de lo real* (2005), o horror non provén da imaxe violenta en si, senón do lugar estrutural que ocupa no inconsciente contemporáneo como punto de goce e culpa. Pola contra, en *Demonlover* (Assayas, 2002), na secuencia final do filme un adolescente estadounidense accede á web do Hellfire Club, paga coa súa tarxeta de crédito e customiza[93] un vídeo onde Diane será torturada e asasinada. O máis impactante é que o propio consumidor se atopa nunha posición de indolencia tan allea ao sufrimento provocado polo seu intercambio económico, que emprega o *snuff* de fondo no seu portátil mentres realiza tarefas escolares.

[92] Para máis información ao respecto, consultar o capítulo *eXistenZ* (2025) do podcast Futurosofía.

[93] Customizar é un verbo que no forma parte do dicionario de la Real Academia Española (RAE) ou da Real Academia Galega (RAG), pero que, non obstante emprégase de xeito cotiá nas entornas online. Trátase dunha adaptación do termo inglés *customize*, que refire a modificar algo de acordo coas preferencias persoais, frecuente nas entornas online e de márketing ou moda.

Imaxe 28. Presenza do *snuff* na Nova Carne e na Nova Extrema Francesa, en *Videodrome (Cronenberg, 1983)* con efecto devastador sobre Max, xerador de alucinacións e tumores cerebrais, así como goce e fonda culpa na busca do pracer escópico (eq. sup. e inf.). Pola contra, a indolencia posmoderna ante o asasinato e tortura de Diane en *Demonlover* (Assayas, 2002), que é empregada como vídeo de recheo no seu portátil mentres un adolescente realiza tarefas escolares (der. sup., ctro. e inf.).

Para Beugnet (2007), a película das Assayas posúe referencias inconfundiblemente lynchianas, así como varias das súas imaxes lembran trazos de Van Sant, interesantes referencias fílmicas que serán brevemente tratadas con posterioridade nesta tese (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados). Así mesmo, a autora afirma no seu capítulo *Film Bodies (Becomings and Embodiment)* do xa citado libro *Cinema and Sensation:*

> Que tipo de figuras estrañas e metamorfoseantes se reproducen nos intersticios dos fluctuantes campos audiovisuais do cinema das sensacións? Que tipo de mutantes xera a estética do caos e, en última instancia, que tipo de monstruosos corpos fílmicos? De que xeito estes diversos procesos de encarnación fílmica falan, directa o indirectamente, das cuestións máis urxentes da Francia contemporánea, das cuestións da identidade e diferenza estreitamente entrelazadas que asociamos coa globalización, a inmigración e as secuelas coloniais, o traballo e a explotación, o xénero, o desexo e a posesión? Este capítulo examina como, cando o cinema se convirte nun cinema de sensacións, o cuestionamento da identidade e da alteridade evócase non soamente en termos narrativos e de representación, senón a través da propia textura das películas; como se materializa en formas de «devir» e, en última instancia, se imprime na maquillaxe e «na carne» do propio corpo fílmico (Beugnet, 2007, p. 125).

A pesar da complexidade do texto de Beugnet, a autora é quen de condensar varias das ideas que á súa vez reflexaba Alexandra West en *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016), a hibridación, a metamorfose posmoderna e a

monstruosidade mutante que caracterizan uns horrores que, como se verá máis adiante neste subapartado, serán reapropiados con orgullo con movementos filosóficos posthumanistas e manifestos *cyborg*, levados á praxe nas modificacións corporais de maior ou menor intensidade. O concepto de Nova Carne agroma na obra de David Cronenberg, especialmente na devandita *Videodrome* (1983), como unha categoría estética e filosófica que propón unha redefinición posthumana do corpo. A diferenza do *body horror*, aquí o corpo non é lugar de ruptura, senón de potencialidade evolutiva, onde a tecnoloxía, o desexo e a mutación intégranse como extensións do humano. Como afirma Steve Shaviro en *The Cinematic Body* (1993), Cronenberg non teme ao colapso do corpo, senón que o imaxina como unha apertura cara a novas formas de existencia (1993, p. 120). Este novo paradigma susténtase nunha filosofía do corpo como interface, onde carne e máquina, bioloxía e código, forman unha continuidade simbiótica. Filmes como *Crash* (1996), *eXistenZ* (1999) ou *Crimes of the Future* (2022) artellan este pensamento, amosando corpos reconfigurados, alterados cirurxicamente ou intervidos por tecnoloxías inmersivas, non cun nesgo negativo, a pesar da aparencia grotesca na maioría dos casos, senón como un xeito de liberación, como a carne que transcende ao propio corpo como unha mestura polposa de vísceras e metal. É imposible non seguir o ronsel da Nova Carne ata o Novo Extremismo Francés, especialmente nas que se consideran nesta investigación a evolución a Fronte de Ondas. Un exemplo paradigmático é *Titane* (2021) de Julia Ducournau, da que falaremos máis adiante dende a posición explícita da carne reconfigurada (véxase 3.1.3 Corte da Carne). Herdeira desta posición cronenbergiana, xa que o fóra de campo nas escenas máis truculentas non convence a Julia Ducournau, que prefire ensinar en plano con crueza as modificacións corporais das súas personaxes. No libro de entrevistas *David Cronenberg por David Cronenberg* (Rodley, 2000), o director reflexiona sobre como representar na pantalla o que está fora da imaxinación e da posibilidade física, non a omisión da simple violencia escópica (véxase 3.1.1 Características formais da toma, cortes e omisións):

> Si solo fuera cuestión de mutilar cuerpos Tal como lo hacen las películas de matanzas., La imaginería extrema no me parecería interesante. La gente suele preguntarme: «¿Por qué no lo haces como lo hizo Hitchcock y te limitas a sugerir las cosas? » […] Creo que la reticencia de Hitchcock a mostrar cosas tuvo más que ver con la disposición y la censura de la época que con sus propios demonios. Yo tengo que mostrar cosas porque lo que muestro no se lo podría imaginar la gente. Si las hubiera dejado fuera de plano, no existirían. Si hablamos de matar a alguien a tiros, o de cortar gargantas, podríamos hacerlo fuera de plano y el público tendría una idea de lo que está pasando. Pero si pensamos en Max Renn, en *Videodrome* y el corte en su estómago... si lo hubiera hecho fuera de plano, ¿qué pensaría el público que está pasando? Sencillamente no funcionaría (Rodley, 2000, pp. 80-81).

Tanya Horeck e Tina Kendall dedican parte do seu libro *The new extremism in cinema: from France to Europe* (2011) á Nova Carne e ao *body horror,* inferindo que unha das maiores diverxencias entre a Nova Extrema Francesa e a filmografía de Cronenberg é o tratamento da muller e do corpo feminino no mesmo, xa que a diferenza da onda gala que fai especial fincapé na experiencia feminina, a narrativa de Cronenberg centrarase en gran medida nos protagonistas masculinos, tratando, en especial nos filmes resaltados polas autoras como *The Brood* (1979) e *Dead Ringers* (1988), o monstruoso corpo feminino e os seus procesos naturais como un lugar noxento e execrable, cun claro vencellamento á devandita Kristeva e á abxección reempregada por Creed (véxase 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar). Cómpre engadir, máis aló das referencias aos procesos de gravidez ou xinecolóxicos xa citados nos exemplos anteriores,

USC DE COMPOSTELA

unhas liñas argumentais e temáticas evolutivas sempre presentes de xeito recorrente, na complexidade e estratificación lóxica, argumental e visual dos traballos do director canadense.

É do caso matizar neste punto os dous conceptos principais deste subepígrafe que comezan a se relacionar. A pesar da súa frecuente asociación na crítica cinematográfica e na postura académica, os conceptos de *body horror* e Nova Carne remiten a enfoques diverxentes sobre a representación do corpo no cinema dentro do terror contemporáneo. Namentres que o *body horror* é un subxénero que se caracteriza por centrarse no corpo como fonte de horror, ansiedade e descomposición, para a Nova Carne é un horizonte de posibilidades mecanofílicas e posthumanistas. Para Barbara Creed, o horror corporal "expón a abxección do corpo que transgride os seus propios límites" (Creed, 1993, p. 11), amosando o monstruoso dende a ruptura do orgánico. Neste contexto, o corpo preséntase como vítima de infeccións, parasitos, mutacións ou deformidades, onde o quid do medo é xerado pola perda de control sobre da carne e a súa fisicidade. Películas como *The Thing* (Carpenter, 1982), *Possession* (Zulawski, 1981) (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados) ou case toda a filmografía de Cronenberg, exemplifican como o horror corporal funciona dende unha perspectiva do patolóxico. A infección cirúrxica e posteriormente vampírica zombificada de *Rabid* (1977), ou o pesadelo sexual pequeno burgués provocado polas lesmas parasitarias das torres Star en *Shivers* (1975), corresponderíanse coa devandita categoría que se ampliará a continuación.

A enfermidade, a mutación do corpo e o compoñente vírico están case sempre presentes en Cronenberg, mais a diferencia doutros exemplos xa citados como os zombis antropófagos de Romero e similares apocalipses traballadas por Robin Wood en *Hollywood from Vietnam to Reagan* (1986) (véxase 2.2.2.4 Exploitation), a temática recorrente do cineasta canadense está especialmente centrado na muller e o corpo feminino como vector de transmisión. É resaltable a especial transversalidade e profusión destas temáticas nas súas primeiras películas, as cales se corresponderían coa Etapa Teratolóxica[94] do director, segundo afirma Jorge Fernández Gonzalo no libro *Políticas de la Nueva carne. Perversiones filosóficas de David Cronenberg* (2019, pp. 31-76).

Retomando o horror corporal e a enfermidade, os organismos mutados son obxecto de tratamento na maioría das películas da Etapa Teratolóxica deste autor. Cabe citar que as súas primeiras longametraxes son películas corais. Non desde un punto de vista subxectivo, virtual, mecanofílico e de narrador non confiable no que se irá achegando cara a Nova Carne. Como afirma José Manuel González en *David Cronenberg. La estética de la carne* (1999), para o director, o organismo está composto por innumerables células dispostas a rebelarse en calquera instante, entendo por organismo, non o corpo humano en exclusiva: "sino también cualquier institución social, una familia, un bloque de edificios, una gran ciudad, una corporación empresarial. Una institución se parece a un organismo vivo donde cada persona es una célula" (González Fierro-Santos, 1999, p. 10).

Esta descomposición social verifícase por medio da enfermidade que se introduce en comunidades humanas civilizadas e frías, organizadas e estándar, ata que o caos as toma mediante o vírico, a través do mal transmitido polas monstruosidades femininas, de claras referencias xudeo-cristiás. Unha procesión de seres con características comúns que mediante a súa sexualidade, moitas veces modificada cirurxicamente, estenden a praga. Como afirma Pilar

[94] Como se define no *Diccionario Médico de la Universidad de Navarra* (VV.AA, 2023), a teratoloxía é unha rama especializada da bioloxía e da medicina que se enfoca no estudo das anomalías físicas e fisiolóxicas, coñecidas como malformacións conxénitas ou defectos de nacemento, que se presentan no desenvolvemento embrionario e fetal. O termo provén do grego "teras" e "logos", traducido como estudo do monstruoso, reflexando o enfoque nas malformacións severas (2023).

Pedraza no capítulo *Carne Nueva para la perra de siempre* no seu libro *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y del cine* (2004):

> Cronenberg se recrea con fuerte delectación en la carne impura, en el dolor, la contaminación y la enfermedad desde sus primeras películas [...]. Hay en ellos una fuerte misoginia, no sólo del propio Cronenberg, sino en la mentalidad del fin de siglo. Mientras el cuerpo viril suele situarse del lado tecnológico, quizá por un resabio que habría que rastrear hasta el Futurismo italiano de los años veinte, el de la mujer se tiene por abyecto y es presentado como detritus o basura, imperfecta carne de quirófano, origen potencial de monstruos y propagadora de plagas (Pedraza, 2004, pp. 358-359).

Na liña coa autora, a profesora e investigadora Núria Bou afirma nunha clase en directo na Universitat Pompeu Fabra: "Cronenberg, al igual que en la moral judeocristiana, confiere a las mujeres el mal y la enfermedad; pero a la vez les da un gran poder, casi sobre la vida y la muerte, los hombres son peleles en sus manos, esto nos lleva a la *femme fatale,* a las portadoras de tinieblas " (Bou Sala, 2017).

Imaxe 29. Descomposición física e social a través da enfermidade en *Dawn of the Dead* (Romero, 1978) e *Shivers* (Cronenberg, 1975), as localizacións do horror como crítica socioeconómica, centro comercial no caso de Romero e o zombi antropófago (eq. sup.) e as Torres Star cun comezo publicitario sobre as mesmas na película de Cronenberg (der. sup.). O vector de transmisión da enfermidade é a mordedura en Romero (eq. inf.) e lesmas parasitarias de transmisión sexual, expandidas especialmente a través das mulleres, en Cronenberg (der. inf.).

Cabe citar o paralelismo entre esta interpretación feminina do contaxio e o discurso de finais do século XIX sobre das enfermidades de transmisión sexual, especialmente coa sífilis, e o vector de transmisión do mal centrado nas prostitutas, representadas polos pintores e escritores do momento como seres libertinos e sucios que propagaban a enfermidade entre os varóns de clase acomodada, identificándose cunha evolución de iconografías relixiosas,

artísticas e *femmes fatales* provenientes de diferentes artes visuais, como se trata amplamente en *Las hijas de Lilith* (1990) de Erika Bornay.

Por último, cómpre engadir un caso paradigmático de intersección entre este *body horror* de décadas atrás e a Fronte de Ondas que nesta investigación se infire xurdida a raíz da Nova Extrema Francesa, en particular, o *remake* de *Rabid* (Cronenberg, 1977) por parte das directoras canadenses Jen e Sylvia Soska, alcumadas como Soska Sisters, e a súa película homónima *Rabid* (Soska & Soska, 2019). Este *remake*, non supón en exclusiva un exercicio de repetición e certa adaptación moderna, senón que opera como un espello no que se confrontan dúas miradas diverxentes do horror corporal e da súa representación sobre do corpo feminino como territorio tanto metafórico e ideolóxico, como material. Ambas as dúas películas comparten o mesmo punto de partida argumental, unha muller, Rose, quen é vítima dun accidente de tráfico, é operada nunha clínica privada e sometida a un tratamento médico experimental que desencadea unha mutación corporal pseudovampírica, converténdose ao se alimentar co seu novo órgano, no vector de transmisión dunha epidemia de violencia zombificada, unha vampira cos xenitais desprazados, como a definiría Montserrat Hormigós en *Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino* (2002, p. 150).

Porén, as diferencias entre ambas películas son fondas, mentres que na versión de Cronenberg agroman as características do *body horror* e da nova carne descritas ata o momento neste epígrafe, ben resumido por Steven Shaviro en *The Cinematic Body* (1993, p. 125)[95] á hora de falar de *Rabid* (Cronenberg, 1977): "o seu cinema, especialmente nesta primeira etapa, define o que máis tarde se denominará a nova carne, un concepto onde a tecnoloxía penetra e transforma a materia orgánica, dando lugar a mutacións que dilúen a fronteira entre o humano e o monstruoso". Rose é interpretada pola *pornstar* da época Marilyn Chambers, curiosa escolla da protagonista explicada a través da división que sufría nese momento histórico o cinema do país, que ben merece un pequeno desvío do tema central deste epígrafe. As dúas cidades canadenses con industria e produción cinematográfica eran Ontario e Quebec, mentres no lado anglofalante, o cinema vivía baixo o xugo da industria cinematográfica estadounidense; no lado francófono, na década dos anos sesenta, segundo afirma González Fierro-Santos en *David Cronenberg. La estética de la carne* (1999), acontece unha sorte de Nouvelle Vague á canadense:

> En este contexto parece decisiva la influencia del británico John Grierson […] Sus ideas contribuyen a una marginación del cine narrativo y de masas, sustituido por el documental y los noticiarios, los géneros tradicionales del país, junto con el género de animación. Y su influencia aún está presente hoy en día (González Fierro-Santos, 1999, p. 35).

Neste momento histórico dividido entre a macroindustria americana e o documentalismo de tendencias nacionalistas canadenses, as dúas primeiras longametraxes de Cronenberg caen como un balde de auga fría sen atopar o seu lugar na industria, nin ningún tipo de financiamento. Tanto *Shivers* (1975) como *Rabid* (1977) non terían sido posibles de realizar sen o contacto do director coa produtora Cinepix, dedicada principalmente ao porno *softcore* canadense, coñecido como *Maple Syrup Porn* ou porno de xarope de pradairo, que considerou dende as características do *exploitation* e da rendibilidade económica, que o cinema de terror con factura propia e non dependente dos Estados Unidos, precisaba unha oportunidade dentro do país. Polo que Rose, a protagonista, será sexualizada dende o comezo do filme. Como afirma Pilar Pedraza en *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004), tras

[95] Toda cita desta obra é de tradución propia.

do accidente todo está preparado para poñer en marcha a máquina infernal, a boneca asasina (2004, p. 359). Este tratamento non autorizado deriva nunha mutación corporal, un órgano fálico que emerxe dunha apertura con forma de vulva na súa axila e co cal transmite unha forma de rabia vampírica. Non obstante, as partes afectadas de Rose no accidente son as súas vísceras, o seu corpo, externamente, non deixa de ser en ningún momento normativo nin perde un ápice do seu capital sexual.

Pola contra, a reinterpretación das Soska Sisters incorpora a narrativa da cirurxía estética, da industria da moda e do culto á imaxe. Rose, quen de moteira en pantalóns de coiro pasa a traballadora dunha competitiva empresa de moda, que é terriblemente desfigurada no accidente e se somete a unha terapia experimental con células nai que reconfigura o seu rostro e lle outorga o corpo perfecto, mais inestable e agresivo. Neste caso, a enfermidade non provén da pulsión sexual en si, senón da imposición de canons de beleza e dunha industria médica que experimenta co corpo feminino. A diferenza da protagonista cronenbergiana, a Rose de 2019 non é soamente vítima pasiva das consecuencias dun experimento, é unha muller que reflexiona activamente sobre a súa identidade corporal reconstruída. Como declararon as propias directoras na entrevista concedida a *La abadía de Berzano* durante o festival de Sitges 2019:

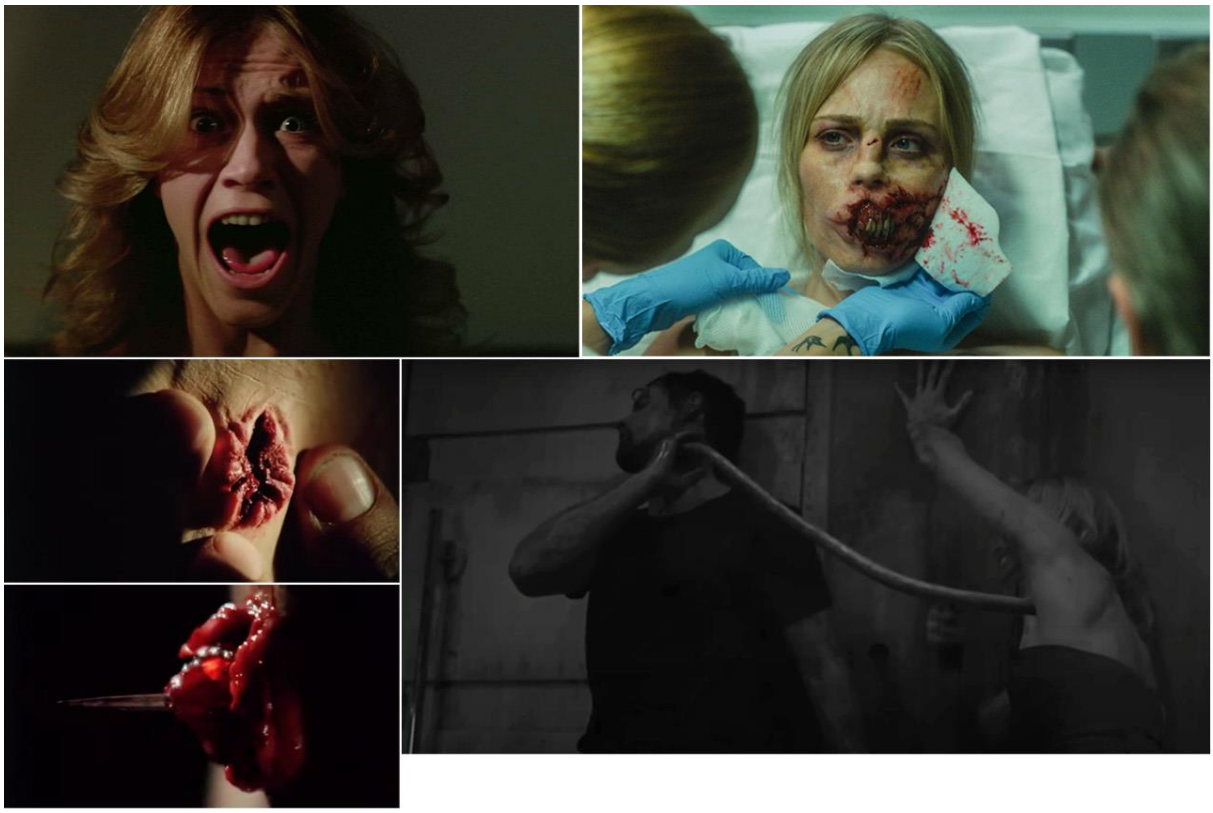
> Para nosotras lo más importante fue desarrollar a Rose, el personaje protagonista, un poco más que en la película original, en la que realmente toda la historia estaba narrada desde el punto de vista de su novio. Lo que queríamos con ello era que el espectador sintiera muy íntimamente por lo que estaba pasando Rose. A menudo bromeamos diciendo que es como Spider Man 2 (Spider-Man, 2004), porque ella siente lo que es obtener poderes rápidos, aunque en este caso estén asociados con la rabia. Y nuestra intención es que el público entienda sus sentimientos, comprenda todos los problemas que sufre, cada pieza de dolor e incluso pueda entrar en su mente y dude con ella de si lo que está viviendo se trata de una pesadilla o si realmente es una especie de monstruo, aunque si has visto el original sabes la respuesta. Así que, aunque la historia básicamente es la misma que en la original, en nuestra versión tomamos una posición distinta dotándola de una mirada feminista. Sí, se sexualiza al personaje de Rose, pero también se la empodera. De alguna manera diríamos que nuestra película tiene una perspectiva de *porno revenge,* porque en la película hay algunos hombres que no respetan a las mujeres y a los que les pasan cosas muy malas. Y eso es muy bueno (risas) (La Abadía del Berzano, 2019).

Ambas as películas, por tanto, permiten pensar o corpo non só como superficie biolóxica senón como escenario político, onde converxen ansiedades sociais específicas. En Cronenberg, a biomedicina como ameaza ao corpo natural, nas Soskas, a beleza como sistema de control corporal. Esta tensión entre o que o corpo padece e o que se espera del a nivel estético cultural, sitúa ambas as obras dentro dun continuo que vai desde o *body horror* clásico ao posthumanismo feminista contemporáneo, e que conecta directamente con outras sensibilidades do cinema extremo como o Novo Extremismo Francés, onde a violencia sobre o corpo é unha linguaxe expresiva e afectiva (Palmer, 2011, p. 30). Ademais, ambos filmes encarnan modos distintos de espectacularizar a violencia. Cronenberg realízao dende un minimalismo cirúrxico e clínico. Como afirma William Beard en *The Artist As Monster: The Cinema of David Cronenberg* (2006)[96], nas súas primeiras películas: "Cronenberg mantén unha distancia obxectiva co horror, reforzando o carácter clínico e aséptico das transformacións" (Beard, 2006,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[96] Toda cita desta obra é de tradución propia.

p. 63). As Soskas optan por unha estética máis barroca e autorreferencial, próxima ao grotesco e á iconografía do cinema *splatter* e *gore*.



Imaxe 30. Rose esperta sen cicatriz algunha berrando tras da cirurxía que lle provocará a mutación corporal en *Rabid* (1977) (eq. sup.) e Rose desfigurada tras do accidente antes de someterse á operación con células nai que a mutará *Rabid* (2019)(der. sup.). O órgano fálico que emerxe dunha apertura con forma de vulva na súa axila e co cal transmite unha forma de rabia vampírica, tratado con detalle en Cronenberg (eq. med. e inf.) e dun xeito exacerbado, hiperbólico, *gore* e barroco nas Soska Sisters (der. inf.).

Respecto do destino final da protagonista, vector infeccioso e epidémico, na *Rabid* (2019) das Soskas, Rose, suicídase e volta á vida por mor da súa modificación física, quedando atrapada para sempre no laboratorio, pero pouco máis se sabe da súa futura existencia, na liña da devandita imposibilidade do monstro moderno de morrer (Sánchez-Biosca, 1995, p. 65). Respecto da versión de Cronenberg, Pilar Pedraza (2004) afirma sarcasticamente:

> El último plano es muy interesante. Rose ha sido mordida por una de sus víctimas y ha muerto a su vez. La cámara recorre un lugar siniestro, un solar urbano lleno de bolsas de basura, entre las que yace la joven, que está siendo mordida por un perro. Un plano medio la muestra a ella sola. Los estirones que da el animal. En sus piernas en *off* hacen que el cadáver —que tiene los ojos abiertos— se mueva de un modo escalofriante. Vienen dos empleados con trajes blancos y máscaras, y la arrojan al interior de un infecto camión de basura. Final feliz: una vez más, muerta la perra, se acabó la rabia. Pero ahí está la imagen, hablando hasta por los codos y diciendo que unos tipos han tirado a una mujer a la basura (Pedraza, 2004, p. 363).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 31. Infectados de rabia comezan os ataques en *Rabid* (1977) e *Rabid* (2019), mimetizándose co concepto de zombi ou infectado coetáneo a cada estrea (eq. e der. sup.). Rose morta nun vertedoiro sendo comida por un can e posteriormente botada a un camión do lixo en *Rabid* (1977) (eq. med. e inf.) e Rose en *Rabid* (2019) rematando coa súa vida (der. ctro.), para decatarse da súa imposibilidade de morrer por mor da súa mutación, quedando atrapada para sempre no laboratorio (der. inf.).

Neste sentido, *Rabid* (2019) podería inscribirse dentro do ronsel do Novo Extremismo Francés, especialmente polo seu interese nos corpos alterados, feridas abertas e procesos de reconstrución traumática, un trazo compartido con cineastas como Marina de Van, Claire Denis, ou herdeiras como Coralie Fargeat ou Julia Ducournau. Nestes casos, o corpo non é só biopolítica, senón cultural e simbolicamente intervido, o que despraza a lectura do medo e do contaxio cronenbergiano cara a unha crítica vencellada ao posthumanismo, a modificación corporal ou feminismo *cyborg* de Donna Haraway que se tratarán a continuación.

Fenomenoloxía do grotesco, modificación corporal e performance

A fenomenoloxía do grotesco é unha ferramenta fundamental para repensar o corpo nas artes e na filosofía como un espazo en constante devir, cuxa forma, funcións e sentidos poden disolverse e/ou expandirse máis aló da lóxica do corpo pechado, biolóxico ou funcional. En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003/1965) de Mijaíl Bajtín, o grotesco corporal aparece como un xeito de subversión que é empregado contra as xerarquías estéticas e políticas do corpo clásico.

> El grotesco romántico fue un acontecimiento notable dentro de la literatura mundial. Representó, en cierto sentido, una reacción contra los cánones clásicos del siglo XVIII, responsables de tendencias de una seriedad unilateral y limitada: racionalismo sentencioso y estrecho, autoritarismo estatal y lógica formal, aspiración a lo perfecto, completo y unívoco, didactismo y utilitarismo de los filósofos iluministas, optimismo ingenuo o banal, etc. El romanticismo grotesco rechazó todo eso y se apoyó sobre todo en las tradiciones del Renacimiento (Bajtín, 2003/1965, p. 32).

Esta concepción do grotesco como proposta reactiva, influíu en múltiples tradicións críticas que dende a fenomenoloxía ou dende os estudos culturais, articularon a corporalidade como un espazo de insurrección. Na mesma liña, Umberto Eco analiza en *Historia de la fealdad* (2007) o modo en que as culturas oscilaron entre unha estetización do perfecto e un culto ao monstruoso ou disonante. Eco sinala que o feo, o grotesco e o deforme non se representou soamente como exclusión, senón tamén como fascinante, sagrado, especial ou fermoso dentro de certos contextos simbólicos. Como afirma o autor ao longo dos séculos, filósofos e artistas proporcionaron definicións do belo, e gracias a estas testemuñas púidose reconstruír unha historia das ideas estéticas ao longo do tempo:

> No ha ocurrido lo mismo con lo feo, que casi siempre se ha definido por oposición a lo bello y a lo que casi nunca se han dedicado estudios extensos, sino más bien alusiones parentéticas y marginales. Por consiguiente, si la historia de la belleza puede valerse de una extensa serie de testimonios teóricos (de los que puede deducirse el gusto de una época determinada), la historia de la fealdad por lo general deberá ir a buscar los documentos en las representaciones visuales o verbales de cosas o personas consideradas en cierto modo «feas» (Eco, 2007, p. 23).

Esta revalorización da antiestética omnipresente na historia, do que se sae da norma, abre paso a unha xenealoxía do corpo como artificio, como soporte para a creación de identidade colectiva de determinados subgrupos sociais históricos ou actuais, así como lenzo físico nas prácticas artísticas contemporáneas que posúen representación na Nova Extrema Francesa e no seu posterior Fronte de Ondas, ocupando este subepígrafe.

No capítulo dedicado á modificación corporal da *Revista Oficial da Sección de Psicoloxía e Saúde do COPG* (2022), Mónica Fernández Castro reflexiona sobre a definición máis simple de modificación corporal que remite á alteración deliberada, e voluntaria, da aparencia física dunha persoa e que, a pesares de que o máis común é aplicar este termo prácticas como a tatuaxe, as perforacións ou as escarificacións, a súa ontoloxía abrangue un abano máis complexo e histórico:

> Se botamos unha ollada á definición actual de "estética" darémonos de conta de que practicamente todas as persoas nos involucramos nalgunha forma de modificación corporal; por exemplo, é pouco común atopar algunha muller sen os lóbulos perforados, unha das modificacións corporais máis aceptadas e estendidas culturalmente, e que se adoita realizar cando somos bebés, sen o noso consentimento. Polo simple feito de nacer con xenitais femininos é tradición marcarnos, o que é moi primitivo, salvaxe e abusivo, pero aceptado socialmente. Actividades tan simples, inocuas e temporais como tinguir o pelo, poñer lentes de contacto de cores ou levar uñas de xel serían modificacións á fin e ao cabo,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> así como a musculación que algunhas persoas realizan dos seus corpos ata límites incribles. Tamén a cirurxía e a medicina estética son algo moi estendido nos nosos días. Volveuse extremadamente común ver persoas cos beizos recheos de ácido hialurónico, inxectarse toxinas para paralizar músculos, levar próteses dentro do corpo ou fracturarse os ósos nasais unicamente por querer verse mellor. Ten algo de malo? O noso corpo perténcenos e, aínda que algúns son procesos dolorosos que necesitan dunha recuperación, ás veces lenta e complexa, estamos dispostos a pasar por iso só porque queremos e temos esa opción. Pero, por que hai modificacións corporais aceptadas socialmente e outras, con moita máis bagaxe histórica e cultural, son vistas como verdadeiras aberracións? (Fernández Castro, 2022, p. 32).

Este relativismo estético, na liña do proposto por Eco (2007), interprétase dende a subxectividade da comunidade, mais tamén da propia expresión individual. O artigo *Body modifications: a study in the young people of the Meta department* (2021) de Edgar Talero, apoia a tese de Eco e de Fernández Castro, afirmando que as modificacións corporais son unha das tendencias rituais máis antigas entre algunhas culturas, como nas indíxenas, que levan consigo aspectos simbólicos da historia humana co seu medio e/ou existencia. Como xeito de transcender a súa propia historia nunha ritualidade narrativa, a modificación corporal ten como finalidade producir alteracións ou transformacións do corpo, por causas deliberadas e por motivos que tenden a ser os detonantes simbólicos, estéticos, relixiosos ou culturais. Xa que estes se constrúen como parte do proceso de accións repetidas no seo dunha comunidade que xeran unha tradición, culturalmente codificadas e que dan sentido á realidade en prácticas que se constrúen a partir do cerimonial.

> Así que algúns aspectos característicos da modificación corporal e a súa ritualidade, que serve para que os grupos se recoñezan, se diferencien e transmitan colectivamente o significado da súa modificación, xa sexa pola familia, un grupo de traballo, un grupo de baile, de música, de deporte, do medio ambiente, unha mascota, polo estético ou a súa representación da vida que dá lugar ao seu propio corpo. Achegan un significado sobreentendido onde o ritual non se explica dunha maneira conceptual, asúmese que todo o mundo entende que é un ritual, que conforma prácticas e hábitos que realizan os integrantes dun grupo con afinidade de intereses (Talero, 2021, p. 5).

As modificacións corporais actuais clasifícanse en múltiples categorías, que o propio autor subdivide en: tatuaxe, *piercing*, expansión, escarificación, remoción de pel, o *branding*, lingua bífida humana, implantes subdérmicos, pescozo de xirafa, afiado de dentes, tatuaxe ocular, cirurxía estética e suspensión (2021, p. 5). Case todas as citadas estarán presentes dun xeito máis obvio ou velado na Nova Extrema Francesa, pero con especial profusión nas películas máis actuais (véxase 2.4 Expansión do fenómeno e Fronte de Ondas) como *Titane* (Ducournau, 2021) con presenza dunha escena especialmente grotesca relacionada con anelamento nas mamilas, *Revenge* (Fargeat, 2017) e un involuntario *branding*, debuxo na pel a través de queimaduras con metal, a marcaxe con ferro quente sobre a protagonista en *La meute* (Richard, 2009), as modificacións físicas en *The Substance* (Fargeat, 2024) ou as cirurxías estéticas en *American Mary* (Soska & Soska, 2012). Neste último caso, a protagonista estudante de cirurxía, descubre a comunidade das modificacións corporais e remata dirixindo un negocio ilegal de modificacións extremas, ata o punto de operar a unha muller amputándolle as mamilas e a vulva coa fin de convertela nunha boneca, para "evitar ser sexualizada ao non ter órganos sexuais".

Imaxe 32. Referencias á modificación corporal na Nova Extrema Francesa e posterior fronte de ondas: escarificación en *Dans ma peau* (De Van, 2002)(eq. sup.); *branding* ou debuxo a través de queimaduras en *Revenge* (Fargeat, 2017) (der. Sup.); suspensión a través de ganchos (eq. inf) e implantes subdérmicos no arco superciliar xunto con dentes afiados (der. inf.) en *American Mary* (Soska & Soska, 2012).

Cómpre engadir que esta subdivisión contracultural entre a modificación corporal extrema e a cirurxía estética *mainstream* e normativa que se presentou dende un comezo, basean as súas diferenzas no contexto sociocultural de cada intervención cirúrxica. Na entrevista parte do artigo *Challenging images: The Soska sisters on David Cronenberg, plastic surgery, transhumanism and remaking Rabid* (Kermode, 2019)[97], Jen Soska afirma:

> "Animo totalmente ás persoas para se expresaren libremente. O que prefiro da comunidade de modificación corporal, en comparación coa cirurxía estética, é que gran parte da cirurxía estética centrouse na idea xeral de beleza. Como podo verme fermosa segundo os estándares dos demais? Nos Ánxeles, todas as mulleres teñen o mesmo aspecto. Poida que eu non sexa perfecta, pero se pensas en todas as xeracións e en todas as persoas que tiveron que sobrevivir, atoparse, namorar e criar un fillo e logo a outro, poida que teña defectos, pero son insignias de honra de todos os meus antepasados (Kermode, 2019).

Un dos exemplos máis radicais desta reapropiación do corpo como material artístico e da crítica ao ideal de beleza da cirurxía estética é o traballo da *performer* francesa ORLAN[98]. Na década dos anos noventa, a artista interveu o seu corpo mediante cirurxías estéticas como parte do proxecto artístico *La Reencarnación de Santa Orlan* (1990-1993). Entre 1990 e 1993, a artista someteuse a nove operacións de cirurxía plástica, concibidas dende as súas propias palabras na entrevista *ORLAN. «Esta es mi Historia… del Arte»*, como: "reescribir el arte occidental en mi propio cuerpo" (Guardiola, 2023). A *performer* modificouse a boca como a de Europa do cadro de François Boucher *El rapto de Europa*; en 1993, operouse para instalar dous

[97] Toda cita desta entrevista é de tradución propia.
[98] Suxerencia acaída de Margarita Ledo Andión.

pequenos implantes a cada lado da súa fronte, para imitar a cella sobresaínte da *Mona Lisa* de Leonardo, e con outra operación alterou o seu queixo coa intención de que se parecese máis á da Venus de Botticelli, tratou de conseguir os ollos da Psique de Gérôme e do nariz dunha escultura de Diana.

Imaxe 33. Referencias ás diferentes obras de arte para as cirurxías de ORLAN (sup.); lectura de textos psicanalíticos previo á terceira operación (eq. inf) e captura da gravación de directo da operación da boca de Europa (der. inf.).

Estas intervencións cirúrxicas documentadas en directo como parte da performance non buscan alcanzar un ideal de beleza normativo, senón poñer en crise a noción mesma de identidade corporal e de beleza feminina. ORLAN toma trazos de figuras históricas da arte occidental para reconstruír o seu rostro como colaxe viva, cuestionando a historia da arte como canon da beleza. O seu traballo encarna en parte o corpo sen órganos proposto por Deleuze e Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1994) (véxase 2.2.2.1 Outras artes: Teatro da Crueldade), que implica desfacer a organización funcional do corpo anatómico, corpo como máquina de partes útiles, para imaxinalo como campo de desexo, multiplicidade e

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

desorganización radical: "no se trata de desorganizar los órganos, sino de crear un cuerpo sin ellos, un cuerpo intensivo, sin imagen ni representación" (2002, p. 181).

Na mesma liña, Jill O'Bryan en *Carnal Art. Orlan's Refacing* (2005)[99] acada unha curiosa conclusión. A autora afirma que resulta difícil, se non imposible, recoñecer na cara de ORLAN as partes anatómicas que di citar de cada pintura ou escultura.

> Quen podería adiviñar que o seu é o queixo da Venus de Botticelli ou que a súa fronte é idéntica á da Mona Lisa? Non basta a axuda dun esquema para identificar con certeza estes trazos. Pola contra, se o seu obxectivo fose a semellanza, nada máis sinxelo que retomar a cabeleira amarela e rizada de Venus ou o sorriso que Da Vinci regaloulle á Mona Lisa. Parece que Orlan quere confundirnos (O´Bryan, 2005).

Por todo isto, a autora conclúe que ORLAN non é unha copia, senón un colaxe: "dous, catro, cinco cousas que cando están xuntas vólvense outra, isto xa se parece máis ao xogo que á submisión, á broma que á capitulación dunha muller ante a historia da arte" (2005). As cirurxías e modificacións corporais da *performer* gala aseméllanse ao famoso *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica* (2008) de Paul B. Preciado, vencellándose ao redor da construción do corpo como proxecto político, a modificación corporal como disidencia (véxase 2.1.5 Conceptualización da transgresión), e a inscrición do xénero, a identidade e o desexo como procesos performativos e tecnolóxicos, o réxime biomédico ou capitalismo farmacopornográfico, como o alcuma Paul Preciado. Este autor, converte o seu corpo nun laboratorio vivo ao autoadministrarse testosterona sen supervisión médica, documentando e reflexionando sobre os efectos somáticos, sexuais, políticos e emocionais da hormonación. Preciado afirma que non hai identidade de xénero, sexual ou política que non estea producida por un protocolo técnico de administración do corpo (Preciado, 2008, p. 46).

Este modelo corporal pode artellarse co *Manifiesto para cyborgs* (1985/2016) de Donna Haraway onde o corpo posmoderno é concibido como ensamblaxe entre o orgánico, o tecnolóxico e o discursivo. A figura do *cyborg* esvae as fronteiras entre máquina e carne, natureza e cultura, masculino e feminino, propoñendo un suxeito mestizo, mutante e libre das taxonomías binarias do humanismo clásico. Como afirma Haraway:

> El *cyborg* es una criatura en un mundo post genérico. No tiene relaciones con la bisexualidad, ni con la simbiosis preedípica, ni con el trabajo no alienado u otras seducciones propias de la totalidad orgánica, mediante una apropiación final de todos los poderes de las partes en favor de una unidad mayor. En un sentido, no existe una historia del origen del *cyborg* según la concepción occidental, lo cual resulta ser una ironía 'final', puesto que es también el terrible telos apocalíptico de las cada vez mayores dominaciones, por parte de occidente, del individuo abstracto (Haraway, 1984, p. 3).

Esta presenza do corpo alterado, mutable ou abxecto, atopou no cinema contemporáneo un espazo acolledor de experimentación estética. No Novo Extremismo Francés desenvolveu unha poética do exceso corporal (Beugnet, 2007) que emprega de xeito transgresivo a violencia ou desexo. Estes filmes están vencellados ás teorías tratadas neste epígrafe. En particular, no filme *Titane* (Ducournau, 2021), o corpo embarazado de Alexia xa non é aquilo que socialmente deba corrixirse ou disciplinarse, senón que exerce violencia, se autolesiona, muta en máquina

[99] Toda cita desta obra é de tradución propia.

e performa o xénero. Analizarase con maior profundidade esta película no epígrafe de sistemática de análise.

Imaxe 34. Alexia e a súa evolución fisiolóxica en *Titane* (Ducournau, 2021) empregada como reclamo publicitario na feira do automóbil e tratamento escópico *male gaze* no comezo do filme (eq. sup.), onde o espectador ignora a mecanofilia da protagonista; embarazo mecánico e performatividade de xénero (der. sup.); abxección e *body horror* na parte final do embarazo (eq. inf) e bebé mecánico hibridado tras da morte de Alex no parto (der. inf.).

2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados

Ata este punto da investigación afondouse en subxéneros e derivas concretas de diferentes artes visuais, con especial atención posta no cinema. Pola contra, este epígrafe está conformado por unha antoloxía heteroxénea de propostas fílmicas e autorías, que son citadas de xeito irregular nas referencias bibliográficas principais, empregadas para unha caracterización específica da Nova Extrema Francesa (véxase 2.2.1 Achegamentos teóricos). Unha sorte de miscelánea heteroxénea, mais necesaria, extraída principalmente das autorías fundamentais á hora de caracterizar a Nova Extrema Francesa nesta investigación (véxase 2.2.1 Achegamentos teóricos): James Quandt con *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema* (2004), Jonathan Romney con *Le sex and violence* (2004), Martine Beugnet con *Cinema of Sensation* (2007), Tanya Horeck e Tina Kendall con *The new extremism in cinema: from France to Europe* (2011), Tim Palmer con *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema* (2011), Asbjørn Grønstad con *Unwatchable* (2012) e Alexandra West con *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016).

Relembrando o achegamento á propia definición de vaga, movemento e *group style* (véxase 2.2.1.2 Acepcións de onda), que se asimilaron nesta investigación coa Nova Extrema Francesa e se desenvolveron a través dos subepígrafes de diferentes antecedentes, marcando a xa introducida diferencia entre un movemento ou onda e un subxénero, o cal posúe características moito máis herméticas e limitantes (véxase 2.2.2.4 Exploitation). A través do *Oxford Dictionary of Film Studies* (Kuhn & Westwell, 2020/2012) e, sobre todo, do excepcional traballo de inferencia de Bordwell e Thompson (2013), este epígrafe tenta cubrir os baleiros

referenciais de diferentes propostas fílmicas, que non obrigatoriamente subxéneros ou movementos, que ata este punto non foron consideradas por posuír unha menor influencia directa na Nova Extrema Francesa, mais que merecen un apartado propio. As mesmas, ordenadas de xeito cronolóxico, consistirían en: o denominado xenericamente *Euroshlock* ou *Eurotrash* (1960-1990) e as *Video Nasties* (1982-1985) censuradas no reino Unido, ambas misceláneas provocadoras onde se inclúen moitos dos subxéneros e exemplos fílmicos xa tratados en epígrafes anteriores, neste caso unidos a través da problemática na súa exhibición; *New Hollywood* (1960-1980) e *Cinema of Transgression* (1980) como propostas dende os Estados Unidos, cunha certa influencia no cinema francés, dende logo non coa importancia que Quandt lles confire en *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema* (2004); o *Cinéma du Look* (1980–1990), cunha estética espectacularista que difire do núcleo da onda que ocupa este texto, e o *Banlieue Cinéma* galo, previo á eclosión da Nova Extrema Francesa. E, por último, unha miscelánea composta por outras (non tan) novas ondas europeas coas que comparten características transgresoras como o *Novi Film / Yugoslav Black Wave (Crni talas)* con Dušan Makavejev; o *Neue Österreichische Filme* con Michael Haneke ou Ulrich Seid; o movemento *Dogma 95* e posterior cinema escandinavo con Lars Von Trier; así como a contemporánea *Greek Weird Wave.*

2.2.2.6.1 Euroshlock, Eurotrash e Video Nasties

O concepto *Euroshlock* ou tamén denominado *Eurotrash*, é un termo paraugas que define un conxunto informal de películas europeas que combinan contido sexual explícito, violencia escópica, transgresión estética, orzamentos exiguos e, en xeral, a maioría das características compartidas polo devandito cinema *exploitation,* xa debullado neste texto (véxase 2.2.2.4 Exploitation*)*. Este conxunto amorfo de filmes baixo unha etiqueta informal é empregada usualmente de xeito pexorativo entre público e *fandom* anglosaxón, quizais dá sinais desta carencia analítica considerar o cinema europeo como un só, nunha etiqueta xeral. Polo que este termo paraugas non é de especial interese, xa que como se afirma en *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945* (Mathijs & Mendik, 2004)*,* na propia introdución do libro, titulada acertadamente *Making Sense of Extreme Confusion: European Exploitation and Underground Cinema* (2004, pp. 1-18)*,* os autores propoñen que a categoría *Eurotrash* ou *Eurocult* xurde como un intento teórico de dar sentido ao caos fílmico estético e narrativo do cinema europeo de explotación. Esta tese é apoiada en *Making European Cult Cinema Fan Enterprise in an Alternative Economy* (2018) por Oliver Carter, quen asevera que o termo *Eurocult* xurde retrospectivamente como categoría construída por fans e, en menor medida, académicos, para agrupar películas europeas híbridas de explotación, terror, erotismo e surrealismo. Porén, desta etiqueta podemos derivar unha subcategoría informal denominada *Euroshlock*, caracterizada por levar ao extremo a violencia gráfica, o erotismo explícito e o devandito *shock*, en obras deseñadas para provocar choque estético e emocional, alén do que se interpreta como cinema de culto tradicional (Carter, 2018, p. 89).

Esta amalgama cinéfaga[100] informe e vaga, onde teñen cabida filmes de toda cronoloxía, nacionalidades e estilos, non tería demasiada repercusión a un nivel de investigación cunha certa estrutura ou metodoloxía, se non fose porque esta torpe e obtusa xeneralización anglosaxoa derivou en censuras de exhibición reais e, ata certo punto, aleatorias, traducidas en exemplos concretos, como os denominados *Video Nasties* no Reino Unido, termo traducido como vídeos desagradables ou repugnantes.

[100] Segundo o crítico Jesús Palacios, Cinefaxia: é a capacidade de gozar de todo tipo de cinema, incluído o considerado como lixo e o que o é realmente, elixindo apropiarse do que a un lle apeteza ou lle satisfaga de entre todo aquilo que ofrece o infinito universo do cinema

A comezos da década dos anos oitenta, o Reino Unido vivía un clima sociopolítico convulso, marcado polo conservadorismo do goberno de Margaret Thatcher, así como un auxe do discurso moralizante e unha crecente preocupación pola descomposición dos valores tradicionais; como afirma Kate Egan no libro *Trash or Treasure? Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties* (2007)[101]. Por outra banda, é inevitable a comparación con Reagan xa tratada en epígrafes previos con *Hollywood from Vietnam to Reagan* (Wood, 1986). Neste contexto de ansiedade social reaccionaria, que se desestabilizaba con marcadas posicións políticas polarizadas, mediante folgas de longa duración, manifestacións multitudinarias e disturbios nas principais cidades do Reino Unido, xurde nas posicións culturais máis conservadoras un fondo medo a unha mudanza ou involución cultural. É dicir, o concepto *Video Nasties* nace a través da prensa como unha resposta sensacionalista á libre circulación de películas de terror e de explotación no, nese momento, novo formato VHS (*Video Home System*) que non era tan sinxelo de controlar a nivel de exhibición, como as salas de cinema de exhibición pública.

Unha forte corrente de conservadorismo advertía dunha crecente decadencia cultural supostamente provocada polo consumo popular de cinema de terror e *exploitation* en formato doméstico. Como resume Kate Egan (2007), o termo *video nasty* foi empregado como un atallo xornalístico para resumir o pánico cultural sobre a suposta inmoralidade visual ao alcance dos fogares británicos (2007, p. 5). A prensa amarela comezou a vencellar casos reais de violencia anecdóticos, mais especialmente truculentos, co consumo de filmes denominados obscenos por parte da mocidade, como é o caso do Masacre de Hungerford[102] ou o caso do asasinato do neno Bulguer.

Imaxe 35. Portadas sensacionalistas da prensa británica, en especial, do xornal *Daily Mirror* en relación coas *Video Nasties*, (de eq. a der.) vencellándoas ao masacre de Hungerford e ao asasinato de Bulguer, á relación coa violencia na mocidade e no caso final solicitando a súa prohibición.

A presión do clima conservador británico, promovido por activistas como Mary Whitehouse e a *National Viewers' and Listeners' Association*, atopou nas *Video Nasties* unha ameaza que canalizaba os temores sociais máis amplos, como a perda do control por parte da familia nuclear sobre a súa descendencia, a invasión de culturas estranxeiras, así como o colapso das estruturas morais tradicionais. Esta presión mediática e política derivou nunha lista de películas consideradas perigosas polo *Director of Public Prosecutions* (DPP), que se empregou para incautacións de cintas e procesamentos penais baixo a *Obscene Publications Act*. Segundo Egan, o termo *video nasty* foi rapidamente absorbido por discursos sociais máis amplos sobre

[101] Toda cita deste libro é de tradución propia.
[102] O clima de pánico moral exacerbouse con eventos como o masacre de Hungerford (1987), onde un mozo obsesionado coa personaxe de Rambo matou a 16 persoas, ou o tráxico asasinato do neno James Bulger (1993), que algúns medios tentaron vencellar coa película *Child's Play 3* (J. Bender, 1991).

a orde, a autoridade e a decencia nacional (2007, p. 11) funcionando como unha ferramenta para reforzar políticas culturais restritivas.

O resultado con repercusións legais desta persecución pública condensouse no *Vídeo Recordings Act* de 1984, proposta polo parlamentario conservador Graham Bright e posta en vigor o 1 de setembro de 1985, que esixiu que todo contido audiovisual en formato doméstico pasase pola aprobación ou censura do *British Board of Film Classification* (BBFC). Este organismo revisaba e cualificaba todas as películas editadas en vídeo doméstico, separando ditas cualificacións das outorgadas ás súas versións cinematográficas. Así, exemplos como *Straw Dogs* (Peckinpah, 1971) ou *The Exorcist* (Friedkin, 1973), a pesar de non estaren incluídas na lista oficial das *Video Nasties*, podían proxectarse sen cortes en cinemas pero ser vetados nas súas edicións VHS. Pola súa banda, un caso como *The Texas Chain Saw Massacre* (Hooper, 1974) proxectouse con moitos cortes na metraxe ata o ano 1999 no Reino Unido. Este despezamento de obras por parte da BBFC sen ter en conta a opinión autoral, desembocou en soados casos como a retirada das pantallas inglesas de *A Clockwork Orange* (Kubrick, 1971) a petición do propio director, en desconformidade cos cortes e partes censuradas da película nos cinemas, ademais de sufrir boicots e múltiples ameazas de morte por parte de detractores da mesma. O documental *Stanley Kubrick's Boxes* (Ronson, 2008), gravado trala morte do director, indaga en caixas privadas gardadas por Kubrick onde se poden ler misivas e cartas de ameazas que o director clasificaba segundo gradación de perigosidade e posibilidade de execución real.

Este conxunto de medidas derivaron na creación dunha lista negra con setenta e dous títulos prohibidos alcumada *Video Nasties*, dos cales moitas copias foron incautadas e os seus responsables xudicializados. As setenta e dúas películas non foron censuradas á vez, xa que a lista se modificaba mensualmente na BBFC, polo que existen casos de reestreas con cortes, estreas sen cortes baixo acusacións de obscenidade ou simplemente películas prohibidas para exhibición. A finais dos anos noventa, coa saída do censor James Ferman do BBFC, comezouse a relaxar a política do Reino Unido respecto da censura fílmica. Con todo, a pesar da súa orixe como arma política reaccionaria e como acontece no caso de Quandt e o Novo Extremismo Francés, o termo *Video Nasties* evolucionou e foi reapropiado culturalmente. Segundo Egan (2007):

> En todos estes exemplos citados, o termo «vídeo nasty» permanece constante, pero o que designa cambia: préstase atención a diferentes aspectos dos vídeos, engádense ou elimínanse novos obxectos, ideas e asociacións anéxanse ou despréndense da categoría, e os usos e, por tanto, os significados do termo cambian co tempo (2007, p. 6).

Polo tanto, e como en tantos casos xa analizados neste texto, a posterior resignificación do termo *Video Nasties* por parte de cinéfilos, coleccionistas e académicos é símbolo de resistencia, de cinema minoritario e incluso de culto, así como de transgresión estética e violenta fronte ás narrativas institucionais no nome do bo gusto e da censura. Para comprender o azaroso e aleatorio deste listado, proponse unha orde cronolóxica e de procedencia dos setenta e dous títulos, así como unha categorización dos mesmos na clasificación xerada previamente mediante os epígrafes desta investigación. Como se verá, case toda a filmografía se corresponde con filmes *exploitation* ou derivados, con prevalencia esperada de Italia e Estados Unidos como principais produtores, a pesar de que haberá algún caso particular como *Possession* (1981), unha *rara avis* de Andrzej Żuławski que será tratada máis adiante neste epígrafe.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Táboa 3. Clasificación subxenérica das 72 películas consideradas oficialmente *Video Nasties*. Creación propia.

Listado das Video Nasties e correspondencia cos subxéneros xa incluídos na investigación				
Título	**Dirección**	**Ano**	**País**	**Movemento**
Blood Feast	H. Gordon Lewis	1963	EE.UU.	Gore
The Ghastly Ones	Andy Milligan	1968	EE.UU.	Slasher
Love Camp 7	Lee Frost	1969	EE.UU.	Nazisploitation
La horripilante bestia humana	René Cardona	1969	México	Gore
Reazione a catena	Mario Bava	1971	Italia	Giallo
Il paese del sesso selvaggio	Umberto Lenzi	1972	Italia	Cannibal Exploit.
The last house on the left	Wes Craven	1972	EE.UU.	Rape & Revenge
Flesh for Frankenstein	Paul Morrissey	1973	Italia	Gore
The Forgotten	S.F. Brownrigg	1973	EE.UU.	Slasher
La semana del asesino	Eloy de la Iglesia	1973	España	Fantaterror
Non si deve profanare il sonno dei morti	Jorge Grau	1974	Italia	Gore
L´ultimo treno della notte	Aldo Lado	1975	Italia	Giallo
Frozen Scream	Frank Roach	1975	EE.UU.	Gore
Des diamants pour l'enfer	Jess Franco	1975	Francia	Sexploitation
La Maldición de la Bestia	Miguel Iglesias	1975	España	Fantaterror
The Witch Who Came From The Sea	Matt Cimber	1976	EE.UU.	Slasher
Exposé	James K. Clarke	1976	R. U.	Sexploitation
Ta paidiatou Diavolou	Nico Mastorakis	1976	Grecia	Gore
Snuff	M.Findlay, R. Findlay, S. Nuchtern	1976	Arxentina	Gore
Lager SSadis Kastrat Kommandantur	Sergio Garrone	1976	Italia	Nazisploitation
Eaten Alive	Tobe Hooper	1977	EE.UU.	Gore
Fight for your life	R. A. Endelson	1977	EE.UU.	Gore
Axe	F. R. Friedel	1977	EE.UU.	Gore
L´ultima orgia del III Reich	Cesare Canevari	1977	Italia	Nazisploitation
La Bestia in calore	Luigi Batzella	1977	Italia	Nazisploitation
La montagna del dio cannibale	Sergio Martino	1978	Italia	Cannibal Exploit.
Faces of Death	John A. Schwartz	1978	EE.UU.	Gore
I Miss You, Hugs and Kisses	M. Markowitz	1978	Canadá	Non se considera cinema exploitation
Mardi Grass Massacre	Jack Weis	1978	EE.UU.	Slasher
I spit on your grave	Meir Zarchi	1978	EE.UU.	Rape & revenge
The Toolbox Murders	Dennis Donnelly	1978	EE.UU.	Slasher
Suor Omicidi	Giulio Berruti	1979	Italia	Slasher
Zombie 2	Lucio Fulci	1979	Italia	Gore
Don´t Go Near the Park	L. David Foldes	1979	EE.UU.	Gore
Don´t Go in the House	Joseph Ellison	1979	EE.UU.	Slasher
Delirium	Peter Maris	1979	EE.UU.	Gore
The Driller Killer	Abel Ferrara	1979	EE.UU.	Gore
Terreur Cannibale	J. Pérez Tabernero, O. Mathot, A. Deruelle	1980	España/ Francia	Cannibal Exploit.
Inferno	Dario Argento	1980	Italia	Gore
Contamination	Luigi Cozzi	1980	Italia	Gore
Apocalypse domani	A. Margheriti	1980	Italia	Gore
Virus	Bruno Mattei e Claudio Fragasso	1980	Italia	Gore
La casa sperduta nel parco	Ruggero Deodato	1980	Italia	Rape & Revenge
Cannibal Holocaust	Ruggero Deodato	1980	Italia	Cannibal Exploit.
Antropophagus	Joe D´Amato	1980	Italia	Slasher
El caníbal	Jess Franco	1980	España/ Italia	Sexploitation
The Boogey Man	Ulli Lommel	1980	Alemaña/ EE.UU	Slasher
Night of the demon	J. C. Wasson	1980	EE.UU	Gore
Human Experiments	Gregory Goodell	1980	EE.UU	Gore
Bloodeaters	Charles McCrann	1980	EE.UU	Gore

L´Aldilà	Lucio Fulci	1981	Italia	Gore
Quella villa acanto al cimitero	Lucio Fulci	1981	Italia	Gore
Cannibal ferox	Umberto Lenzi	1981	Italia	Cannibal Exploit.
Rosso Sangue	Joe D´amato	1981	Italia	Slasher
Die Säge des Todes	Jess Franco	1981	España/ Alemaña	Giallo
The Evil Dead	Sam Raimi	1981	EE.UU.	Gore
Evilspeak	Eric Wetson	1981	EE.UU.	Gore
Don´t Go in the Woods	James Bryan	1981	EE.UU.	Slasher
Dead & Buried	Gary Sherman	1981	EE.UU.	Gore
Possession	Andrzej Żuławski	1981	Francia/ Alemaña	Non se considera cinema exploitation
The Funhouse	Tobe Hooper	1981	EE.UU.	Slasher
Night School	Ken Hughes	1981	R.U./ EE.UU.	Slasher
There Was a Little Girl	O. G. Assonitis	1981	Italia	Gore
The Burning	Tony Maylam	1981	EE.UU./ Canadá	Slasher
Nightmares of a damaged brain	R. Scavolini	1981	EE.UU.	Slasher
The Slayer	J.S. Cardone	1982	EE.UU.	Slasher
The Dorm That Dripped Blood	S. Carpenter e J. Obrow	1982	EE.UU.	Slasher
Unhinged	Don Gronquist	1982	EE.UU.	Slasher
Visiting Hours	Jean Claude Lord	1982	Canadá	Slasher
Tenebrae	Dario Argento	1982	Italia	Giallo
Night Warning	William Asher	1982	EE.UU.	Slasher
Revenge of the Boogeyman	Bruce Starr, Ulli Lommel	1983	EE.UU.	Slasher

En consecuencia, a mera existencia de conceptos xenéricos e indefinidos como o *Euroshlock*, ou de censuras aleatorias estatais como os *Video Nasties*, revelan unha liñaxe histórica do cinema europeo marxinal, de serie B ou *outsider*, englobando incluso movementos fílmicos que cos anos se entenderon e revalorizaron con grande valor artístico e contestatario. Lugares fílmicos onde o mal gusto, a provocación e a hibridación estética funcionaron como mecanismos de disidencia cultural e, a miúdo, como chispas que prenden a mecha de debates sobre a transgresión, o corpo e a violencia na pantalla. O *Euroshlock*, coa súa combinación de erotismo, gore, surrealismo e elementos do cinema *exploitation*, deveu nunha categoría ambigua e inestable, difícil de clasificar e, precisamente por iso, terreo fértil para a transgresión, como afirma neste caso ao respecto do cinema *exploitation* italiano Michael Koven en *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film* (Koven, 20069, pp. 12-15). Do mesmo xeito, o fenómeno das *Video Nasties* exemplifica como a censura institucional pode moldear o gusto e o valor cultural de obras marxinais, moitas veces sen ter en conta a súa dimensión crítica ou estética como afirman David Kerekes e David Slater en *See No Evil: Banned Films and Video Controversy* (Kerekes & Slater, 2000, p. 19). Como mostra, a lista previa, onde Żuławski é mesturado con Argento, Fulci, Jess Franco, Sam Raimi, Tobe Hooper ou Abel Ferrara, como se fose posible trazar unha liña limpa entre todas estas propostas fílmicas e as súas diferentes feituras e calidades. Esta persecución xerou, paradoxalmente, unha certa aura do prohibido que situou moitas destas películas como filmes de culto, dando lugar a un arquivo cultural clandestino que influíu profundamente en cineastas posteriores. É precisamente entre esta estética da transgresión, represión e reapropiación ideolóxica onde se sitúa a Nova Extrema Francesa. Como afirma Martine Beugnet en *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression* (2007):

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> O argumento máis sólido a favor de definir un corpus (Beugnet ao respecto da Nova Extrema Francesa) neste caso provén, por suposto, das propias películas; inda que o xurdimento dun cinema contemporáneo de sensacións concirne claramente a unha colección diversa de cineastas de todo o mundo, Francia ofrece, con todo, un caso intrigante. [...] Trátase dunha gama internacional e en expansión de obras cinematográficas —algunhas das cales durante moito tempo consideráronse indignas de interese académico— que atraeu a atención de críticos e teóricos contemporáneos. Aínda que extremadamente diversas, están conectadas como exemplos de prácticas cinematográficas baseadas nunha estética da sensación e da transgresión (Beugnet, 2007, pp. 14-15).

É dicir, a Nova Extrema Francesa non xurde dun baleiro senón que o cine francés contemporáneo se debe explorar a súa diversidade, dende os produtos *mainstream* máis amplos ata as prácticas artísticas máis esotéricas (Palmer, 2011, p. 3). Inferido deste feito, pode afirmarse que o *Euroshlock* e as *Vídeo Nasties* non son simples produtos de consumo sensacionalista, senón aglomeracións disxuntas dunha contracultura cinematográfica que evolucionou cara a formas máis autorreflexivas e conceptuais, como as que propón a Nova Extrema Francesa (véxase 2. 3 Películas e autorías). Polo tanto, a violencia escópica, o corpo como superficie do explícito e do abxecto e o desafío á corrección do amosable proveñen deste arquivo fílmico anterior, que foi censurado, marxinado ou relegado fóra do bo gusto pola forza.

2.2.2.6.2 New Hollywood e Cinema of Transgression

Entre as décadas dos setenta e dos oitenta do pasado século, o panorama cinematográfico estadounidense viviu unha transformación vencellada ao definido como *New Hollywood*. Este movemento, asociado a cineastas como Martin Scorsese, Brian De Palma, Roman Polanski ou Francis Ford Coppola, supuxo unha ruptura coa estética clásica hollywoodense, inclusive co MRI; introducindo un realismo sucio, unha violencia máis explícita e protagonistas moralmente ambiguos ou directamente antiheroes, o que se definirá como crises identitarias reaccionarias (véxase 2.3 Películas e autorías). Segundo Peter Biskind, como afirma en *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood* (2008/1998)*,* filmes como *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) ou *Scarface* (De Palma, 1983) abriron unha fenda ética e formal no cinema comercial, exhibindo corpos vulnerables, masculinidades feridas e unha iconografía urbana cada vez máis escura: "La convulsión cultural que trastornó la industria cinematográfica comenzó una década antes, cuando las placas tectónicas bajo los estudios comenzaron a moverse, [...] liberando a una nueva generación de cineastas congelados en el hielo del conformismo de los años 50" (Biskind, 2008, p. 14). Este clima de violencia acrecentada, mais instalada no *mainstream*, normalizou un tipo de perturbación visual e psicolóxica que proviña de ondas europeas previas en sentido cronolóxico e que, como un diálogo, máis tarde sería devolta e intensificada polo cinema extremo europeo. Como afirma Alexandra West en *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016)*, Seul contre tous* (Noé, 1998) inspírase considerablemente no cinema estadounidense da década de 1970 ou *New Hollywood*, chamado así polo auxe dunha sensibilidade independente nas películas. En particular, West incide sobre *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, así como en *Straw Dogs* (1971) de Sam Peckinpah e *Deliverance* (1972) de John Boorman.

> Inda que Noé oscilou entre afirmar que viu e non viu estas películas, o tema común da violencia que se produce nas marxes da sociedade reflicte un clima político compartido. A principios da década de 1970 produciuse un cambio social: había unha falla de confianza nas autoridades (especialmente no que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> respecta á administración Nixon e ao escándalo Watergate que se estaba xestando) e brutalidade no país, con manifestacións e disturbios (sobre todo nos campus universitarios, como o de Kent State en 1970), así como inestabilidade no estranxeiro e as atrocidades cometidas durante a guerra de Vietnam. Francia enfrontouse a unha axitación social e política similar desde a década de 1990 ata o novo milenio, o que creou un diálogo entre estas películas e estes países. No carniceiro [West en referencia ao protagonista do filme], Noé crea un antiheroe na mesma liña que Travis Bickle en Taxi Driver, un xusticeiro desilusionado cuxa psique corrompe a moral da película. Tanto *Taxi Driver* como *Seul contre tous* terminan con notas ambiguas, o que indica que a sociedade non ofrece ningunha solución aos seus personaxes. En *Seul contre tous*, o Carniceiro atopa un breve respiro no mundo coa súa filla. Dado o caos que impera ao longo da película, este consolo supón un alivio para o público: que un home tan marxinado poida atopar paz, aínda que sexa á conta da moral dunha sociedade (West, 2016, p. 60).

Obviando a homenaxe no filme de Noé á célebre escena do *Talking to me* de Scorsese, a autora vencella principalmente o *New Hollywood* coa Nova Extrema Francesa a través do tándem terror–relixión. Segundo Alexandra West, a relixión e o terror poden parecer unha estraña combinación, mais afirma que dende que *The Exorcist* (Friedkin, 1973) se converteu nun referente cultural: "estas dúas ideas aparentemente dispares complementáronse mutuamente" (West, 2016, p. 119). Parece ser que a autora obvia que practicamente dende o comezo do cinema e, polo tanto, do propio terror, esta mestura está presente. Xa se analizou con anterioridade en Méliès con varias obras que o exemplifican como *Le diable au couvent* (1899a) (véxase 2.2.2.2 Primitivo Fantastique), ou fóra da Francia, como en *Haxän* (Christensen, 1922) ou no Hollywood clásico con calquera filme relacionado co vampirismo ou a zombificación, entre outros exemplos posibles. Mais proseguindo coa onda hollywoodense que ocupa este epígrafe, ben é certo que, a partir da estrea da obra de Friedkin, houbo un auxe do que denominaremos terror relixioso. *Rosemary´s Baby* (Polanski, 1968), *The Omen* (Donner, 1976) ou *Carrie* (De Palma, 1976) corresponderíanse con este terror relixioso do *New Hollywood*. Porén, West afirma que a pesar de que estes filmes xeraron rexeitamentos e resistencias na súas estreas, entendidas como unha afronta á relixión, en moitos sentidos estas películas reafirman e reifican a importancia do cristianismo como ferramenta para derrotar ao mal e restaurar a orde (West, 2016, p. 170). Pola contra, cando a Nova Extrema se aproxima ao relixioso, co caso paradigmático de *Martyrs* (Laugier, 2008), é unha condena á relixión como propio concepto.

> O público ve os efectos anteriores, posteriores e actuais de ata onde está disposta a chegar esta sociedade secreta para lograr o seu obxectivo. Para Laugier, nada é sacro. Laugier sitúa a súa película, potencialmente nihilista, no impoluto contorno de aceiro inoxidable dunha familia burguesa de clase media-alta, que tamén forma parte dunha rede que destrúe a mulleres novas como medio perverso de afirmar a existencia dunha vida despois da morte. Os antagonistas son a elite limpa, ben vestida e educada que tortura brutalmente a suxeitos inocentes coa mesma organización clínica que utilizan para manter os seus fogares inmaculados (West, 2016, p. 171).

Cando a xefa da organización, a Mademoiselle, revela o seu obxectivo, tamén comparte coa protagonista que os seus métodos causaron moitas vítimas, pero ningún mártir. Anna comprende entón que o proceso de tortura ten a intención de que as persoas comecen a

USC DE COMPOSTELA

ter alucinacións. Lucie, por exemplo, ve á muller á que non puido salvar e deixou atrás cando escapou de nena, outra ve insectos na súa pel, pero Anna é capaz de escoitar palabras reconfortantes (2016, p. 171). Polo tanto, de sentir unha presenza divina a través das súas alucinacións, o que a distingue do resto, que eran meras vítimas; pola contra, Anna é unha mártir. Retomando a Carol Clover (véxase 2.2.2.4 Exploitation: slasher), a autora identificou ás vítimas das películas do *slasher* como castigadas polas súas transgresións: "Os mozos morren, en resumo, non porque sexan mozos, senón porque cometen erros. Algunhas mozas morren polos mesmos erros. Outras, con todo, trama tras trama desenvólvese o motivo, morren porque son mulleres" (Clover, 1992, p. 37). É dicir, se ata o momento o *exploitation* xeraba vítimas, preferentemente femininas, en *Martyrs* (Laugier, 2008), como o seu nome indica, quere xerar mártires. West afirma que: "Martyrs céntrase nos castigos inflixidos ao corpo feminino. Incluso as vítimas que non sobreviven á tortura logran sobrevivir a procedementos horribles que as deixan irrecoñecibles como seres humanos. Laugier remata a súa película cunha definición da palabra mártir: dar testemuño" (West, 2016, p. 171). Non hai espazo nin alivio para o relixioso, neste filme, cando Anna consegue borboriñar na orella de Mademoiselle se existe ou non o alén, a xefa da seita decide suicidarse cun disparo na testa. Non hai solución clara, na Nova Extrema Francesa non existe a batalla do ben contra do mal, nin absolución sacra ou redención hollywoodense posible. Como espectadora, quedarás coa dúbida, Mademoiselle quitouse a vida porque hai un alén ou porque dirixe unha organización que leva torturando a mulleres inocentes ata a morte durante décadas para ningunha causa nin deus?

Por último, Martine Beugnet tamén relaciona a Nova Extrema Francesa coa triloxía do apartamento de Polanski e o *New Hollywood*, neste caso a comparativa proposta é entre *Dans ma peau* (De Van, 2002) e *Repulsion* (Polanski, 1965). En ambos casos, a protagonista é unha muller cuxo deterioro psicolóxico desencadea diferentes consecuencias. Nos dous filmes o illamento claustrofóbico de Carol e Esther faise patente, mais na proposta de De Van o deterioro a través da automutilación supera ás alucinacións da proposta de Polanski, inda que Esther tamén sufre delas a modo de disociación física dos seus membros amputados.

> A beleza de Dans ma peau tamén reside na forma en que a historia da violencia das relacións sociais na contorna laboral moderna intégrase na película [e pertence] á filiación deses directores inclasificables (desde Georges Franju ata Roman Polanski), para quen a desviación é ante todo unha experiencia poética e estética. A mutilación, a fragmentación que é o tema da película, afecta á forma da propia película (Beugnet, 2007, p. 158).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 36. Alucinacións das protagonistas en *Repulsion* (Polanski, 1965) e *Dans ma peau* (De Van, 2002). O deterioro psicolóxico de Carol e Esther desencadea diferentes consecuencias, a claustrofobia e agresión en Carol (sup. eq.) e a disociación física de Esther e o seu brazo falsamente amputado nunha alienante cea de negocios (sup. der.). Escenas fronte ao espello de planeo de vinganza mediante monólogo introspectivo e pistola en man de personaxes masculinos altamente antisociais, Travis Bickle en *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) e a homenaxe do Carniceiro en *Seul contre tous* (Noé, 1998).

Noutra orde de cousas, mais en relación cronolóxica e espacial ao devandito *New Hollywood*, atópase o *Cinema of Transgression*; este consistiu nun movemento fílmico e artístico neoiorquino *underground* xurdido a comezos da década dos oitenta, con referentes principais como Nick Zedd, Casandra Stark ou Richard Kern, entre moitos outros. Esta tendencia defendía o emprego do cinema como arma subversiva, o termo foi amoedado polo devandito Zedd no *Cinema of Transgression Manifesto* (1985)[103], escrito baixo o pseudónimo de Orion Jeriko e publicado por primeira vez no fanzine *The Underground Film Bulletin*. Este breve texto dunha radicalidade extrema, reprodúcese a continuación:

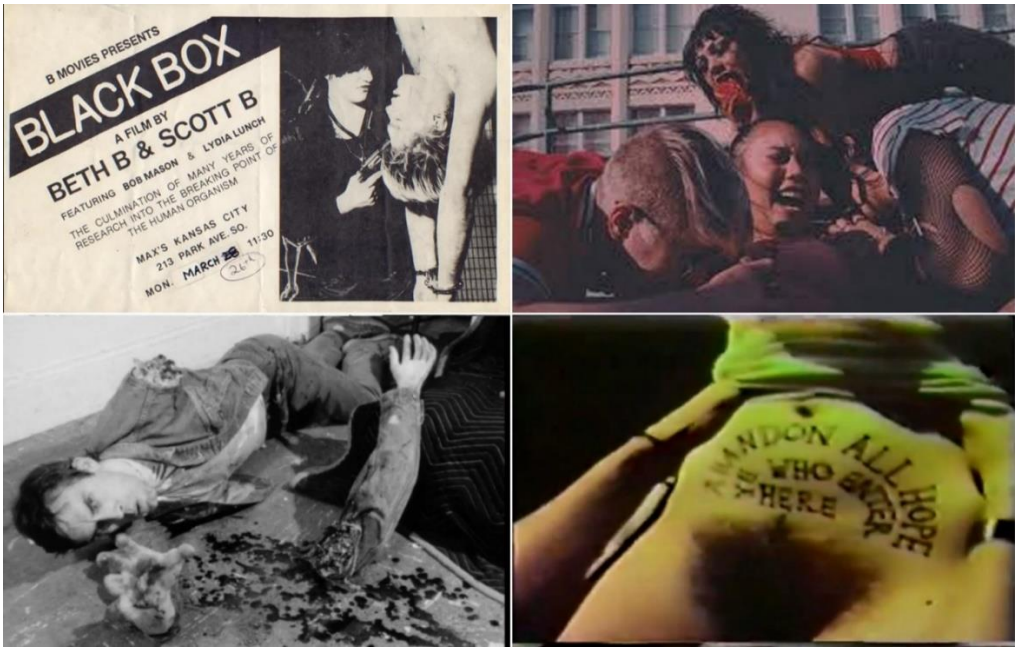
> Nós, que violamos as leis, os mandamentos e os deberes da vangarda; é dicir, aburrir, tranquilizar e confundir mediante un proceso fortuíto ditado pola conveniencia práctica, declarámonos culpables dos cargos que se nos imputan. Renunciamos e rexeitamos abertamente o snobismo académico arraigado que erixiu un monumento á preguiza coñecido como estruturalismo e procedeu a excluír aqueles cineastas que posuían a visión para ver a través desta farsa. Negámonos a adoptar o seu enfoque fácil da creatividade cinematográfica, un enfoque que arruinou o underground dos anos sesenta cando a praga das escolas de cinema tomou o control. Lexitimando cada manifestación sen sentido da realización cinematográfica descoidada levada a cabo por unha xeración de estudantes de cinema enganados, os aburridos centros de artes multimedia e os críticos de cinema xeriátricos ignoraron por completo os emocionantes logros dos que pertencemos ao seu rango, invisibles underground como Zedd, Kern, Turner, Klemann, DeLanda, Eros e Mare, e DirectArt Ltd, unha nova xeración de cineastas que se atreven a romper as camisas de forza asfixiantes da teoría

[103] Toda cita deste texto é de tradución propia.

> cinematográfica nun ataque directo a todos os sistemas de valores coñecidos polo home.
> Propoñemos que se destrúan todas as escolas de cinema e que nunca máis se volvan a rodar películas aburridas. Propoñemos que o sentido do humor sexa un elemento esencial descartado polos académicos senís e, ademais, que calquera película que non choque non mereza a pena ser vista. Todos os valores deben ser cuestionados. Nada é sacro. Todo debe ser cuestionado e reavaliado para liberar as nosas mentes da fe na tradición. O crecemento intelectual esixe que se asuman riscos e se produzan cambios nas aliñacións políticas, sexuais e estéticas, sen importar quen o desaprobe. Propoñemos ir máis aló de todos os límites establecidos ou prescritos polo gusto, a moralidade ou calquera outro sistema de valores tradicional que encadee as mentes dos homes. Traspasamos e superamos os límites dos milímetros, as pantallas e os proxectores para alcanzar un estado de cinema expandido.
> Violamos o mandamento e a lei que aburrimos ata a saciedade en rituais de circunloquios e propoñemos romper todos os tabús da nosa época pecando tanto como sexa posible. Haberá sangue, vergoña, dor e éxtase, como ninguén imaxinou xamais. Ninguén sairá ileso. Debido a que non hai vida despois da morte, o único inferno é o inferno de rezar, obedecer as leis e degradarse ante as figuras de autoridade; o único ceo é o ceo do pecado, ser rebelde, divertirse, foder, aprender cousas novas e romper tantas regras como sexa posible. Este acto de valentía coñécese como transgresión. Propoñemos a transformación a través da transgresión: converter, transfigurar e transmutar a un plano superior de existencia para achegarnos á liberdade nun mundo cheo de escravos inconscientes (Zedd, 1985).

A manifestación na praxe desta breve teoría transgresora baseouse nunha sorte de cinema de guerrilla, de curtametraxes e mediametraxes de orzamentos exiguos, filmado en Súper 8 ou 16 mm, explorando os límites do visible mediante a representación explícita de violencia, sexualidade non normativa, consumo de drogas e disidencia política. A un nivel estético, as longas e curtametraxes encadradas dentro do *Cinema of Trangression* como *Black Box* (Beth B & Scott B, 1979), *They Eat Scum* (Zedd, 1979), *The Right Side of My Brain* (Kern & Lunch, 1985), *Thrust in Me* (Zedd & Kern, 1985), *Manhattan Love Suicides* (Kern, 1985) ou *Wrecked on Cannibal Island* (Stark, 1986), son intencionadamente *punk,* sucios e agresivos, con formatos *amateur* e unha estética granulada e descoidada. Non soamente como unha resposta á era Reagan, senón tamén como unha crítica interna á institucionalización da arte experimental dende escolas e academias. Esta estética pode vencellarse con varias das propostas fílmicas da Nova Extrema Francesa con películas como *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) e a súa violencia irredenta e de textura granulada, ou *Trouble Every Day* (Denis, 2001) e a representación do urbanismo parisiense decadente e escuro, dunha marxinalidade industrial, como reflexionaban Beugnet e Ezra (2010) (véxase 2.2.2.3 Georges Franju e a Nouvelle Vague). É dicir, o *Cinema of Trangression* ten como único sentido a busca do exceso e da repulsión, do *unwatchable* do devandito Asbjørn Grønstad (2012). A maioría dos autores que reflexionan sobre a Nova Extrema Francesa coinciden en sinalar a onda como unha herdeira da disidencia estética do *Cinema of Trangression*, a pesar de que no caso galo existan uns recursos formais fílmicos e orzamentos máis elevados, así como unha inserción no mercado cinematográfico europeo, constituíndo polo tanto unha onda moito menos marxinal e sórdida, a excepción quizais da polémica e censurada *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) (véxase 2.2.1.7 A visión dende a praxe fílmica).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 37. Cartaz de estrea de *Black Box* (Scott B & Beth B, 1979) corrixido a man (eq. sup.), canibalismo en *They Eat Scum* (Zedd, 1979) (der. Sup.), mutilación hiperbólica en *Manhattan Love Suicides* (Kern, 1985) (eq. inf.) e escena sexual en *Wrecked on Cannibal Island* (Stark, 1986), onde se aprecia escrito no ventre da actriz "que abandone toda esperanza quen entre aquí"(der. inf.)

2.2.2.6.3 Cinéma du Look e Banlieue Cinéma

Os profesores Phil Powrie e Keith Reader describen en *French Cinema: A Student's Guide* (2002) [104] o *Cinéma du Look* como un reflexo convexo da progresiva creación dende mediados da década do anos oitenta en Francia, do que os mesmos autores acuñaron como cinema patrimonial.

> Este nexo entre autores e películas mostra como as películas patrimoniais de principios da década de 1980 están impregnadas de nostalxia pola idade de ouro do cinema, así como pola idade de ouro dunha Francia rural non contaminada pola rápida industrialización da posguerra e a alienación da crecente urbanización das décadas de 1980 e 1990 (Powrie & Reader, 2002, p. 39).

É dicir, segundo os autores, as películas patrimoniais da década dos anos noventa, especialmente os dramas de época *Germinal* (1993) de Claude Berri e *Le hussard sur le toit* (1995) de Jean-Paul Rappeneau, parecen ter un ton moito máis escuro que outros exemplos coetáneos, o que suxire unha evolución formal e un certo desencanto co mitterrandismo (Powrie & Reader, 2002, p. 40). En particular, *Germinal* (Berri, 1993) foi considerada no seu momento como o paradigma do cinema francés, en gran parte porque a súa estrea coincidiu temporalmente co prototipo do imperialismo cultural estadounidense, *Jurassic Park* (1993) de Steven Spielberg; causando un debate ao redor do apoio estatal financeiro á industria cinematográfica, entendido como esencial para salvagardar o cinema francés, así como que contase co apoio público de figuras políticas, o que a converteu nunha icona da «francesidade» (2002, p. 40).

[104] Toda cita deste texto é de tradución propia.

Na contra deste movemento, xurde e evolúe o *Cinéma du Look*, inaugurado a principios da década de 1980, un termo amoedado polo crítico de cinema francés Raphaël Bassan na revista *La Revue du Cinéma* (West, 2016, p. 51) Este ten como característica principal unha preocupación polo estilo a expensas da narrativa, en particular, a cor e a escenografía (Powrie & Reader, 2002, p. 40), destacando a artificialidade, o coreográfico e desprazando a narración tradicional por unha experiencia sensorial audiovisual. Martine Beugnet subliña que este movemento introduciu unha linguaxe cinematográfica híbrida entre o videoclip e cartel publicitario, o que facilitou a posteriori unha violencia visual estudada e envolvente na estética extrema francesa (Beugnet, 2007, p. 76). Pola súa banda, o crítico James Quandt sentencia en *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema* que a superficie artificial é o terreo onde se sementarán os cadáveres da nova carne narrativa (Quandt, 2004). O *Cinéma du Look* foi criticado repetidamente, tal e como o seu nome suxire, por valorar a estética e a forma por riba do fondo, e a miúdo comparábaselle con formas inferiores de cultura, como os vídeos musicais (West, 2016, p. 51).

> A ausencia de ideoloxía [é] o eixo central dos ataques [contra o cinéma du look], unha ausencia que se considera derivada do declive do marxismo en Francia (e, de feito, en Europa), o triunfo electoral dos socialistas en maio de 1981 e o crecemento da «política de consenso» centrista na década seguinte. Ao equiparar o «cinema auténtico» coa ideoloxía, os críticos tenderon a descoidar a importancia estética do Cinéma du Look (Austin, 1996, pp. 119-120).

O *Cinéma du Look* tende a asociarse con directores como Jean-Jacques Beineix, Luc Besson e Leos Carax, este último realizador anos despois de *Pola X* (Carax, 1999), película considerada parte da Nova Extrema segundo algunhas clasificacións autorais, mais como describiría de xeito comparativo o xa referido Jonathan Romney en *Le Sex and Violence* (2004):

> [...] existe un criterio profesional fundamental para os cineastas que desexan destacar: os directores que aspiran a ser innovadores deben elixir temas innovadores, e, por necesidade, a vangarda acentúase cada vez máis. Sen dúbida, a Nova Extremidade no cinema francés oponse ao pastoralismo grandilocuente da escola de Jean Florette e á elegancia baleira do efémero e brillante *Cinema du Look* (Beineix, Besson etc.). Vincendeau sinala: «O cinema de autor ten dificultades para tomar postura; ten que atopar un nicho no mercado. No nicho de autor, a innovación debe buscarse custe o que custar». Isto implica elevar constantemente o listón, e a próxima xeración de aspirantes a autores soña agora con sacudir Cannes coa mesma forza que *Irréversible* en 2002 (Romney, 2004).

Retomando o Beugnet, a autora afirma a excepción dalgúns críticos notables como Raphaël Bassan, a obra destes directores en cuestión, que alcuma á súa vez como neobarrocos, adoitaba condenarse como, no peor dos casos, manipuladora e, no mellor, como exemplos de formalismo baleiro ou pastiche rechamante (Beugnet, 2007, p. 28). Non obstante, segundo reflexiona Mark Cousins no seu libro *Historia del Cine* (2017/2004), interpretar o *Cinéma du Look* como unha simple aproximación do cinema galo a Hollywood sería unha fórmula de achegamento inexacta en canto ao que Hollywood estaba a facer nese momento, preocupándose pola estética dende logo, mais ocupándose de compracer a un maior sector do público, antes que en ofrecer algunha innovación fílmica arriscada ou recensionable.

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

> En Francia, la industria de la publicidad entró de lleno en el mundo del cine hasta el punto de dar lugar al llamado "cinema du look", en las antípodas de los postulados defendidos por los directores europeos de los años sesenta, como Bresson o Pasolini, Influido por las películas estadounidenses del momento y animado por intelectuales deseosos de superar la cultura tradicional de la lógica por una nueva posmodernidad (Cousins, 2017/2004, p. 407).

Partindo desta base crítica, Powrie e Reader destacan tres películas fundamentais na onda, *37°2 le matin* (Beineix, 1986), *Mauvais Sang* (Carax, 1986), *Le Grand Bleu* (Besson, 1988). Cómpre engadir que no caso de Leos Carax, algúns dos libros analizados encadran ao director no interior da Nova Extrema, especialmente no caso de *Pola X* (1999). Mais o director predilecto do *Cinema du Look,* Luc Besson, foi o que destacou a nivel comercial internacional con filmes *mainstream* como *Nikita* (1990), *Leon* (1994) ou *The Fifth Element* (1997) nos que combinaba a estética europea coa sensibilidade da acción estadounidense (West, 2016, p. 52). Besson tamén sería un aliado na produción das películas da Nova Extrema Francesa máis achegadas ao cinema de terror de xénero (véxase 2.2.3 Películas e autorías), ofrecendo apoio económico e asesoramento a directores novos como Alexandre Aja e Xavier Gens. Outra característica que aseveran Powrie e Reader é que nos tres casos exemplificados, as personaxes principais son persoas novas que viven alienadas e que, dun xeito ou outro, rexeitan a sociedade (Powrie & Reader, 2002, p. 40). Esta característica será herdada así mesmo pola Nova Extrema Francesa, onde como apunta Tim Palmer en *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema* (2011) , se o *Look* sublimaba o corpo novo en contornas urbanas iluminadas por neóns e saturación de cor, a Nova Extrema Francesa reintroduce ese mesmo corpo como obxecto de tortura, desexo, destrución ou mutación. É dicir, este novo cinema "absorbe as estratexias estéticas do videoclip e do posmodernismo, mais subvértеas ao situalas nun marco de violencia extrema e afectividade radical" (Palmer, 2011, p. 45).

Este illamento e alienación social, en especial de personaxes novas e inadaptadas, conduce directamente ao segundo punto deste subepígrafe, o denominado *Banlieue Cinéma.* Esta corrente contemporánea céntrase nas realidades sociais, económicas e culturais das *banlieues*, é dicir, as enormes barriadas das periferias urbanas das grandes cidades, especialmente París. A medida que a industrialización se estendía por Francia, tamén o facía a necesidade de man de obra barata, polo que se precisaba un elevado número de vivendas en zonas urbanas xa poboadas, como os suburbios da maioría das grandes cidades europeas, que non deben confundirse co suburbio norteamericano de amables vivendas unifamiliares, onde a tendencia da clasificación humana, económica e arquitectónica foi a contraria, coa masa traballadora residindo no centro das cidades. Como afirma Alexandra West, o metro de París construíuse e funcionou, xunto con autobuses e tranvías, para levar e traer á masa traballadora aos seus fogares, o que á súa vez permitiu aos ricos permanecer en París e aos pobres/clase traballadora ocupar os suburbios, asegurando unha distancia física entre eles (West, 2016, p. 20). Esta constitúe unha descrición útil da xénese das divisións xeográficas de clase que tan ben se utilizarían nas películas actuais sobre as *banlieues.* Reflexando, á súa vez, a marxinación social, tensión racial, represión e violencia institucional, física e económica, que caracterizan estas áreas, levando a estalidos de violencia como os disturbios de Paris do ano 2005. A estrea de *La haine* (1995) consolidou a categoría, con características como protagonistas novos, habitualmente de orixe magrebí, violencia policial e representación da exclusión social como eixos narrativos e inflexores da historia, a ambientación en espazos urbanos desolados e de arquitectura hostil, como grandes bloques de vivendas, estética documental con moito emprego da cámara en man e do punto de vista subxectivo e, tamén, a rodaxe cunha linguaxe hibridada

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

marcando a diferenza entre o francés e o *verlan,* xerga de rúa empregada nos *banlieues*. Respecto de *La haine* (1995), West afirma:

> A película narra a historia de tres amigos que viven nun barrio marxinal multiétnico francés (unha ZUP, zona de urbanización prioritaria) nos arredores de París, tras os disturbios. Kassovitz declarou que a inspiración para a película proveu dun incidente no que un mozo dunha familia inmigrante morreu mentres estaba encadeado a un radiador baixo custodia policial. A película empregou imaxes de disturbios reais que tiveron lugar en París e os seus arredores entre 1986 e 1996, e durante a rodaxe producíronse disturbios reais. *La haine* foi un éxito de crítica e billeteira e abriu un diálogo sobre as disparidades de ingresos en París e os seus arredores. A película tivo tal impacto que o entón primeiro ministro Alain Juppé organizou unha proxección á que debían asistir os seus compañeiros ministros (West, 2016, pp. 52-53).

A pesar de diferir estética e argumentalmente coa Nova Extrema, ambas ondas posúen dous puntos de coincidencia obvios. En primeiro lugar, ambos movementos desenvolven unha visión profundamente corporal do malestar francés contemporáneo e da súa representación violenta. E, en segundo caso, moitas das películas da Nova Extrema Francesa posúen como pano de fondo da historia, momentos de revolta, disturbios ou inestabilidades políticas (véxase 2.2.3.1 Análise histórica con organización temática), en algúns casos vencellado tamén aos corpos racializados e violentados. Como exemplo:

- En *Frontière(s)* (Gens, 2007), o filme comeza nun contexto sociopolítico convulso. A extrema dereita chega ao poder tras dunhas eleccións en Francia o que provoca graves disturbios na cidade de París. Aproveitando o caos xeneralizado, un grupo de mozos de orixe árabe levan a cabo un roubo, deixando ferido un dos protagonistas que morre de xeito completamente deshumanizado no hospital (00:11:29-00:13:51). O resto foxen de Francia a unha pensión rural na fronteira con Bélxica, que resulta ser rexentada por unha familia de neonazis caníbais, e onde os protagonistas son sometidos a brutais actos de tortura aos que soamente sobrevive Yasmine (véxase 2.2.2.4 Slasher). No punto último do filme, cando consegue escapar, na radio dan novas dos disturbios da noite anterior e atópase cun control policial para baixar mans en alto e completamente cuberta da sangue.

- En *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007) durante unha noiteboa nunha casa acomodada parisiense, atópase Sarah, fotógrafa de prensa embarazada, que habita soa tras perder á súa parella nun accidente de tráfico. A situación toma un xiro sinistro cando unha muller descoñecida irrompe na vivenda coa intención de arrancarlle, literalmente, o bebé do ventre. A pesar de consistir nun *home invasion*, o contexto exterior está marcado pola violencia nas rúas, coa televisión emitindo novas sobre disturbios e violencia nos *banlieues*. O cal xustifica a desprotección da protagonista durante moita boa parte do filme, ante o colapso policial na cidade. Cando un grupo da *gendarmerie* consegue chegar á casa, leva consigo a un detido de orixe magrebina en alusión ao tratamento racializado do violencia policial francesa.

- En *Sheitan* (Chapiron, 2006), producida por Vincent Cassel protagonista de *La haine* (Kassovitz, 1995), un grupo de amigos dunha *banlieue* parisiense remata unha noite de festa nunha casa en entorno illado e rural ao que son convidados. O filme vai desvelando

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

unha trama grotesca que inclúe incesto e rituais satánicos. Chapiron introduce unha dimensión de clase e raza explícita na película, xa que os protagonistas enfróntanse a unha Francia rural profundamente branca, racista e decadente, que segundo West se pode interpretar como unha inversión das dinámicas da propia *home invasion* (West, 2016, p. 198).

- Noutras películas non tan vencelladas á Nova Extrema, mais si ao xénero terrorífico galo, segue existindo unha tendencia particular na Francia respecto a ambientar invasións zombis como no caso de *La Horde* (Dahan & Benjamin, 2009) ou pragas de arañas xigantes, como en *Vermines* (Vanicek, 2023) nos *banlieues*; coa arquitectura opresiva, gris e claustrofóbica das barriadas que impide escapar da horda zombi, ou a falla de mantemento eléctrico que provoca cortes na iluminación e propicia o avance das arañas nas sombras. É igualmente resaltable a resistencia dos membros da comunidade de habitantes de clase baixa ante a invasión, zombificada ou arácnida, e á vez contra a policía que pretende atacalos por vinganza no caso de *La Horde* (Dahan & Benjamin, 2009), ou tapialos cos animais predadores dentro do edificio como se a súa vida non valese nada. As detención violentas en *Vermines* (Vanicek, 2023), xeran a mesma lectura de crítica de exclusión social mediante o emprego de elementos do xénero terrorífico.

En concusión, mentres que no cinema *banlieue* as historias céntranse na crítica social e a representación da loita e da xenreira colectiva das excluídas é protagonista cunha estética documental, na Nova Extrema Francesa, son panos de fondo para o horror e as situacións grotescas que vivirán as personaxes protagonistas de xeito individual, pero castigadas como metáfora do colectivo. Como sinala West: "Francia é un país onde a tensión da división entre clases sempre estivo fervendo a lume manso xusto debaixo da superficie" (West, 2016, p. 13).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 38. Referencias a disturbios e estalidos sociais violentos nos *banlieues*: comezo do filme *Frontière(s)* (Gens, 2007) con imaxes reais dos disturbios parisienses do 2005 (eq. sup.), deshumanización do irmán de Yasmine no hospital (eq. ctro.); chegada tardía da policía á casa de Sarah en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007) (eq. inf.), por mor dos disturbios en París que están continuamente presentes na radio e na TV, a policía chega cun migrante esposado á casa (eq. inf.); arquitectura hostil e claustrofóbica das barriadas que impide escapar da horda zombi en *La Horde* (Dahan & Benjamin, 2009); en *Vermines* (Vanicek, 2023), falla de mantemento eléctrico que provoca cortes na iluminación e propicia o avance das arañas xigantes (der. ctro.) e detención con alta violencia policial dos protagonistas (der. inf.)

2.2.2.6.4 Outras ondas centroeuropeas

A Nova Extrema Francesa, polo seu carácter liminar amplamente tratado nesta investigación, é en parte o resultado dunha confluencia complexa de correntes europeas previas que partillan unha estética da transgresión, unha representación extrema do corpo e unha narrativa de diferentes feridas históricas e traumas sociopolíticos representados no eido fílmico. A Nova Extrema gala, entre o cinema de autor e o cinema de xénero, vai no ronsel de diferentes ondas que, desde os anos sesenta, desafiaron as convencións do representable e do visible e que están comprendidas dentro do mesmo corpus en autorías que comprenden o extremismo a nivel europeo como é o caso de Horeck e Kendall (2011) ou Grønstad (2012) (véxase 2.2.1 Achegamentos teóricos). Estas se exporán brevemente a continuación.

A Nova Onda Polaca (*Polish New Wave*) podería ser representada paradigmaticamente polos traballos de Andrzej Żuławski ou Walerian Borowczyk, así como de Roman Polanski, autor ao cal obviaremos neste punto por mor da súa preintrodución no *New Hollywood*. Este movemento fílmico empregou o corpo como superficie da represión histórica e sexual, en filmes como *La bête* (Borowczyk, 1975), de produción francesa, ou *Possession*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(Zulawski, 1981), este último engadido na lista das devanditas *Video Nasties* neste mesmo epígrafe. James Quandt en *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema* (2004) reforza esta idea ao afirmar que o terror francés contemporáneo non sería posible sen a tradición do surrealismo e do cinema grotesco centroeuropeo. Esta idea, reafirmada e centrada nunha forma de crítica apoiada no cinema autoral é a que propón James Romney no artigo *Le Sex and Violence* (2004) publicado en *The Independent* (véxase 2.2.1.1 O punto de ignición) está vencellado coa definición da propia Nova Extrema Francesa.

> Foron os primeiros dunha longa lista de cineastas visitantes que atoparon en Francia un terreo fértil para a experimentación transgresora, desde Roman Polanski ata o austríaco Michael Haneke. De Polonia chegou Walerian Borowczyk, cuxa película de conto de fadas de 1975, *La Bête*, é unha reinterpretación de Perrault en forma de farsa de terror e porno duro, coa escena de exaculación máis tola e prolífica da historia do cinema. O seu compatriota Andrzej Żuławski especialízase en frenéticos pesadelos freudianos, en particular en *Possession* (1981), na que Isabelle Adjani fai o amor cunha especie de lura que se axita desde o seu inconsciente (Romney, 2004).

Pola súa banda, o *Novi Film* iugoslavo (*Yugoslav Black Wave*) nos anos sesenta e setenta, agrupou a cineastas que compartían un desexo de liberade de expresión artística, que entrou en confrontación co goberno comunista da época. Certas películas provocaron unha reacción negativa da Liga Comunista de Iugoslavia, cuxa publicación oficial, chamada *Borba*, deu espazo ao artigo *"Crni val u našem filmu* " (Unha onda negra no noso cine) (1969) de Vladimir Jovičić o 3 de agosto de 1969. Como en outros casos tratados anteriormente, o nomeamento da onda de xeito pexorativo foi reapropiado polos creadores. Este conxunto de filmes independentes de exiguos orzamentos e que traballaban con violencia e sexualidade explícita, así como co humor negro, foron tomando unha estética máis vangardista nos anos setenta con directores como Dušan Makavejev e filmes como *Sweet Movie* (1974), de produción franco canadiana, xunto coa RDA. Este filme, que consta de diferentes historias, surrealistas, grotescas, alegóricas, abxectas, así como de narrativa fragmentada, é un exemplo paradigmático da transgresión fílmica e física desta onda: agresións sexuais, campos de concentración, escatoloxía, imaxes documentais da Iugoslavia da época, magnates humillando corpos femininos e bañándoos en ouro, en contraposición a acróbatas comunistas realizando actividades sexuais de corte sadomasoquista en barcos perdidos. Segundo Tim Palmer afirma en *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema* (2011) esta onda negra abriu a porta a un realismo fantástico e grotesco que Francia integraría décadas despois na súa propia poética do trauma (2011, p. 45). Ecos deste filme pódense atopar en varias expresións da Nova Extrema, en particular nas propostas ambientadas en lugares illados e surreais como é o caso de *Sheitan* (Chapiron, 2006) ou *Calvaire* (Du Welz, 2004).

Así mesmo, o Novo Cinema Alemán (*Neuer Deutscher Film*), a través de autores como Rainer Werner Fassbinder ou Werner Herzog, constituíron unha inspiración fílmica, sobre todo, nas primeiras autorías (*arthouse*) cronoloxicamente adscritas á Nova Extrema Francesa. Como afirma Quandt no artigo fundacional en *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema* (2004) ao respecto de directores como François Ozon ou Claire Denis:

> Dende entón, Ozon madurou —por exemplo, coa clásica e contida Sous le sable (2000), protagonizada por unha Charlotte Rampling exquisitamente angustiada—, pero para o enfant terrible incipiente, cuxas perversións eran calculadas (especialmente na estridente sátira Sitcom [1998]), a moralidade parecía unha farsa, un pretexto para a provocación. Certamente, as súas películas nunca se achegan á inquietante visión do seu heroe, Rainer Werner

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Fassbinder, que podía traumatizar ao público simplemente confrontándoo con verdades incómodas. As dolorosas verdades de Fassbinder sobre a raza e a humillación tamén inspiraron a Claire Denis, cuxas películas Chocolat (1988) e Non Fear, Non Die (1990) distínguense pola súa empatía lúcida e a súa perspicacia sociolóxica (Quandt, 2004).

Malia que o autor pretende xerar un salto cualitativo entre as obras previas de Ozon e Denis e as posteriores provocacións fílmicas que desdeña, este fío que conecta a Fassbinder con ambos manterase nas propostas xa integradas na Nova Extrema, como *Regarde la mer* (Ozon, 1997) ou *Trouble Every Day* (Denis, 2001). Salvando a distancia, Rainer Werner Fassbinder e Michael Haneke, a pesar de pertencer a xeracións diferentes do cinema europeo, comparten unha visión crítica da sociedade, así como unha representación da mesma e unha vontade de desestabilizar emocional e ideoloxicamente ao espectador. O primeiro céntrase en melodramas altamente estetizados e centrados nas relacións humanas para explorar as estruturas de opresión na Alemaña da época, como poden ser a hipocrisía burguesa, a deshumanización ou a represión sexual. Como exemplo, películas como *Angst essen Seele auf* (Fassbinder, 1974a), onde o racismo e o escándalo, provocado por unha relación entre unha muller alemá e un migrante marroquí moito máis novo, remata causando a reprodución das mesmas condutas opresivas externas sociais no interior da parella; ou no filme *Martha* (Fassbinder, 1974b) que amosa como a intimidade e a parella é un campo de batalla moral e político.

Pola súa banda, Haneke, minimalista e perturbador na súa posta en escena, herda de Fassbinder ese interese polas relacións sociais como dispositivos de control foucaultiano e provocadores de sufrimento nos seus protagonistas. A elevada violencia pausada e progresiva, mais sempre in crescendo, no *home invasion* chamado *Funny Games* (Haneke, 1997), pode lembrar á parsimonia coa que se torturan psicoloxicamente á parella protagonista en *Ils* (Moreau & Palud, 2006) ou á muller illada na súa casa en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007). En particular, a construción do final do relato tanto en *Funny Games* (Haneke, 1997) como en *Ils* (Moreau & Palud, 2006) xeran un paralelismo mediante os asasinatos da familia por parte de nenos e/ou adolescentes. Haneke revela a violencia estrutural latente baixo a pátina da normalidade familiar burguesa, como en *Benny's video* (Haneke, 1992) ou *Caché* (Haneke, 2005), amosando como o confort cotián pode colapsar no horror. A automutilación e as pulsións sexuais da protagonista en *La pianiste* (Haneke, 2001), poden verse reflexadas en moitas das obras da Nova Extrema xa citadas e serán leitmotivs na vaga (véxase 2.3. Películas e autorías).

Cómpre engadir, como sinala Catherine Wheatley no capítulo *Naked Women, Slaughtered Animals: Ulrich Seidl and the Limits of the Real* en *The new extremism in cinema: from France to Europe* (Horeck & Kendall, 2011), os animais mortos ou moribundos, sempre domésticos ou de granxa, son os que aparecen máis representados e violentados nas películas de Michael Haneke, a pesar de que este tropo xa se analizou previamente nesta investigación (véxase 2.2.2.3 Georges Franju e Nouvelle Vague).

> Peixes vivos se retorcen impotentes cando se envorca o seu acuario, a un porco córtanlle o pescozo, a un can mátano a golpes —fóra de pantalla—, a un pito córtanlle a cabeza e aos cabalos dispáranlles). É máis implacable en Carne (Francia, 1991) e Seul contre tous (Francia, 1998) de Gaspar Noé (Horeck & Kendall, 2011, p. 96).

Como afirma Alexandra West en *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (West, 2016), a tendencia do extremismo continuou a través de Europa, con directores como Lars Von Trier, Michael Haneke e Lukas Moodysson, cuxas

películas comparten claras similitudes coa Nova Extrema Francesa, mais precisa, non se limitan a un só lugar, senón que ofrecen un ámbito de influencia máis amplo: "Estes cineastas céntranse en condenar a sociedade contemporánea, en lugar de mirar cara a dentro, cara ás súas historias e orixes. A nova extrema francesa mira cara a dentro, cara aos feitos de Francia *que* antes non se mencionaron" (West, 2016, p. 201).

Para Grønstad (2012), as transgresións no campo da arte a miúdo implican provocacións tanto no plano formal como no dos contidos, citando como exemplo *Idioterne* (Von Trier, 1998). Para o autor, esta película constitúe un experimento tanto coas limitacións estéticas como coas normas sociais, que é deliberadamente esnaquizada polo seu creador, cun estilo indiscutiblemente debedor do *cinema verité* e sen diferir moito dunha gravación de vídeo *amateur*: "as tomas están desenfocadas, o encadre é en ocasións inepto, as escenas interrómpense e os cortes son demasiado abruptos, o fotógrafo e o micrófono ás veces albíscanse no encadre, viólase o eixo da acción, os movementos panorámicos son demasiado rápidos, as imaxes cambaléanse e as escenas arruínanse pola exposición directa á luz" (Grønstad, 2012, p. 24).

Imaxe 39. Referencias extrapolables á Nova Extrema Francesa en diferentes ondas e autorías do cinema europeo: Relacións sexuais co monstro en *Possession* (Żuławski, 1981) (eq. sup.), Nova Onda Polaca (*Polish New Wave*); esposa bañada en chocolate en *Sweet Movie* (Makavejev, 1974) (der. sup.), *Novi Film* iugoslavo (Yugoslav Black Wave); automutilación xenital no baño da protagonista en *Le pianiste* (Haneke, 1997) (eq. inf.); sexo real en *Idioterne* (Von Trier, 1998), Dogma 95.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.3 PELÍCULAS E AUTORÍAS PERTENCENTES AO NOVO EXTREMISMO FRANCÉS[105]

Tras repasar de xeito sucinto toda a información presentada ata o momento nesta tese, cómpre organizar e precisar dun modo taxonómico que filmes pertencen á vaga que constitúe o corpus sobre o que despois se aplicará a sistemática (véxase 3. Sistemática de análise). É certo que xa se caracterizou suficientemente en epígrafes anteriores, realizando un repaso teórico pola bibliografía previa que se considerou de relevancia para esta investigación. Porén, as divisións tan categóricas nas artes visuais, son de base unha inexactas pola propia ontoloxía fílmica, en constante evolución e mestura, en particular segundo nos achegamos ao contemporáneo. Non obstante, dadas as necesidades analíticas desta investigación é precisa unha categorización concreta, un listado de películas e autorías que poidan ser recollidas baixo o paraugas do chamado Novo Extremismo Francés, a pesar das contras posibles de tal división teórica. Relembrando o achegamento á propia definición de vaga, movemento e *group style* (véxase 2.2.1.2 Acepcións de onda), que se foron introducindo nesta investigación en relación a Nova Extrema Francesa e se desenvolveron aos poucos a través do subepígrafes que conforman este marco teórico. Como afirma Sánchez-Biosca en *El Montaje Cinematográfico. Teoría y análisis* (1996): "[…] una clasificación didáctica pagaría un alto precio por su claridad: el equívoco" (Sánchez-Biosca, 1996, p. 57). Mais dalgún xeito se debe eliminar tal escollo teórico, polo que a presente investigación propón un corpus fílmico definido a partir da triangulación de datos entre as principais aproximacións ou marcos ao fenómeno do Novo Extremismo Francés consideradas nesta tese. A saber, as sete fontes teóricas principais empregadas nos diferentes epígrafes: James Quandt con *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema* (2004), Jonathan Romney con *Le sex and violence* (2004), Martine Beugnet con *Cinema of Sensation* (2007), Tanya Horeck e Tina Kendall con *The new extremism in cinema: from France to Europe* (2011), Tim Palmer con *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema* (2011), Asbjørn Grønstad con *Screening the unwatchable: spaces of negation in post-millennial art cinema* (2012) e Alexandra West con *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016).

Cómpre neste punto enumerar uns criterios de inclusión para un corpus fílmico completo que se considera parte do Novo Extremismo Francés, sobre o cal despois se aplicará a sistemática de análise proposta nesta investigación:

- Presenza reiterada en, polo menos, catro das sete obras principais consultadas. A respecto dos filmes posteriores á publicación das primeiras obras (2004-2007), ou moi preto cronoloxicamente, priorízase a aparición en Palmer (2011), Grønstad (2012) e West (2016), dado que un filme non pode ser citado se é estreado tras da publicación dunha obra de referencia.

- Concordancia cronolóxica na realización e estrea: anos noventa, primeira década do século XX.

- Concordancia xeográfica na creación: filmes de produción ou coprodución francesa.

[105] Parte das reflexións e conclusións deste epígrafe publicáronse como: Calvete-Lorenzo, S. (2024a). Carnalidad, pulsión y antropofagia en el Nuevo Extremismo Francés: Estudio comparativo de Trouble Every Day y Dans ma peau, en *Retos y tendencias en los nuevos contextos comunicativos*, Castillo, A. (Ed.) e Zacipa, I. (Ed.). Editorial Fragua. 978-84-7074-785-4.

- Respecto á diversidade estética, narrativa e temática dentro do movemento, mais coas características de potencial analítico en termos do físico, do *shock,* da transgresión representación da sexualidade e/ou violencia na vaga.

- Diféreńcianse dúas etapas segundo a presentación en bibliografía previa e por clasificación temática nas webs de referencia de extracción de datos[106], que se debullarán despois da selección de corpus, quedan sinaladas a través do seguinte código de cor:

  Drama, *art film*, romance, erótico, *thriller*, suspense, experimental, drama psicolóxico, *neo-noir* (algunhas se definen a maiores como terror, mais sempre sinaladas primeiro como algún dos devanditos xéneros)
  Terror, gore, *body horror, slasher, home invasion,* comedia negra

Táboa 4. Selección de corpus da Nova Extrema Francesa. Elaboración propia.

CORPUS NOVO EXTREMISMO FRANCÉS									
Quandt (Q): New French Extremity Romney (R): New French Extremity Beugnet (B): Cinema of Sensation Horeck e Kendall (HK): New French Extremity Palmer (P): Cinéma du Corps Grønstad (G): Cinema unwatchable West (W): New French Extremity									
TÍTULO	**ANO**	**PROD.[107]**	**Q**	**R**	**B**	**HK**	**P**	**G**	**W**
Carne Gaspar Noé	1991	Francia	X			X	X	X	X
Regarde la mer François Ozon	1997	Francia	X			X	X		
Seul contre tous Gaspar Noé	1998	Francia	X	X	X	X	X	X	X
Sitcom François Ozon	1998	Francia				X	X	X	
Sombre Philippe Grandrieux	1998	Francia	X		X	X	X		X
Romance Catherine Breillat	1999	Francia	X		X		X	X	X
Beau Travail Claire Denis	1999	Francia			X			X	
Pola X Leos Carax	1999	Francia, Suíza, Alemaña, Xapón			X			X	X
L'Humanité Bruno Dumont	1999	Francia	X		X		X		X
Les Amants Criminels François Ozon	1999	Francia	X				X	X	X
Sous le sable François Ozon	2000	Francia				X			
Baise-moi Virginie Despentes & Coralie Trinh Thi	2000	Francia	X	X	X	X	X	X	X
La Captive Chantal Akerman	2000	Bélxica, Francia			X				

[106] Extraído de IMDB, Internet Movie Database, cotexado con Filmaffinity.
[107] Extraído de IMDB, Internet Movie Database, cotexado con Filmaffinity.

Promenons-nous dans les bois Lionel Delplanque	2000	Francia					X		X
À ma sœur! Catherine Breillat	2000	Francia, Italia	X	X	X	X	X	X	
Trouble Every Day Claire Denis	2001	Francia, Alemaña, Xapón, Luxemburgo	X	X	X	X	X	X	X
L'Emploi du temps Laurent Cantet	2001	Francia			X				
Le Pornographe Bertrand Bonello	2001	Francia, Canadá	X		X			X	
Intimité Patrice Chéreau	2001	Francia, Alemaña, R.U.					X	X	X
La vie nouvelle *Philippe Grandrieux*	2002	Francia	X	X	X	X	X		
Dans ma peau Marina de Van	2002	Francia	X	X	X	X	X	X	X
Irréversible Gaspar Noé	2002	Francia	X	X	X	X	X	X	X
Demonlover Olivier Assayas	2002	Francia		X	X	X	X	X	X
La chatte à deux têtes Jacques Nolot	2002	Francia	X				X		
Vendredi soir Claire Denis	2002	Francia			X			X	
Choses secrètes Jean-Claude Brisseau	2002	Francia		X					
Adieu Arnaud des Pallières	2003	Francia			X				
Elle est des nôtres Siegrid Alnoy	2003	Francia			X		X		
Twentynine Palms Bruno Dumont	2003	Francia, Alemaña, EE.UU.	X	X	X	X	X	X	X
Tiresia Bertrand Bonello	2003	Francia			X				
Haute tension Alexandre Aja	2003	Francia	X			X	X		X
La Blessure Nicolas Klotz	2004	Francia	-		X	X			
Ma Mère Christophe Honoré	2004	Francia	-	X		X	X	X	X
Anatomie de l'enfer Catherine Breillat	2004	Francia	-	X		X	X	X	
Calvaire Fabrice Du Weltz	2004	Bélxica, Francia, Luxemburgo	-	-			X		X
L'Intrus Claire Denis	2005	Francia	-	-	X				
Sheitan Kim Chapiron	2006	Francia	-	-			X		X
Flandres Bruno Dumont	2006	Francia	-	-	X				
Ils David Moreau & Xavier Palud	2006	Francia	-	-			X		X
The Hills Have Eyes (*remake*) Alexandre Aja	2006	EE.UU	-	-					X

Frontière(s) Xavier Gens	2007	Francia	-	-	-		X		X
À l'intérieur Alexandre Bustillo & Julien Maury	2007	Francia	-	-	-	X	X		X
Martyrs Pascal Laugier	2008	Francia, Canadá	-	-	-	X	X		X
Mirrors (remake) Alexandre Aja	2008	EE.UU	-	-	-				X
The Eye (remake) David Moreau & Xavier Palud	2008	EE.UU	-	-	-		X		X
La Meute Franck Richard	2009	Francia, Bélxica	-	-	-		X		X
Enter the Void Gaspar Noé	2009		-	-	-	X			
Maniac (remake) Franck Khalfoun	2012	EE.UU	-	-	-	-	-		X

Tras desta selección e revisión teórica a través do entrecruzamento das sete fontes bibliográficas principais seleccionadas, Quandt (2004), Romney (2004), Beugnet (2007), Horeck e Kendall (2011), Palmer (2011), Grønstad (2012) e West (2016), pódese conformar un corpus de estudo de vinte seis filmes dada a súa presencia reiterada na bibliografía especializada, así como a súa centralidade na discusión académica. O resto das películas, que non compren tales condicións, poden compartir características coa denominada Nova Extrema Francesa, mais non existe un consenso sobre a súa pertenza, ou incluso nomenclatura, polo propio carácter liminar da vaga. Como exemplo, no libro de Horeck e Kendall (2011) ou Grønstad (2012) céntranse nun extremismo a nivel europeo onde inclúen autorías como Haneke ou Von Trier, que quedan descartadas neste estudo concreto dada a súa orixe e produción non gala, inda que foron consideradas como influencias (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos relacionados); ou West, que inclúe na súa investigación os *remakes* estadounidenses de directores franceses ou belgas que tamén serán omitidos neste caso xa que posúen outras características narrativas, estéticas e de orzamento ademais de ser de produción hollywoodense, malia que poidan gardar certa concordancia co cinema máis xenérico e tardío da onda. Outro caso particular sería o de Gaspar Noé cuxas primeiras incursións fílmicas *Carne* (1991)*, Seul contra tous* (1998) e *Irréversible* (2002) considéranse parte esencial da vaga e influencia clara en filmes posteriores, e que mantivo un estilo similar e moi persoal na súa carreira, a cal segue a día de hoxe centrada no tratamento da violencia e da sexualidade dende un alto esteticismo, mas deixa de considerarse parte da onda en *Enter the Void* (Noé, 2009) por unha cuestión cronolóxica e de citación na devandita bibliografía principal. Porén, Noé é en si mesmo un director extremista na súa totalidade filmográfica, na contra de outros moitos exemplos aquí presentados, que a pesar de ter incursionado no extremismo de xeito puntual, as anteriores e posteriores produción voltan a un intimismo autoral cinematográfico provocador, mais sen as características xa definidas da vaga en concreto. Outro caso de continuidade sería Catherine Breillat e a súa persistente exploración da sexualidade feminina nas diferentes etapas da vida, mesturada á súa vez coa reflexión autobiográfica, tanto de xeito audiovisual como en forma de novela.

Distínguense nesta investigación dúas grandes fases interrelacionadas na Nova Extrema Francesa. Temos unha xénese ou primeira etapa, definida dende unha perspectiva cronolóxica, que recolle elementos terroríficos, mais constitúe un cinema moito máis centrado en produción galas de corte moi autoral e independente, onde a transgresión se consegue nos filmes a través dun conxunto onde o drama, o erotismo e o cinema experimental, mestúranse co *thriller*, co

suspense, co *neo-noir* e, en ocasións, con elementos do *cyberpunk* e *body horror* moi estetizados. A esta primeira etapa, definida nesta tese como *arthouse* (véxase 2.2.1.3 Análise histórico con organización temática) da Nova Extrema, pertencerían direccións como as seguintes:

- Gaspar Noé: *Carne* (1991)*, Seul contre tous* (1998)*, Irréversible* (2002)
- François Ozon: Regarde la mer (1997), *Les Amants Criminels* (1999)
- Philippe Grandrieux: *Sombre* (1998)*, La vie nouvelle* (2002)
- Catherine Breillat: *Romance* (1999)*, À ma sœur!* (2001a)*, Anatomie de l'enfer* (2004)
- Bruno Dumont: *L'Humanité* (1999)*, Twentynine Palms* (2003)
- Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi: *Baise-moi* (2000)
- Claire Denis: *Trouble Every Day* (2001)
- Marina de Van: *Dans ma peau* (2002)
- Olivier Assayas: *Demonlover* (2002)
- Christophe Honoré: *Ma mère* (2004)

Cómpre engadir que hai casos onde filmes das mesmas autorías foron descartados na criba anterior, polo que soamente constan na lista do corpus final un número menor e non todas as producións de cada autoría, que normalmente posúen precedentes fílmicos na súa carreira concreta, a excepción de óperas primas. Este podería ser o caso de François Ozon e a pertenza, non considerada por parte da bibliografía empregada, a esta primeira etapa de *Regarde la mer* (1997) que conta como coprotagonista e coguionista, coa propia Marina de Van, que despois dirixiría filmes pertencentes á vaga. Dado a súa temática e construción formal e narrativa, esta película é excepcionalmente recuperada da exclusión previa para a análise.
É dicir, nesta fase inicial, ou *arthouse,* da vaga sitúanse filmes moi diversos mais cun estilo grupal recoñecible (véxase 2.2.1.2 Acepcións da onda, movemento e achegamento ao *Group Style*), como as devanditas obras de François Ozon, Philippe Grandrieux, Catherine Breillat, Bruno Dumont, Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, Claire Denis, Marina de Van, Olivier Assayas, Christophe Honoré e Gaspar Noé. Segundo afirma Alexandra West en *Films of the New French Extremity: visceral horror and national identity* (2016), este último director é un dos cineastas máis estudados da Nova Extrema Francesa. Esta afirmación é apoiada por ser citado en absolutamente toda a bibliografía empregada para xerar o corpus fílmico de análise, sete de sete casos nas dúas longametraxes e cinco de sete casos na súa primeira película, a mediametraxe *Carne* (1991). Ademais, existe unha enorme profusión de artigos académicos, teses e incluso monografías relacionadas co director[108], número comparativamente máis elevado que noutros casos vencellados á Nova Extrema, como a devandita *The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist* (Nicodemo, 2013), ou os artigos *Irreversible* (Palmer, 2015) ou *Del Nuevo Extremismo Francés a la subversión del espectáculo de la violencia: estética y discurso en Solo contra todos de Gaspar Noé* (Luque Gutiérrez, 2023), entre moitos outros. Proseguindo con West (2016), a autora asevera que os filmes sobre os que existe unha maior bibliografía son *Irréversible* (2002) e *Seul contre tous* (1998), este último prolongando a historia do protagonista de *Carne* (1991), considerada a miúdo como un dos primeiros exemplos asociados á Nova Extrema Francesa. En ambos os dous casos, Noé presenta a deriva psicolóxica e quebra mental da personaxe do Carniceiro mediante unha continua narración en primeira persoa ou voz en *off*, así como a

[108] Véxanse os resultados de busca por palabras clave no Anexo III desta tese.

violencia contra dunha sociedade que considera inxusta, colocando obrigatoriamente o público dende a incómoda perspectiva dun violento pedófilo, machista, homófobo e racista que xa non atopa o seu lugar no ecosistema social francés. A influencia xeral de Noé no movemento é evidente e, como sinala West, foi a súa segunda longametraxe a que realmente impulsou ás propostas extremas cara á vaga principal que alcanzaría o seu punto álxido con *Baise-Moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) e *Irréversible* (Noé, 2002) que provocaron un debate nacional e mesmo internacional (2016, p. 43) (véxase 2.2.1.7 A visión dende a praxe fílmica). Entre os anos dous mil e dous mil dous estreáronse moitas outras películas asociadas ao movemento, xa citadas previamente.

Todos estes filmes deron paso á segunda etapa da vaga a partir do ano 2003, tamén chamada *grindhouse*, coa estrea de *Haute tension* (2003) de Alexandre Aja; a primeira das películas nomeadas como *Fab Five,* traducido como as cinco fabulosas, por Oliver Hicks en *Grand Guignol and new French Extremity: horror, history and cultural context* (2021). Esta marcou un cambio das propostas fílmicas máis aparentemente artísticas con diversos préstamos de elementos do terror a películas de terror máis xenéricas con certas simpatías artísticas. Nun paso intermedio, denominemos raiano, colocaríanse entre os anos 2003 e 2004 os filmes *Calvaire* (2004) de Fabrice du Welz e *Sheitan* (2006) de Jean Chapiron, que nesta investigación se situarán de xeito fronteirizo, mais pertencentes á segunda etapa da Nova Extrema Francesa. Os cinco anos seguintes verían completado o quinteto *Fab Five* con *Ils* (2006) de David Moreau e Xavier Palud, *Frontière(s)* (2007) de Xavier Gens, *À l'intérieur* (2007) de Alexandre Bustillo e Julien Maury, e *Martyrs* (2008), de Pascal Laugier, que marcou o cénit e o final da fase principal da Nova Extrema Francesa xa que as cinco grandes adoitan considerarse as películas máis importantes do movemento (Hicks, 2021, p. 67). Esta afirmación por parte de Hicks non se comparte nesta investigación por mor de que, malia que a división da Nova Extrema Francesa en dúas etapas, feito apoiado tanto por West (*Arthouse-Grindhouse*), como por Beugnet (*Estética da contención-Estética do exceso*) e Palmer (*Cinema du corps-Cinema pop*), dáse por afianzada, isto non confire maior peso a unha ou outra etapa da vaga; senón que o estilo e características formais no *grindhouse* e nas cinco grandes, provocou que estes filmes chegaran ao gran público predefinidos como terror, pola contra das propostas de corte moito máis intimista que pasaron desapercibidas dende a perspectiva dun público amplo e internacional, a pesar das súas repercusións e polémicas no circuíto de festivais galos, ou nalgún caso europeos. Noméanse a continuación as principais autorías consideradas dentro da segunda etapa, *grindhouse*, da Nova Extrema Francesa:

- Alain Robak: *Baby Blood* (1990)
- Alexandre Aja: *Haute tension* (2003)
- Fabrice Du Weltz: *Calvaire* (2004)
- Kim Chapiron: *Sheitan* (2006)
- David Moreau e Xavier Palud: *Ils* (2006)
- Xavier Gens: *Frontière(s)* (2007)
- Alexandre Bustillo e Julien Maury: *À l'intérieur* (2007)
- Pascal Laugier: *Martyrs* (2008)
- Franck Richard: *La Meute* (2009)

Como se pode observar, engádese neste segundo período unha *rara avis* precursora da etapa máis xenérica da vaga e chamada *Baby Blood* (1990). Este filme, dirixido por Alain Robak, é moi anterior dende unha óptica cronolóxica á época correspondente ao *grindhouse*, é dicir a partir do ano 2003, mais posúe un elevado número de similitudes formais e temáticas cos filmes

cos que está vencellada; é, polo tanto, engadida no corpus seleccionado para análise. Cómpre engadir que o filme de Robak non ten presenza en ningunha da literatura consultada.

Proponse a continuación unha tripla clasificación esquemática do devandito corpus da Nova Extrema Francesa, constituído por vinte seis películas escollidas mediante a selección previa neste epígrafe da investigación, en primeiro lugar a través das etapas, autorías, lugar e volume de producións, en segundo lugar, por causa das temáticas principais abarcadas na filmografía, para *a posteriori* poder xerar un certo resumo argumental e estilístico formal de cada proposta particular do estilo grupal. E, por último, unha clasificación en base á súa estrutura narrativa que irá evolucionando dende ordes temporais máis inconexas que caracterizan a primeira etapa da vaga, aos tres actos clásicos, e variacións pertinentes, segundo se achegan ao *grindhouse.*

Como se foi engadindo en anteriores epígrafes, o entretecido do sexo e da violencia é unha característica clave do determinado primeiro subconxunto de películas dentro da Nova Extrema Francesa, da primeira etapa da vaga, ou *arthouse*. Entre elas atópanse películas con brutais agresións sexuais como *Sombre* (Grandrieux, 1998), *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000)*, Irréversible* (Noé, 2002)*, Twentynine Palms* (Dumont, 2003) ou na raiana *Calvaire* (Du Welz, 2004)*;* as redes clandestinas *snuff* do sitio web Hellfire, con as violacións e torturas de todo tipo (01:15:28-01:18:13) ou *hentai* (00:24:48-00:26-35) en *Demonlover* (Assayas, 2002). Noutros filmes desta primeira etapa da vaga, a presenza da violación é exclusivamente a través das súas consecuencias físicas, como a aparición nun campo do cadáver abusado sexualmente dunha nena de once anos como detonante da investigación policial en *L'Humanité* (Dumont, 1999) (00:05:52-00:01:16) ou o cadáver mutilado de Sasha como final do filme en *Regarde la mer* (Ozon, 1997) (48:28-48:51); a violación incestuosa e omitida narrativamente en *Seul contre tous* (Noé, 1998), acurtada mediante un plano fixo do ollo do protagonista (1:09:08-1:11:46), nese relato imaxinada polo Carniceiro, mais confirmada na secuencia proemio de *Irréversible* (Noé, 2002) (04:47-08:26); a acusación que provoca o asasinato en *Les Amants Criminels* (Ozon, 1999)*;* ou as relacións sexuais intrafamiliares de historia batailleana en *Ma mère* (Honoré, 2004) e na raiana e rural endogámica *Sheitan* (Chapiron, 2006). Por último, na filmografía seleccionada de Breillat, a experimentación sexual como liberación e autocoñecemento está presente e mesturada co abuso e co drama en *Romance* (1999)*,* o descubrimento sexual adolescente mediante presións e chantaxes e brutal abuso final con asasinatos en *À ma sœur!* (2001)*,* ou o ensaio filmado filosófico e sexual entre a protagonista, Amira Casar, e o actor pornográfico Rocco Siffredi en *Anatomie de l'enfer* (2004). Por último, en *Trouble Every Day* (Denis, 2001) os límites entre o ataque caníbal e a violencia sexual esvaecen e, no caso de *Dans ma peau* (De Van, 2002)*,* a obsesión íntima devén na pulsión destrutiva da autosarcofaxia. Non obstante, nesta última proposta fílmica da directora Marina de Van, non existe ningunha agresión sexual, pese a que a secuencia da agresión na piscina a Esther ante a inacción de Sandrine, está tratado como tal (00:32:25-00:34:05). Porén, é único caso de todas as citadas da primeira etapa da vaga e da zona de transición cara o *grindhouse.*

Por outra banda, a crítica ao social reaccionario tamén estará presente, como afirma Matt Armitage no artigo *Method behind the madness: New French Extremity* (2018)[109]:

> A primeira longametraxe de Noé é unha especie de secuela da súa curtametraxe anterior *Carne* (1991), onde o seu antiheroe, o Carniceiro, que tendo soportado (segundo el) unha vida de abandono, traizón, fracaso e decepción converteuse nun buraco negro de noxo e odio por todos os que o rodean, culpando ao mundo por todos os seus problemas. Despois dunha discusión coa súa noiva embarazada, golpéaa repetidamente no estómago e logo foxe de regreso a París.

[109] Toda cita deste texto é de tradución propia.

> Mentres planea matar as persoas que lle fixeron dano, saca á súa filla autista da institución na que a fixo ingresar en *Carne*. Neste punto, aparece unha tarxeta de título advertindo ao espectador que o público ten 30 segundos para abandonar o cinema antes de que suceda algo impactante. O final da película amosa ao Carniceiro abusando sexualmente da súa filla e fantaseando con matala, ou posiblemente matala realmente (Armitage, 2018).

Segundo Armitage (2018), o Carniceiro é a encarnación que Noé fai do odio e da intolerancia da extrema dereita que se presenciou nunha Francia dividida pola tensión racial e o crecente apoio á *Front National*[110], polo que a advertencia final a modo de cartela que da trinta segundos para abandonar a sala de cinema é unha provocación deliberada para o público, desafiando o seu desexo de presenciar escenas tan desagradables como as que van acontecer. Neste filme, que xa se definiu previamente como moi influínte na vaga, atópanse dúas características que estarán presentes no corpus constituínte da Nova Extrema Francesa. Por unha banda, as personaxes protagonistas antiheroicas, o que se definirá como pertencentes á crise identitaria reaccionaria, ou dos modelos tradicionais que evolucionan a estruturas de características líquidas, entendidas deste xeito como consecuencia directa do concepto e obra *Modernidad Líquida* (Bauman, 2020). Esta descomposición e incerteza respecto do laboral refléxase en diversos filmes como *Seul contre tous* (Noé, 1998) e as necesidades de emprego do Carniceiro, as entrevistas laborais con voz en *off* e o desexo de asasinar a varios empresarios por parte do protagonista; a alienación laboral e ultracompetitiva de Esther en *Dans ma peau* (De Van, 2002) ou os enredos corporativos en Asia a modo de *tecnothriller* de *Demonlover* (Assayas, 2002). O individualismo da posmodernidade leva a un illamento social característico deste devir líquido, así mesmo, as crenzas relixiosas e culturais tamén se ven afectadas polo tremor da quebra das personaxes nos relatos destas crises identitarias reaccionarias.

En segundo lugar, o que o devandito Hicks (2021) define como tramas mínimas, é dicir, películas que presentan unha estrutura argumental que se vai desfacendo progresivamente, ata o punto de perder a súa propia historia nalgún momento do terceiro acto (Hicks, 2021, p. 70). Como exemplo, a viaxe onírica e háptica de *Sombre* (1998), experimental no caso de *Dans ma peau* (2002), psicodélica e tecnolóxica en *Demonlover* (2002), de estrutura fragmentada e inconexa de *Carne* (1991) e *Seul contre tous* (1998), ou a narrativa inversa e xiratoria de *Irréversible* (2002). Tamén, os longo planos fixos a modo de *tableaux vivants* de *Regarde la mer* (1997), *La vie nouvelle* (2002), *L'Humanité* (1999) ou *Twentynine Palms* (2003). Esta segunda característica soamente estará presente na primeira etapa da vaga, xa que se irá transformando en narrativas moito máis tradicionais na fase *grindhouse.*

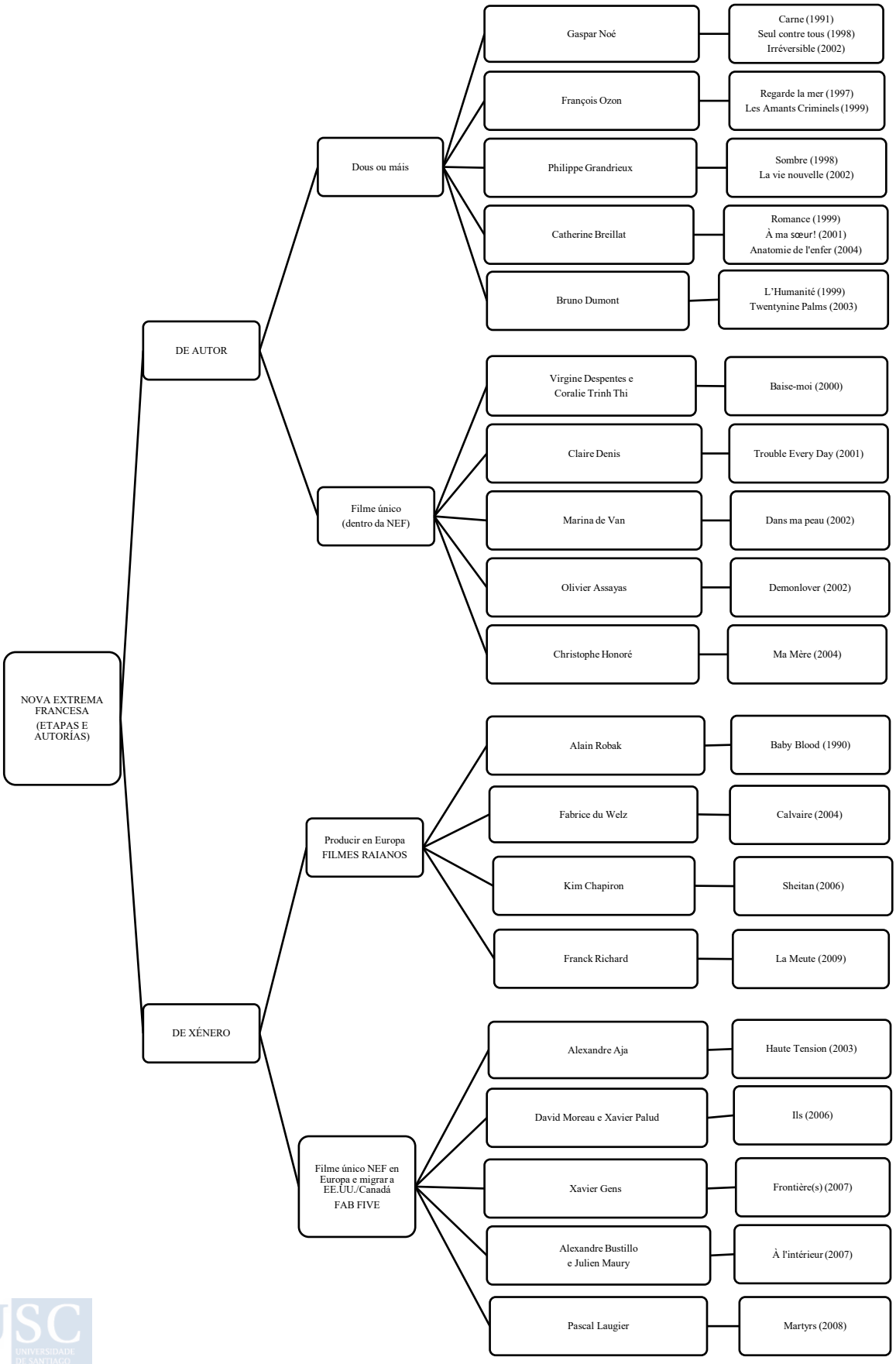
Pola contra, esta mestura de sexo e violencia é unha característica temática inexistente nas películas posteriores do movemento, as devanditas *Fab Five: Haute tension* (2003), *Ils* (2006), *Frontière(s)* (2007), *À l'intérieur* (2007) e *Martyrs* (2008), que practicamente omiten a presenza sexual explícita, centrándose en historias *home invasion*, do medo ao outro e ao descoñecido, como diría West (2016), e na violencia física, nestes casos moi explícita, así como no abxecto corporal feminino das personaxes protagónicas, que se antes estaba presente mediante o canibalismo e a automutilación evoluciona cunha certa recorrencia no embarazo, como en *Baby Blood* (1990), a recorrencia do feto como coprotagonista da historia nun CGI abominable en *À l'intérieur* (2007), ou na mera problemática da reprodución humana e da endogamia que xera criaturas deformes achegadas ao *body horror* en *Frontière(s)* (2007), película que inicia cunha

[110] Partido fundado o cinco de outubro de 1972 baixo o nome completo de *Front National pour l'Unité Française*, de ideoloxía nacionalista de extrema dereita, presidido dende a súa fundación ata o 2011 por Jean-Marie Le Pen, a posteriori substituído pola súa filla, Marine Le Pen, ata a súa inhabilitación no 2025. O partido mudou o seu nome no 2018 por *Rassemblement National.*

ecografía, ou na posterior *La Meute* (2009). Por outra banda, a estrutura narrativa dos *Fab Five* convértese nunha progresión moito máis normativa a pesar dos puntos de xiro posibles na historia e de narradores en primeira persoa non confiables. Porén, manterán a crise identitaria reaccionaria a través dos *home invasion* como metáfora do medo ao outro, como diría West.

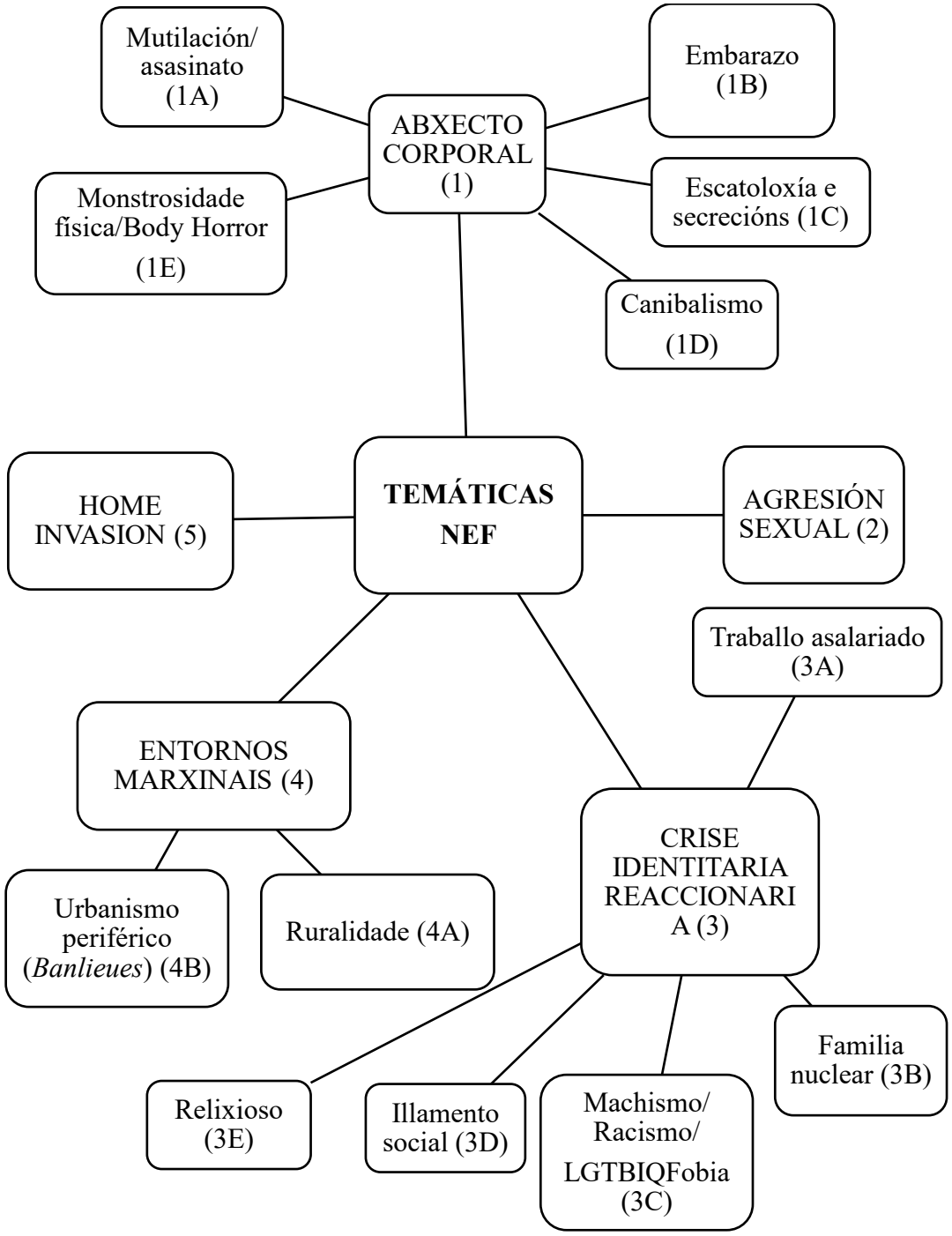
> Cada película baséase, en maior ou menor medida, nesta estrutura, remitíndose á dependencia de Noé da ruptura da normalidade (ou a aparente normalidade en *Martyrs* e *Frontière(s),* e o que isto supón para os personaxes principais. En canto aos personaxes principais, todas as Fab Five e a gran maioría das obras da Nova Extrema Francesa contan con mulleres nos papeis principais. Ao analizar as características notables do movemento no seu conxunto, é importante sinalar o uso evidente de violencia implacable, a miúdo impactante, nos títulos baseados no terror. O elemento principal que clasifica estas películas como «extremas», as súas representacións de tortura, asasinato, desmembramento e outros actos diversos, alcanza novas cotas en películas como *Martyrs* (Hicks, 2021, p. 71).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 40. Clasificación das etapas internas e autorías do Novo Extremismo Francés. Elaboración propia.



Imaxe 41. Clasificación das temáticas principais do Novo Extremismo Francés. Elaboración propia.

Estas categorías temáticas non deben entenderse compartimentos estancos senón como hibridadas, como contedores xerados a través da revisión do propio corpus fílmico e dos seus leitmotivs, recorrentes por definición. Estas categorías presentadas empregaranse coa fin de

definir brevemente o argumento de cada unha das vinte seis películas aquí delimitadas como pertencentes á onda.

Por último, cómpre engadir que na primeira etapa da vaga, o emprego de estruturas non lineais será de carácter recorrente, con alteracións cronolóxicas na historia e no relato, mediante o emprego das chamadas anacronías; en canto se achegan ao *grindhouse* as narrativas lineais, especialmente a aristotélica, ou ben, as súas posibles evolucións contemporáneas, como a estrutura en catro actos, fanse presentes; neste segundo caso, existen breves *flashbacks* ou comezos *in media res* que non interrompen ou reconfiguran fondamente o relato. Definiranse brevemente a continuación e aplicaranse na escolma de filmes escollidos. De novo, os recursos e estruturas narrativas presentados están hibridados e exemplifícanse coa categoría predominante en cada proposta cinematográfica. Co gallo desta escolma de definicións, introdúcense a continuación diferentes autorías empregadas na composición da análise fílmica (véxase 3. Sistemática de análise).

David Bordwell en *La narración en el cine de ficción* (1996), divide dende unha perspectiva histórica os modos de narración en: clásica, que outras autorías chamarán tamén aristotélica, de arte e ensaio, histórico-materialista, centrada no cinema soviético, e paramétrica, ou centrada na forma fílmica e no estilo, esta última nomeada en homenaxe a Burch e os seus parámetros en *Praxis del cine* (1985). O propio David Bordwell, xunto coa autora Kristin Thompson, detallan unha nova clasificación en *El arte cinematográfico* (1997), separando as formas narrativas, ou de relación causa-efecto, á súa vez subdivididas en secuenciais ou ben de orde temporal alterado; das formas non narrativas, a saber, os sistemas formais categóricos, retóricos, abstractos e asociativos.

En terceiro lugar, Francesco Casetti e Federico Di Chio en *Cómo analizar un film* (1991) clasifican as posibles ordes narrativas dun filme de xeito formalista en tempo circular, cíclico ou lineal, subdividido este último en tempo vectorial, é dicir, continuo, e non vectorial, ou tempo descontinuo xerado mediante o emprego das devanditas anacronías. Non obstante, a clasificación que mellor se compatibiliza coa proposta previa de Bordwell ou Burch, é á dos mesmos autores con respecto dos posibles réximes do narrar, evitando así a división principal entre narrativa circular, cíclica e lineal, xa que outras autorías presentan a primeira destas como parte do non lineal, nun símil do non vectorial nesta obra. Pola contra, a tripla posibilidade de réximes que presentan os autores conxúgase perfectamente coas propostas narrativas previas, coa narración forte, centrada na acción como nexo do relato, a narración débil, centrada nas personaxes e nos ambientes en detrimento da acción como nexo do relato e, por último, a antinarración, ou os filmes nos que se abandona a idea de que a propia narración poida avanzar mediante a dispersión de ambientes e personaxes e a casualidade, que non causalidade, dos acontecementos narrados. Cómpre engadir que os tres réximes da narración que describen os autores están baseados, a pesar de que se vaian desmarcando de xeito explícito, nas ideas da gran forma, pequena forma e imaxe cristal, tomadas como préstamo de *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1984) e *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1987). De xeito moi sucinto, na teoría fílmica de Deleuze, a gran forma e a pequena forma son conceptos que se contrapoñen para describir o movemento e a representación nas imaxes, onde a pequena forma é un detalle ou aspecto que se insire nunha gran forma, e viceversa. Pola súa banda, a imaxe cristal é unha terceira tipoloxía que se afasta da imaxe-movemento, onde as imaxes, mesmo na súa unidade, mostran múltiples facetas, a grande e a pequena, sendo unha imaxe que racha coa unidade e a continuidade para revelar un estado da mesma como algo dividido, dobre ou repetido (1984).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por último, cómpre introducir a Jacques Aumont e Michel Marie co libro *Análisis del film* (1990), que malia non definir unha terminoloxía propia, repasan diferentes posibilidades da análise estrutural do relato como Propp, Barthes ou Greimas.
Detállanse a continuación as estruturas localizadas, e unificadas terminoloxicamente entre autorías, no predefinido neste epígrafe corpus de análise da Nova Extrema Francesa.

Estrutura clásica/narrativa secuencial/narración forte:

- **Tres actos ou Aristotélica.** A narrativa aristotélica, tamén coñecida como estrutura en tres actos, baséase na idea da herdanza clásica de que todo relato debe posuír un principio (introdución), un medio (nó) e un fin (desenlace), artellados de xeito causal e coherente. Como define David Bordwell en *La narración en el cine de ficción* (1996), no cinema clásico de Hollywood, este modelo materialízase nun relato rexido pola causalidade e a continuidade temporal e espacial (1996, pp. 157-158). Así mesmo, David Bordwell xunto con Kristin Thompson definen a estrutura concreta no libro *El arte cinematográfico* (1997).

> En el cine de producción en masa, es de esperar que el guionista siga las estructuras narrativas tradicionales. Durante varias décadas, el cine de Hollywood ha exigido guiones sobre personajes centrales fuertes que luchan por conseguir metas bien definidas. También se cree de forma generalizada que un guión debe tener una estructura en tres actos, con el clímax del primer acto más o menos al final del primer cuarto de la película, el clímax del segundo acto produciéndose aproximadamente a dos tercios del total y el clímax del ultimo resolviendo, al final, el problema del protagonista. También es de esperar que los guionistas incluyan momentos decisivos del argumento, giros dramáticos que intensifiquen la acción (Bordwell & Thompson, 1997, pp. 11-12).

Como exemplo dentro da Nova Extrema Francesa, a estrutura de *home invasion* rural de *Ils* (Moreau e Palud, 2006) é unha película artellada nos tres actos clásicos. O primeiro acto (00:08:17-00:29:42) cumpre a función de introdución das personaxes, tras un prólogo de asasinato independente que anticipa a ameaza mediante *jumpscares* (00:00:55-00:08:17), preséntase a vida cotiá da parella protagonista en Romanía, unha profesora de escola, Clem, e un escritor que traballa dende a casa, Lucas; ata que un feito disruptivo, o roubo de seu coche a altas horas da noite, abre o conflito central (00:29:42). O segundo acto (00:30:00 – 00:59:57) ten a dinámica propia do *home invasion*, é dicir, a parella tenta fuxir dos atacantes nunha sucesión de persecucións, peches en diversos espazos e fugas que intensifican a tensión, dende a casa ata o bosque, descubrindo que os seus atacantes son cativos. Apoiando a presenza da ameaza nun leitmotiv sonoro, ruído non identificable como de insecto, e visual, as lanternas na escuridade. O terceiro acto (01:00:12 – 01:10:37) conduce ao clímax da estrutura nun espazo distinto, un búnker subterráneo abandonado, onde Lucas é asasinado, Clem foxe cara unha saída pero é atrapada xa que ten barrotes. O relato péchase cun epílogo breve que revela aos antagonistas como nenos aparentemente normais, descubrindo que o leitmotiv arrepiante é un xoguete e devolvendo a narración ao cotián de coller un autobús.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 42. Composición de fotogramas (F1-F12) de *Ils* (Moreau e Palud, 2006) que é unha película artellada nos tres actos clásicos. O primeiro acto (1ª liña) cumpre a función de introdución das personaxes, ata o roubo de seu coche a altas horas da noite (00:08:17-00:29:42). O segundo acto (2ª liña) ten a dinámica propia dun *home invasion* en entorno rural, é dicir, a parella tenta fuxir dos atacantes nunha sucesión de persecucións, dende a casa ata o bosque, descubrindo que os seus atacantes son cativos (00:30:00 – 00:59:57). O terceiro acto (3ª liña), conduce ao clímax nun búnker subterráneo abandonado, onde Lucas é asasinado, Clem foxe cara unha saída pero é atrapada xa que ten barrotes acto (01:00:12 – 01:10:37). O relato péchase cun epílogo breve e devolvendo a narración ao cotián.

- **Catro actos.** A devandita estrutura en tres actos, orixinaria da *Poética* de Aristóteles, artella todo relato nun principio, un medio e un fin, conectados por unha causa/efecto coherente. Porén, a partir de estudos contemporáneos, observouse que moitas longametraxes axústanse mellor a unha estrutura de catro actos. David Bordwell explica no seu ensaio online *Anatomy of the Action Picture* (2007)[111] que dende mediados da década dos setenta os guionistas reflexionaron sobre a idea da estrutura en tres actos, en *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (1999)[112]. Thompson perfeccionou este conxunto de regras estruturais, suxerindo a posibilidade de analizar as películas con maior precisión se recoñecemos que non todas teñen tres actos. En diversas longametraxes, especialmente as que están ao redor das dúas horas de duración adóitase, segundo Thompson, atopar unha estrutura en catro partes: achegamento, complicación, desenvolvemento e clímax; engadindo, polo xeral, un breve epílogo. É dicir, a partir da estrutura aristotélica se divide o segundo acto en dúas partes ao redor dun punto medio, para a autora, un exemplo paradigmático sería *Kiss Kiss Bang Bang* (Black, 2005), coa trama dividida en catro días, cada un cun título e cada un correspondente a unha das partes que ela identifica e rematando con varios epílogos.

  Como exemplo dentro da vaga estudada, a estrutura de *Martyrs* (Laugier, 2018) achégase a esta evolución da narrativa clásica. A pesar de que o filme posúe algún insertos con estética Súper 8 ao comezo e final, a estrutura en catro actos desenvólvese do seguinte xeito: Acto 1, presentación das protagonistas sendo nenas no orfanato e nacemento da amizade con Anna Assaoui despois da aparición de Lucie tras ser supostamente torturada (00:00:00-00:08:19); Acto 2, vinganza e *home invasion* de Lucie cara unha familia aparentemente normal que Lucie afirma seren os seus torturadores, dúbidas de Anna sobre a veracidade da afirmación,

[111] Toda cita deste texto é de tradución propia.
[112] Toda cita deste texto é de tradución propia.

suicidio Lucie e aparición no soto da muller torturada e dos enviados da seita que a asasinan (00:08:20-00:57:40); Acto 3, explicación das motivacións do grupo relixioso por parte da líder, Mademoiselle, captura de Anna por parte da sociedade secreta e martirio da muller ata a transcendencia (00:57:41-1:28:47); Acto 4, por último, reunión do grupo relixioso e suicidio da líder da seita tras a confesión de Anna tras ver o alén (01:31:44-01:39:15).

Imaxe 43. Composición de fotogramas (F1-F16) de *Martyrs* (Laugier, 2018) da estrutura en catro actos. Acto 1 (1ª liña), aparición de Lucie, presentación das protagonistas sendo nenas no orfanato e nacemento da amizade con Anna (00:00:00-00:08:19); Acto 2 (2ª liña), vinganza e *home invasion* cara unha familia aparentemente normal que Lucie afirma ser os seus agresores, suicidio Lucie e aparición no soto da muller torturada e dos enviados da seita que a asasinan (08:20-00:57:40); Acto 3 (3ª liña), explicación das motivacións do grupo relixioso por parte da líder, Mademoiselle, captura de Anna por parte da sociedade secreta e martirio ata a transcendencia (00:57:41-1:29:51); Acto 4 (4ª liña), reunión do grupo relixioso e suicidio da líder da seita tras falar con Anna do alén (01:29:52-01:39:15).

Estrutura narrativa de arte e ensaio/ de orde temporal alterado/narración débil:

- **Flashback/Analepse.** O *flashback* é un recurso que creba a linearidade clásica do relato ao introducir acontecementos do pasado que reconfiguran o sentido da narración. Segundo Francesco Casetti e Federico Di Chio en *Cómo analizar un film* (1991), definen o *flashback* como unha recuperación do pasado, equiparable coa analepse literaria, definida dende o tempo non vectorial, noutras palabras, un recurso caracterizado por unha orde dishomoxénea, fracturada, privada de solucións de continuidade (Casetti & Di Chio, 1991, p. 153). Pola súa banda, David Bordwell e Kristin Thompson no devandito *El arte cinematográfico* (1997), consideran o *flashback* unha convención narrativa fundamental:

> Un flashback es simplemente una porción de una historia que el argumento presenta sin seguir el orden cronológico. Supongamos que vemos el plano de una mujer que piensa en su infancia y a continuación un segundo plano que la describe como niña; comprendemos que el segundo plano muestra en realidad

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> un acontecimiento de la historia anterior al que mostraba el primero. Esto no nos confunde porque mentalmente reordenamos los acontecimientos en el orden que deberían haber seguido lógicamente: la infancia es anterior a la edad adulta. A partir del orden del argumento, deducimos el orden de la historia. Si los hechos de la historia se pueden considerar como ABCD, entonces el argumento que utiliza un Flashback presenta algo como BACD (Bordwell & Thompson, 1997, pp. 70-71).

Seguindo coa mesma liña, Jacques Aumont e Michel Marie no libro *Análisis del film* (1990) afirman que o *flashback* constitúe unha inversión temporal que, polo tanto, despraza en termos narrativos a orde causal clásica para reconfigurar o sentido do relato (1990, p. 48), tomando como exemplo o paradigma de *Citizen Kane* (Wells, 1941), que se aplica salvando nesta tese a diferenza cronolóxica. Practicamente todos os filmes posúen algunha anacronía temporal destas características, como é o exemplo de *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) e os *flashbacks* breves e recorrentes (00:34:14-00:35:05) entre flashes brancos, imitando á fotografía e con son de disparo armado, nos que o público descubre que as protagonistas asasinaron á muller á que atracaron previamente, mentres sacan cartos do caixeiro con idea de repetir o delito.

Imaxe 44. Composición de fotogramas (F1-F15) con estrutura de *flashbacks* breves e recorrentes en *Baise-Moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000), imitando os disparos fotográficos mais con son de disparo armado, do atraco con asasinato á muller por parte das protagonistas (Manu e Nadine), mentres sacan cartos do caixeiro con idea de repetir o delito (00:34:14-00:35:05).

- **Racconto.** Ao igual que o *flashback*, o *racconto* é unha ruptura no relato que volve ao pasado, mais en vez de breve é de maior extensión, é dicir, unha retrospectiva prolongada cara a un momento do pasado do relato que se narra de xeito completo. Segundo a narración avance de xeito lineal, ou vectorial, chega ao momento inicial, ao punto de partida da historia. Mentres que o *flashback* é puntual. Como afirma o guionista David Esteban Cubero: "es una vuelta al pasado pero tiene que ser rápida

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

y repentina, y después vuelve al presente. Como el flash de una cámara de fotos, te ilumina un corto espacio de tiempo y después volvemos a la normalidad" (2017); o *racconto*, pola contra, pode ter a duración de parte do filme, ou incluso case toda a película, achegándose neste último caso a unha narrativa circular.

Na Nova Extrema Francesa, o peculiar comezo de *Seul contre tous* (Noé, 1998) exemplifica perfectamente esta forma narrativa, ao resumir nun *racconto* e mediante imaxes fixas (01:49-05:00) a mediametraxe *Carne* (Noé, 1991), o punto de partida do relato narrado no filme coa saída do cárcere do Carniceiro e a viaxe ao norte de Francia coa súa moza embarazada.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 45. **Composición de fotografías (F1-F48) que xeran o *racconto* que dá comezo a *Seul contre tous* (Noé, 1998) exemplifica perfectamente esta forma narrativa, ao resumir mediante imaxes fixas a mediametraxe Carne (Noé, 1991) e dando punto de partida a acción do filme (00:01:49-00:05:00)**

- **Flashforward/ Prolepse.** O *Flashforward* é unha inversión do *flashback*, que de igual xeito constitúe un recurso que racha a devandita linearidade clásica do relato, insire acontecementos do relato que terán lugar nun futuro. Francesco Casetti e Federico Di Chio en *Cómo analizar un film* (1991), definen o *flashforward* como unha ruptura que pode manifestarse como recuperacións do pasado, equiparable á prolepse literaria (Casetti & Di Chio, 1991, p. 153). Pola súa banda, David Bordwell

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

e Kristin Thompson en *El arte cinematográfico* (1997), afirman sobre do *flashforward* : "[...] —es decir, pasar del presente al futuro y luego regresar al presente— también sería un ejemplo de como puede alterar el argumento el orden de la historia. Un flashforward se puede representar como ABDC" (Bordwell & Thompson, 1997, p. 71). Como última característica, Bordwell resalta que este recurso é case incompatible coa lóxica do cinema clásico excepto contadas excepcións, sendo propio de cinemas de corte máis moderno, máis *arthouse*, onde o relato se distancia do modelo causal clásico:

> El flashforward es impensable en el cine narrativo clásico, que busca retrasar el final, enfatizar la comunicabilidad y minimizar la autoconciencia. Pero en el cine de arte y ensayo, el flashforward destaca el carácter de conocimiento de la narración (ningún personaje puede conocer el futuro), el reconocimiento que del observador hace la narración (Bordwell, 1996, p. 211).

En *Carne* (Noé, 1991), e mediante o emprego continuado de cartelas temos unha construción a través de *flashforwards* repetitivos ata chegar ao punto de ignición da historia, do ano 1965 ao 1979, segundo a súa filla vai medrando. Malia que esta anacronía temporal non é tan común como o *flashback,* os filmes que se achegan dentro da vaga a unha narrativa de arte e ensaio, sen chegar ao paramétrico ou antinarrativo, vanse desfacendo cronoloxicamente mediante o emprego de devandita ferramenta, pero un exemplo concreto e máis sinxelo desta categoría anacrónica sería *Haute tension* (Aja, 2003), onde Marie fuxe a través do bosque cunha ferida no estómago ata chegar á estrada onde pide axuda a un coche (00:01:17-00:03:27). Esta anacronía, a modo de espóiler[113], conclúe coa prolepse a modo de sono na viaxe en coche no comezo do filme, con Marie contándolle a Alex: "Non era un tipo, era eu mesma. Era eu correndo tras de min" (00:03:28-00:04:18).

[113] Descrición do desenvolvemento argumental dun programa de televisión, película, libro ou videoxogo que reduce a sensación de sorpresa ou suspense para os potenciais lectores ou espectadores (González González, Dicionario da Real Academia Galega).

Imaxe 46. Composición de fotogramas (F1-F29) para o emprego do *flashforward* en *Haute tension* (Aja, 2003), onde Marie fuxe a través do bosque cunha ferida no estómago ata chegar á estrada onde pide axuda a un coche (00:01:17-00:03:27), conclúese coa prolepse a modo de soño na viaxe en coche no comezo do filme, con Marie contándolle a Alex: "Non era un tipo, era eu mesma. Era eu correndo tras de min"(00:03:28-00:04:18)

- **In media res.** Mais que unha anacronía en si mesma o comezo *in media res,* traducido como expresión latina, en medio das cousas, é moi común dentro da narrativa fílmica, empregando como apoio a esta afirmación no texto de Bordwell e Thompson, os autores aseveran:

> Una película no solamente arranca, sino que empieza. El comienzo proporciona una base para lo que sucede y nos integra dentro de la narración. Por lo general, el argumento intentara despertar curiosidad introduciéndonos en una serie de acciones que ya han empezado. [...]. El espectador especula sobre las posibles causas de los hechos presentados. Generalmente, algunas de las acciones que tienen lugar antes de que el argumento comience se habrán expresado o sugerido para que podamos empezar a construir toda la historia, llenándola con acontecimientos anteriores *(*Bordwell & Thompson, 1997, p. 73).

Para os autores, a parte do argumento que expón os feitos da historia e os trazos importantes das personaxes no momento inicial da metraxe denomínase co termo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

exposición (1997, p. 73), o cal presenta unha gama concreta de posibles causas e efectos do que ve o público. Para David Bordwell en *La narración en el cine de ficción* (1996) é algo común que moitas escenas comecen *in media res*. Coincide con Graham Petrie en que: "Se nos introduce en una situación ya totalmente desarrollada y se deja en nuestras manos reunir los detalles y ensamblar el contexto global, según el filme avanza. Los cambios de tiempo y lugar son con frecuencia arbitrarios y aparentemente inmotivados" (1996, p. 144). Infírese que nas formas fílmicas máis modernas, ou proseguindo coa terminoloxía bordwelliana, na tipoloxía narrativa de arte e ensaio, o público debe estar preparado para artellar o proceso configurativo dunha narración aberta, xa que unha escena pode terminar *in media res*, xerando lagoas que non se explican por referencia directa. Como afirma o autor, a dilación pode resultar da ocultación de información ou de pasaxes sobrecargados que requiren un desenvolvemento posterior, polo que a falta dos ganchos de diálogo da construción clásica, o filme empregará, pola contra, ligazóns simbólicas, máis connotativas, entre os episodios (1996, p. 210).

De novo, os comezos *in media res* tanto como inicio de película, como de arranque de secuencia, son moi comúns dentro da vaga, mais no caso de *Les Amants Criminels* (Ozon, 1999) o comezo descontextualizado co asasinato de Saïd no ximnasio por parte da parella protagonista (04:20-06:43), Alice e Luc, que será explicado mediante diversas retrospectivas mentres avanza a acción e son secuestrados na cabana do bosque, constitúe un bo exemplo dun arranque impactante e de alto interese para o público.

Imaxe 47. Composición de fotogramas (F1-F13) para un inicio *in media res* en *Les Amants Criminels* (Ozon, 1999), o comezo descontextualizado co asasinato de Saïd no ximnasio por parte da parella protagonista (04:20-06:37) será explicado mediante diversas retrospectivas mentres avanza a acción e son secuestrados na cabana do bosque. Este constitúe un bo exemplo dun arranque impactante e de alto interese para o público.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- **Inversa.** A narración inversa, ou ben retrospectiva, é definida por Francesco Casetti e Federico Di Chio en *Cómo analizar un film* (1991) como unha categoría dentro

da devandita vectorialidade, é dicir, o relato posúe unha orde continua ou homoxénea, mais na contra de ser progresiva é de carácter vectorial inverso (1991, p. 153). De novo, é unha características dos cinemas máis modernos dada a súa estrutura, pode ser en certo punto efectista e incluso un caso radical e secuencial do devandito *flashback*.

O filme *Irréversible* (Noé, 2002), como o seu propio nome indica, narra dun xeito cronolóxico inverso un salvaxe *rape & revenge,* dándolle unha perspectiva única á narración do relato dende a agresión final nun club nocturno ata o comezo do día por parte da parella protagonista, o descubrimento do embarazo por parte dela e a lectura tranquila tombada nun parque. A cartela de *LE TEMPS DETRUIT TOUT* (O tempo destrúe todo) remata o filme dun xeito inquietante.

Imaxe 48. Composición de fotogramas (F1-F36) dunha estrutura inversa no filme *Irréversible* (Noé, 2002). Como o seu propio nome indica, narra dun xeito cronolóxico inverso un salvaxe *rape & revenge*. Dende a agresión final nun club nocturno ata o comezo do día por parte da parella protagonista. A cartela de LE TEMPS DETRUIT TOUT (O tempo destrúe todo) remata o filme dun xeito inquietante.

- **Circular.** Que o comezo dun filme sexa igual que a súa secuencia final é máis ben unha anécdota de análise para Jacques Aumont e Michel Marie, xa que os autores afirman no capítulo *Análisis textual: Un modelo controvertido* do xa citado *Análisis del film* (Aumont & Marie, 1990):

> Empezaremos despejando rápidamente una idea que ha gozado de una cierta fortuna: a saber, que se puede sistemáticamente analizar cualquier film confrontando la secuencia inicial con la secuencia final. No hay duda de que un "método" de este tipo debe estar basado en una constatación empírica: numerosos films están construidos sobre una estructura narrativa "cerrada", incluso "circular" (es el caso, por ejemplo, de Hotel du Nord, [...]). Pero estas

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> confrontaciones sistemáticas no conducen demasiado lejos. A lo sumo, pueden permitir verificar una de las características más importantes del relato clásico, su tendencia a restablecer siempre el equilibrio, lo que se puede denominar su lado "homeostático" (Aumont & Marie, 1990, p. 119).

Recollen esta idea do seu libro *Estética del cine* (Aumont et al., 1989/1983, pp. 120-122), que será empregado máis adiante.

Pola súa banda, Casetti e Di Chio en *Cómo analizar un film* (1991), si lle confiren ao tempo circular unha categoría propia dentro das catro opcións presentadas na posible orde dun filme, a saber, circular, cíclico, lineal e anacrónico, nun escollo terminolóxico que xa foi atallado con anterioridade. Para os autores, o tempo circular está determinado por una sucesión de acontecementos ordenados de tal xeito que el punto de chegada da serie de eventos, resulte ser, sempre idéntico ao de orixe (1991, p. 152), tomando como exemplo paradigmático a icónica *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder.

Dentro da Nova Extrema Francesa existe un bucle interno na película *Sheitan* (Chapiron, 2006), que a pesar de non posuír unha estrutura circular completa como no devandito caso de Wilder, o relato toma esta forma no momento da agresión máis explícita. Cando Bart regresa á casa de entorno rural da que xa fuxiron previamente para buscar a Yasmine é atacado por Joseph, quen porta unha ferramenta curva coa idea de lle arrincar os ollos (01:16:20), neste punto, o protagonista regresa ao club onde festexaban no comezo da película. Os seus amigos lévano ao hospital, pois lle deron un golpe cunha botella antes de ser expulsado do bar, Bart experimenta imaxes estrañas, algo ominosos e sinistro mentres lle fan as curas, ata o punto de ver Joseph como enfermeira (01:17:20), e, de novo, esperta no chan da casa de campo, cos ollos arrincados e colocados na boneca da familia incestuosa, pechando deste xeito un círculo imaxinado polo protagonista, nunca existente, mais presente no relato (01:21:19).

Imaxe 49. Composición de fotogramas (F1-F12) dun bucle interno na película *Sheitan* (Chapiron, 2006), que non posúe unha estrutura circular completa, mais o relato toma cara o final esta forma no momento da agresión máis explícita. Cando Bart regresa á casa do entorno rural da que xa fuxiron previamente para buscar a Yasmine é atacado por Joseph, quen porta unha ferramenta curva coa idea de lle arrincar os ollos (01:16:20). Neste punto, o protagonista regresa ao club onde festexaban no comezo da película e os seus amigos lévano ao hospital, experimentando imaxes estrañas, sinistras mentres lle fan as curas, ata o punto de ver Joseph como enfermeira (01:17:20). De novo, esperta no chan da casa de campo, cos ollos arrincados e colocados na boneca da familia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

incestuosa, pechando deste xeito un círculo imaxinado polo protagonista, nunca existente, mais presente no relato (01:21:19).

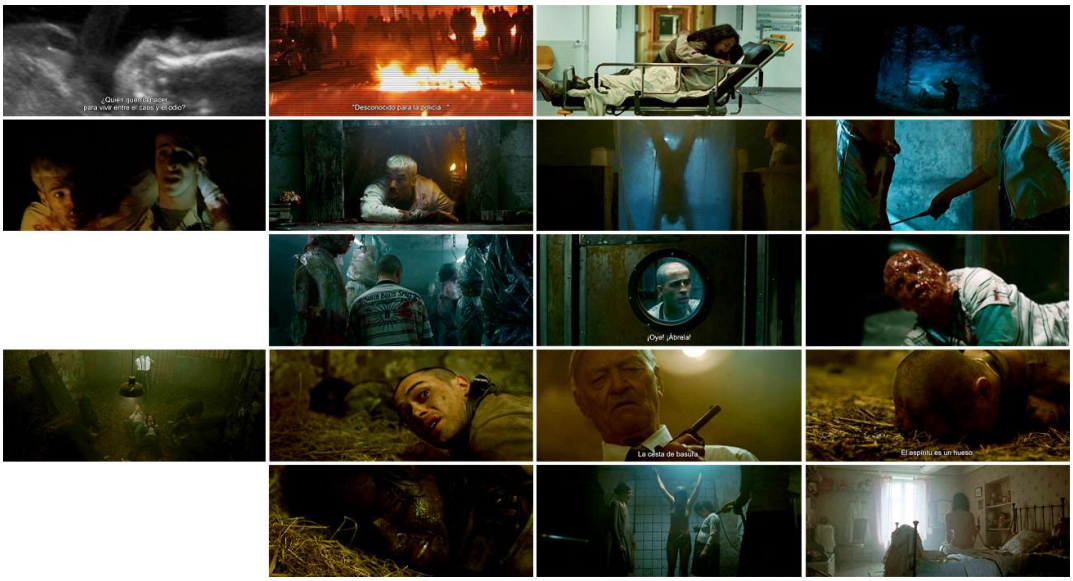
- **Cíclica.** Esta forma narrativa, que non debe ser confundida coa devandita estrutura circular, é definida por Casetti e Di Chio en *Cómo analizar un film* (1991), de novo como categoría propia do seguinte xeito: "El tiempo cíclico, por el contrario, está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulte ser análogo al de origen, aunque no idéntico" (1991, p. 152). Se na viaxe do heroe a personaxe protagonista debe evolucionar, aprender e medrar antes de retornar da súa aventura, neste caso, o estancamento pesimista da repetición do relato faise patente.
  No caso da vaga que ocupa esta investigación, a personaxe do Carniceiro, atrapado no seu propio bucle de miseria e violencia, segundo afirma West en *Films of the new French Extremity: visceral horror and national identity* (2016) parece condenado a repetir os mesmos xestos de derrota e odio, como unha forma de circularidade existencial. Ou ben, a protagonista de *Dans ma peau* (de Van, 2002), atrapada na habitación de hotel e vítima da autosarcofaxia. Esther tras marchar da habitación onde se pechou a se mutilar, volve a estar inerte na cama, condenada a mutilarse de xeito pulsional unha e outra vez, sendo unha personaxe atrapada na narrativa cíclica (1:25:11-01:27.24). Este efecto está acrecentado mediante o emprego de longos encadeados entre planos *travelling out* xiratorios e repetitivos, a roupa negra non permite ao público ver as feridas acumuladas baixo a tea. En xeral, as crises identitarias reaccionarias da Nova Extrema, en particular na primeira etapa da vaga, tenden a xerar personaxes atrapadas neste tipo de forma narrativa dun xeito perverso.

Imaxe 50. Composición de fotogramas (F1-F16) da secuencia final de *Dans ma peau* (de Van, 2002), na habitación de hotel e condenada a mutilarse de xeito pulsional, Esther é unha personaxe

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

atrapada na narrativa cíclica (1:25:11-01:27.24). Este efecto está acrecentado mediante o emprego de longas disolucións entre *travelling out* xiratorios repetitivos

- **Coral.** A estrutura narrativa coral, como o seu propio nome indica, baséase en relatos xerados a través dun conxunto de protagonistas, o cal xera como consecuencia tramas paralelas, incluso no mesmo punto temporal. De xeito xeral, este tipo de narración é construído a través dun elevado número de anacronías xa presentadas e definidas.
  Este tipo de forma fílmica, con antecedentes noutras artes como o teatro (véxase 2.2.2.1 Outras artes: Escultura, teatro e literatura), é representada a través de filmes como *Trouble Every Day* (Denis, 2001), onde os diferentes puntos de vista das parellas constituídas polo Dr. Shane Brown e June, así como o Dr. Léo Sémeneau e Coré, constrúen esta historia de pulsión sexual caníbal. Esta vai dosificando a información sobre que acontece cos seus corpos enfermos mediante anacronías, ata a final confluencia entre os protagonistas (01:11:05), Shane e Coré, na casa da mesma que conduce ao asasinato da muller. Do mesmo xeito, *Frontière(s)* (Gens, 2007) posúe unha construción coral, xa que o grupo inicial, Yasmine, Sami, Alex, Tom e Farid, sepárase en dous tras o roubo. Por unha banda, Tom e Farid, que son os primeiros en chegar á pousada e coñecer á familia de neonazis antropófagos, e, en segundo lugar, Alex, Yasmine e Sami, que van ao hospital onde este último morre de xeito completamente deshumanizado. O resto da película, constrúese a partir destes dous grupos, Tom e Farid, Alex e Yasmine, que se van subdividindo en individualidades con historias que dan lugar á morte da personaxe, a modo dun *bodycount* (véxase 2.2.2.4 Exploitation), ata chegar e Yasmine como única superviviente contra a familia antagonista, como *final girl*, centrando o punto de vista exclusivo do relato nela a partir dese momento (01:08:22), previo a que tome vinganza nos últimos corenta minutos de película.



Imaxe 51. Composición de fotogramas (F1-F18) da construción coral en *Frontière(s)* (Gens, 2007). O grupo inicial sepárase en dous tras o roubo. Por unha banda, Tom e Farid, que son os primeiros en chegar á pousada e coñecer á familia de neonazis antropófagos; e, en segundo lugar, Alex, Yasmine e Sami, que van ao hospital onde este último morre de xeito completamente deshumanizado (Liña 1 de imaxes). O resto da película, constrúese a partir destes dous grupos, que se van subdividindo en individualidades a modo de *bodycount*. Tom e Farid na mina como punto común (2ª lina, eq.),

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

secuestro e morte de Tom (2ª liña), acción e morte de Farid (3ª liña). Punto común na porqueira de Alex e Yasmine (4ª liña, eq.), morte de Alex (4ª liña) e Yasmine como única supervivente (5ª liña) contra a familia antagonista, como *final girl*, centrando o punto de vista exclusivo do relato nela (01:08:22) antes de que tome vinganza nos últimos corenta minutos de película.

- **Episódica.** A narrativa episódica é composta a través dunha sucesión de secuencias inconexas. Esta forma fílmica é presentada por Bordwell á hora de falar do neorrealismo italiano (1996, p. 479). Así mesmo, o autor afirma respecto da narración de arte e ensaio:

> Otra consecuencia importante del protagonista desprovisto de orientación, del formato episódico, de la situación límite central, y de los efectos «expresivos» espaciotemporales, es el enfoque de las limitaciones del conocimiento del personaje. Al contrario que la mayoría de los filmes clásicos, el filme de arte y ensayo tiende a ser bastante restrictivo en su ámbito de conocimiento. Tal restricción puede intensificar la identificación (el conocimiento del personaje coincide con el nuestro), pero puede también convertir la narración en menos fiable (nunca estamos seguros del acceso del personaje a la totalidad de la historia) (Bordwell, 1996, p. 209).

De novo, é unha estrutura moderna que é recursiva en determinadas autorías vencelladas á Nova Extrema, como é o caso de Catherine Breillat e *Romance* (1999). A protagonista, Marie, é parella de Paul, quen non está interesado en manter relacións sexuais con ela. O relato presentado, entendido como cronolóxico, mais certamente inconexo, xira ao redor das diferentes relacións sexuais da protagonista e o seu posterior embarazo, ata o asasinato final de Paul. De xeito semellante, funcionan outras propostas fílmicas da autora como as conversas e reflexións ao redor da sexualidade entre os dous protagonistas, divididas noite a noite mediante cartelas e nun só espazo, en *Anatomie de l'enfer* (2004). *Baise-moi,* a pesar de seguir unha cronoloxía no relato, ao igual que no caso anterior, está construída episodicamente cun ton moi diferente entre as secuencias que a compoñen. Por último, *L´Humanité* (Dumont, 1999) sigue a cronoloxía dunha investigación policial, mais con longas pausas, silencios e o día a día rural do protagonista, centrado nos grandes planos xerais da paisaxe, é dicir, nas non accións que vertebran o relato, convertendo a proposta de Dumont nunha construción episódica na praxe.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 52. Composición de fotogramas (F1-F16) de *L´Humanité* (Dumont, 1999) a pesar de que o filme sigue a cronoloxía dunha investigación policial, as longas pausas, silencios e o día a día rural centrado na paisaxe, son as non accións que vertebran o relato, convertendo a proposta de Dumont nunha construción episódica na praxe.

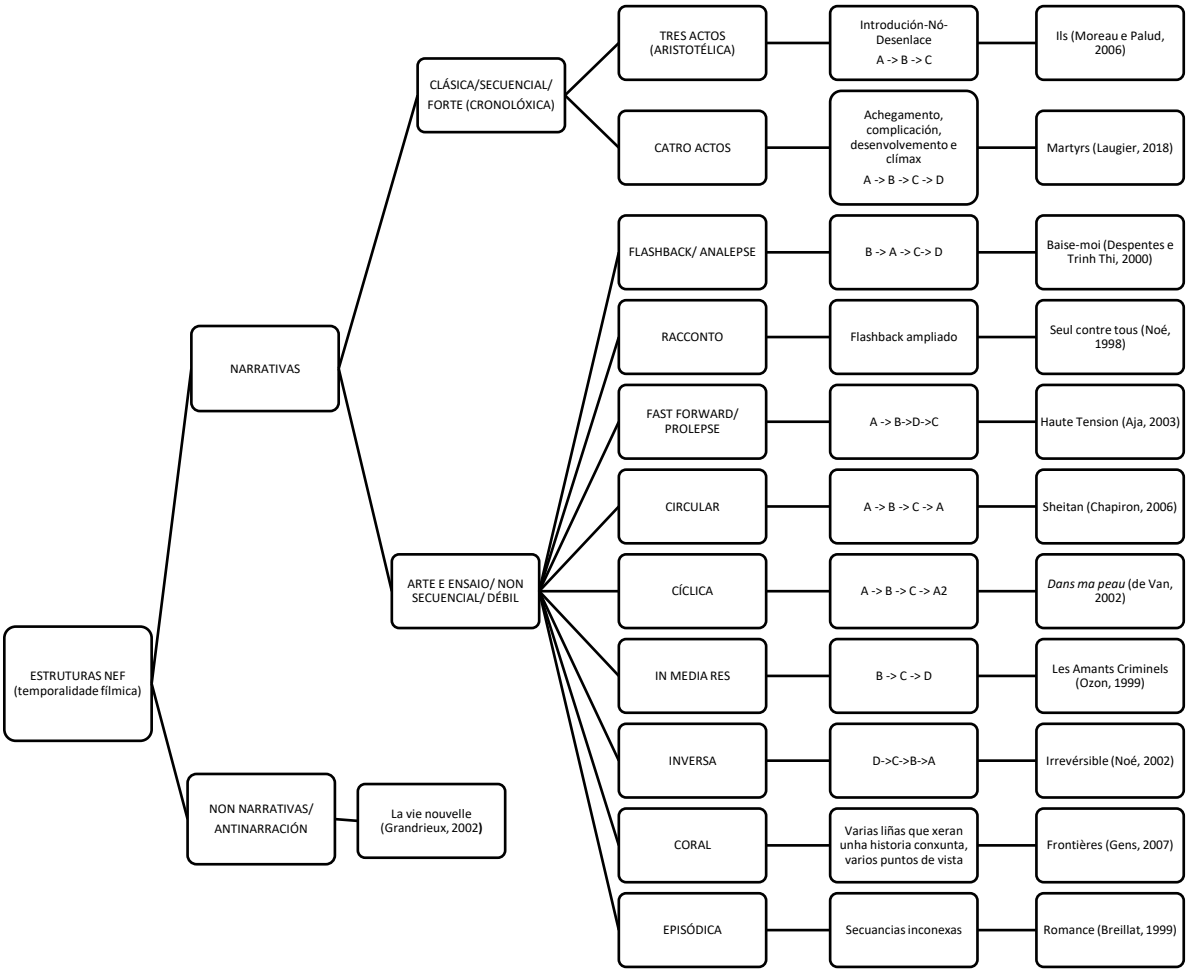
Estrutura non narrativa/paramétrica/antinarración

Dentro das alternativas da construción fílmica ás formas narrativas en si, poden distinguirse tres conceptos vencellados entre eles e pertencentes ás diferentes autorías xa citadas: a forma non narrativa, a paramétrica e a antinarración. Bordwell e Thompson en *El arte cinematográfico* (1997) afirman que os sistemas narrativos organizan a historia mediante relacións de causa e efecto, vencelladas aos obxectivos e accións das personaxes. Porén, os sistemas non narrativos organizan o filme a partir de principios categóricos, retóricos, abstractos ou asociativos (1997, p. 102), polo que o relato é substituído por una lóxica estrutural distinta, como acontece, por exemplo, en documentais ou no cinema experimental. Por la súa banda, en *La narración en el cine de ficción* (Bordwell, 1996), o autor identifica a narración paramétrica como aquela na que a forma fílmica adquire autonomía fronte á historia narrada, ata o punto de organizar o filme de xeito independente á progresión causal, de modo que "la narración paramétrica otorga un nuevo papel al estilo, que organiza el filme más allá de la progresión causal de la historia" (p. 275). Finalmente, Casetti e Di Chio (1991) expoñen a categoría de antinarración como un réxime que nega de forma explícita a cohesión do relato: "La narración fuerte ofrece un modelo rígido y comprensible; la narración débil diluye esa cohesión; la antinarración la rechaza explicitamente" (1991, p. 210). Así, mentres a forma non narrativa propón un sistema alternativo ao relato causal, a narración paramétrica mantén trámaa pero sometida ao dominio do estilo, a antinarración racha de xeito radical con calquera modelo narrativo tradicional, mais están claramente vencelladas entre elas.

Como na etapa *arthouse* da vaga existe unha preeminencia do experimental, do onírico e do háptico, é común atopar secuencias construídas en base á forma, ou filmes onde cara á súa resolución o propio relato tende a diluírse (Hicks, 2021, p. 70). A análise estrutural que se realizará a continuación xunto coas características temáticas comúns, centrarase de xeito preeminente nas formas fílmicas narrativas concretas e definibles. De igual xeito, existen casos concretos onde a preeminencia de formas fílmicas non narrativas toma o relato, este sería o caso das películas dirixidas por Philippe Grandrieux, tanto en *Sombre* (1998), algunhas de cuxas secuencias analizaranse que na parte da aplicación da sistemática e mediante o emprego do

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

découpage [114]. Mais particularmente en *La vie nouvelle* (Grandrieux, 2002), un filme háptico e experimental onde a forma toma poder sobre a acción (véxase 3.1.1.4 Código lumínico).



Imaxe 53. Clasificación das estruturas narrativas presentes no corpus do Novo Extremismo Francés. Elaboración propia a partir de: *Análisis del film* (Aumont & Marie, 1990), *Cómo analizar un film* (Casetti & Di Chio, 1991), *La narración en el cine de ficción* (Bordwell, 1996), *El arte cinematográfico* (Bordwell & Thompson, 1997), *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (Thompson, 1999) e *Anatomy of the Action Picture* (Bordwell, 2007)

En conclusión, a revisión cruzada da bibliografía principal permite a delimitación do corpus, a partir de Quandt (2004) e Romney (2004) como marcos inaugurais do debate e o posterior afondamento crítico en Beugnet (2007), Horeck e Kendall (2011), Palmer (2011), Grønstad (2012) e West (2016). Todo isto, avala un corpus operativo de vinte seis títulos, mais esta selección implica exclusións metodolóxicas, como no caso de autorías europeas alleas á produción francesa, como é o caso de Haneke ou Von Trier, quedando relegadas á influencias

[114] Termo provinte da voz francesa *découper,* traducido, de modo acaído en relación a esta investigación, como cortar, recortar, trinchar ou despezar (Kellog, 2025).

da vaga e non vistas como parte do corpus concreto; do mesmo xeito, os *remakes* hollywoodenses de realizadores franceses ou belgas non se incorporan a devandito corpus por diferencias industriais e estilísticas, malia posuír certas afinidades xenéricas.

Cómpre engadir que o corpus escollido para representar a Nova Extrema Francesa, desdóbrase á súa vez en dúas fases interrelacionadas, mais con temporalidade e características narrativas e formais diferenciadas. Unha primeira fase *arthouse* (West), dende comezos da década dos anos noventa ata o ano 2003, artellándose ao redor do *cinéma du corps* (Palmer) e dunha estética da sensación e da contención (Beugnet) (véxase 2.2.1.4 A sensación, o abxecto e o háptico). Unha mestura de drama erótico, cinema experimental e *thriller*, mais con diversos préstamos do terror, onde o entrelazado do sexo e da violencia é de elevada importancia, con presenza de agresións sexuais, pulsións caníbales, automutilacións; así mesmo, as crises identitarias reaccionarias das personaxes existen nos relatos máis íntimos mediante a precarización laboral, o illamento social, o racismo, o machismo, a crueldade cos animais ou a LGBTIQ+fobia. Ademais, a paisaxe como coprotagonista nas contornas marxinais, tanto rurais e illadas, como periferias urbanas ou *banlieues* (ruralidade, periferias). Nesta fase *arthouse*, a preeminencia de formas narrativas abertas, non secuenciais e de arte e ensaio, con anacronías diversas, como o *racconto*, estruturas inversas, formas cíclicas e circulares e polifonías corais, conxúgase incluso con filmes que posúen formas puramente antinarrativas e tendencias paramétricas.

Pola contra, na fase *grindhouse* (West), definida nesta investigación dende o ano 2003 ao ano 2009, prodúcese unha viraxe cara as formas máis xenéricas do terror, con atenuación, ou incluso desaparición, da sexualidade explícita e elevada presenza do abxecto corporal mediante o embarazo, a mutilación e a monstruosidade, un cinema pop (Palmer) ou da estética do exceso (Beugnet). Así mesmo, a deriva cara unha simplificación narrativa, tamén con presenza de anacronías, *flashbacks* principalmente, mais dun corte moito menos experimental, leva a un emprego das tramas mínimas (Armitage) normalización estrutural en tres ou catro actos de cronoloxía vectorial, de tensión progresiva a puntos de xiro violentos. Todo isto, causou unha maior visibilidade internacional e nos mercados estranxeiros destes filmes, dando lugar ao equívoco de que esta segunda etapa da vaga é a principal, os *Fab Five* (Hicks), da Nova Extrema Francesa. Isto non implica unha superioridade de ningún tipo, xa que ambas fases compren papeis diferentes, e nalgúns casos complementarios, á hora de definir o *group style* (Bordwell) da Nova Extrema Francesa (véxase 2.2.1.2 Acepcións da onda, movemento e achegamento ao *group style*). Polo tanto, a Nova Extrema Francesa, sexa da fase da vaga que sexa, expande os límites do representable (véxase 2.2.1.5 O *unwatchable* e o papel masoquista do público), alternando o intimismo háptico co terror popular.

En termos temáticos, o corpus organízase nas xa presentadas cuestións recorrentes: (1) o abxecto corporal (mutilación e asasinato, canibalismo, secrecións, embarazo e reprodución); (2) agresión sexual (representada ou eludida, mais determinante na construción narrativa); (3) a crise identitaria reaccionaria (traballo asalariado e precarización, familia nuclear en descomposición, machismo/racismo/LGBTIQ+fobia, illamento, crise do sistema relixioso); (4) os espazos marxinais (ruralidade, *banlieue*), e (5) os *home invasion,* (normativos ou inversos) como metáfora do medo ao outro.

A continuación preséntase brevemente detalladas, e en orde cronolóxica, cada unha das dezaseis películas estreadas ata *Twentynine Palms* (2003definido nesta investigación como punto inicial da conxunción e nomenclatura da vaga da Nova Extrema Francesa amoedada por Quandt (2004) (véxase 2.2.1.1 o punto de ignición), conxugando toda a información temática e narrativa presentada con anterioridade. É de especial interese centrarse nesta primeira etapa arthouse dada a variedade, o *group style*, dentro da mesma (véxase 2.2.1.2 Acepcións da onda). Xa que segundo se achega ao grindhouse se volverá lixeiramente repetitiva.

USC DE COMPOSTELA

1. *Baby Blood* (1990), 88´, Alain Robak

"- Yanka, quero o sangue do home que asasinaches,
precísoa para medrar,
precísoa para nacer.
Debes alimentarme, Yanka.
- E se non?
- Podo abrir o teu estómago,
desgarrarte dende dentro
e saírme do teu corpo".
(O parasito a Yanka, 00:25:58-00:26:14)

1A, 1B, 1D, 1E, 2, 3A, 3B, 3C, 3D, 4B, 5

Baby Blood é unha película francesa, como todas as presentadas neste epígrafe, enmarcada dentro do xénero terrorífico, achegada á etapa *grindhouse*, tanto ao *gore* como ao horror cósmico ou lovecraftiano. Dirixida por Alain Robak e estreada en 1990, a súa trama xira arredor dun embarazo (1B) parasitario dunha criatura non humana (1E), de orixe descoñecida e primitiva, que invade o corpo de Yanka. Esta moza, atrapada nunha xestación atravesada pola violencia e o parasitismo, embárcase nunha fuxida cara adiante, dende a súa precaria situación familiar (3B) abusiva (3C), de illamento social (3D) e explotación laboral no circo (3A), polo que comeza unha viaxe; mentres que o parasito, co que se comunica telepaticamente a modo de monólogo interno, obrígaa a asasinar (1A) periodicamente e a alimentarse de sangue humano (1D) para garantir o seu crecemento. O corpo embarazado de Yanka convértese así en territorio do terror e da abxección, percorrendo os suburbios parisienses (4B), así como os ambientes máis turbios da gran cidade gala, que evoluciona nunha *road movie* de *gore* e violencia explícita *in crescendo* que remata co nacemento da criatura parasitaria e a súa chegada ao mar. Os intentos de agresión sexual tanto pola súa parella inicial, polo propio parasito, como por un grupo de descoñecidos nun autobús (2), así como o *home invasion* (5) por parte da súa exparella do circo son parte da trama. O relato estrutúrase, malia os saltos temporais, de xeito cronolóxico, dende a consciencia inmemorial da criatura, o embarazo forzoso de Yanka e as súas aventuras como vampira posmoderna, ata o parto e chegada do parasito ao mar.

No marco do cinema fantástico galo dos anos noventa, esta película eríxese como un antecedente significativo do extremismo corporal que máis tarde agromaría na Nova Extrema Francesa, a pesar de que, como xa se citou con anterioridade, esta película non fai aparición en ningún dos libros principais de consulta, tendo máis ben un status de serie B de culto. Como sinala Shayna Nowicki en *Baby Blood: Make Pregnancy Gross Again* (2024) o filme explota os aspectos horribles da maternidade e do embarazo que son tabú como proceso biolóxico máis idealizado, transformando esa estética *kitsch* en algo *gore* e repugnante para a personaxe principal. Para Elizabeth Purchell, a domadora de tigres dun circo ambulante francés convértese, sen querelo, no corpo anfitrión e en metamorfose dunha misteriosa criatura con forma de verme e cunha necesidade insaciable de sangue humano: "arrepiada nun principio tanto pola violación nocturna que a criatura exerce sobre ela como polas súas ordes telepáticas de matar por ela, pronto atopa unha especie de liberación sexual ao deitarse cunha procesión de homes de merda e despois eliminalos" (Purchell, 2024). Esta espectacularización e empoderamento, a través do entretecido de sexo e violencia, conecta con Beugnet, Horeck e Kendall, Palmer, West e, en xeral, coas características comúns da vaga xa referidas con

anterioridade, que se van detectando reiteradamente no corpus xa seleccionado neste punto da investigación.

2. *Carne* (1991) de Gaspar Noé, 40´

"A súas pernas están cambiando, é normal.
Baixo esa pel, baixo esa saia,
está o mesmo sangue que teño eu
e converterase en sangue de muller"
(O Carniceiro, 16:31- 16:45)

1A, 1B, 1C, 2, 3A, 3B, 3C, 3D, 4B

Un exemplo da intersección temática proposta entre a violencia e a frustración social de personaxes inadaptados, atópase en *Carne* (1991) de Gaspar Noé. De modo particular, a personaxe protagonista do Carniceiro artella unha crise identitaria reaccionaria, representada a varios niveis, como o racismo contra os traballadores estranxeiros da obra (3C) ou o prisma machista en extremo co que ve a todas as mulleres exceptuando, nun principio, á súa propia filla. Un suxeito masculino que experimenta unha progresiva marxinación social (3D), económica e afectiva, tras o abandono da nai da pequena e a ruptura na familia nuclear (3B), e responde a esta deriva mediante un discurso cargado de resentimento contra o mundo. A súa soidade convértese en acumulación de rancor e no caldo de cultivo para unha lóxica autodestrutiva que vai en aumento. Na mediametraxe, a acción violenta do relato está desencadeada por un efecto do abxecto corporal da súa filla a través da menarquía (1C), ou primeira menstruación. Non obstante, o Carniceiro interpreta a presenza de sangue produto dun proceso natural de entrada na pubertade, como se ela fose agredida sexualmente (2) por un traballador estranxeiro, ao cal busca e acoitela (1A), do mesmo xeito como exerce de matachín cos cabalos no comezo do filme (véxase 2.2.2.3 Georges Franju e Nouvelle Vague). O protagonista remata no cárcere por unha incapacidade de aceptar e entender os procesos físicos naturais dun corpo feminino que está a medrar e, atacando á súa vez, un home que nin sequera coñecía á súa filla, nunha falacia racista de xeneralización apresurada en base á orixe dos albaneis da obra próxima á súa carnicería. Cando sae do cárcere tras perder o seu piso e o seu negocio (3A), o cal o definía como Carniceiro, coa fin de pagar a indemnización da súa vítima superviviente, emprégase nun bar rematando como amante da dona, a cal deixa embarazada (1B). Xuntos marchan ao norte de Francia dende a localización inicial da historia nos suburbios de París (4B).

A narrativa de *Carne* artéllase a través da voz en *off* do Carniceiro, un monólogo interior que procura xustificar as súas accións mais que se revela contraditorio fronte ás imaxes, configurando un narrador pouco fiable; así mesmo, o estilo de Noé en *Carne* recorre a elementos que logo se volverán característicos deste autor como a devandita voz en off ou as advertencias para o público mediante cartelas que se repetirán en posteriores filmes. A personaxe atribúe a decadencia social a forzas externas, negándose a recoñecer a súa propia responsabilidade, o que conecta coa figura do antiheroe reaccionario que reaparecerá en *Seul contre tous* (1998). Tal como sinala West (2016), estes tres títulos (*Carne*, *Seul contre tous* e *Irréversible*) poden lerse como a chispa inicial da Nova Extrema Francesa, ao formular preguntas sobre quen habita as marxes da sociedade, como chegaron a esa posición e que acontece cando estes suxeitos actúan contra da propia sociedade. Considérase a triloxía de Noé como un cinema de confrontación e perturbación, no que o *status quo* se cuestiona de xeito continuo e violento (2016, p. 55). *Carne* (1991) foi recoñecido en Cannes, onde obtivo o Premio

á Mellor Curtametraxe no ano da súa estrea, e circulou amplamente polo circuíto de festivais. Porén, Noé tardou varios anos en conseguir financiamento para a súa primeira longametraxe, *Seul contre tous* (1998).

3. Regarde la mer (1997) de François Ozon, 52´

"- Fixéronche episiotomía?
-Por que o preguntas?
- Por nada, curiosidade
- Non a precisei, esgaceime naturalmente
- De onde a onde?
- Un pouco por todas partes"
(Tatiana e Sasha, ceando na casa, 40:25-40:54)

1A, 1B, 1C, 2, 3B, 3D, 4A, 5

A mediametraxe *Regarde la mer* (1997) constitúe a primeira incursión de François Ozon no territorio fílmico que podería considerarse parte da Nova Extrema Francesa, inferido por varias características que posúe como a combinación de intimidade corporal, violencia e emprego do sensorial e háptico. O relato segue a Sasha, unha nai bisoña que vive de xeito solitario nunha casa na costa dunha illa (3D) (4A), e que acolle temporalmente a Tatiana, coa que establece unha relación de progresivo achegamento a través de longas conversas e dunha construción fílmica de silencios cargados de tensión (5). Como afirma Tim Palmer, esta película segue a psicose acendida de Tatiana, unha moza vagabunda, interpretada cunha frialdade glacial por De Van, que se obsesiona sexual e emocionalmente cunha nai nova, á que finalmente lacera e asasina (2011, p. 82) (1A).

O ambiente naturalista, como a praia, a area, a escuma do mar, a herba movida polo vento, ou o tecido das roupas tendidas, funciona como dispositivo que intensifica a percepción táctil do público, en liña coa visualidade háptica que Martine Beugnet identifica como central no cinema da sensación, xa que ao poñer nun primeiro termo a materialidade do medio cinematográfico, desestabiliza a fronteira entre suxeito e obxecto, figura e fondo (2007, p. 65). O emprego por parte de Ozon nesta película dunha sinestesia fílmica a través de imaxes e sons evocadores, primeiros planos, así como unha serie de técnicas que poñen de relevo a corporeidade cinematográfica mediante alteracións visuais e sonoras, xeran formas hápticas de visualidade (2007, p. 63).

A atmosfera estival, de cores cálidas, convértese deste modo nun espazo de intimidade inquietante, onde unha das conversas máis significativas xira arredor das infeccións e da maternidade (1B), entre vulnerabilidade corporal e risco de contaminación, motivo que adquire presencia no grotesco xiro final. Ozon introduce tamén elementos de perturbación abxecta, como cepillo de dentes que Tatiana mergulla en feces (1C). Asegura Beugnet (2007), que a negación da parodia é característica do tipo de cinema desenvolto por direccións como Grandrieux, Denis, Dumont, Assayas o Bonello, que se arriscan a invadir os territorios que adoitan ocupar os xéneros cinematográficos «do exceso», coas que se asocian máis facilmente algunhas das primeiras películas de François Ozon (Beugnet, 2007, p. 127).

A irrupción do marido de Sasha no desenlace precipita o horror, a montaxe fragmentaria sobre o corpo morto e mutilado da muller revela unha fractura entre a sensualidade inicial e a brutalidade final (1A) (2). Tim Palmer encadra *Regarde la mer* dentro do *cinéma du corps*, un cinema que explora o corpo en termos de intimidade brutal e descompón as relacións sociais a través da violencia e a sexualidade (2011, p. 58). Nesa liña, a película comparte cos filmes de

USC DE COMPOSTELA

Denis, Dumont ou Noé unha visión da sociedade como espazo de illamento e de ameaza, onde Ozon rende homenaxe a *Persona* (Bergman, 1966). Por outra banda, James Quandt a través do libro editado por Tanya Horeck e Tina Kendall lembra que Ozon abandonará axiña os *shock tactics* desta etapa, realizado despois películas máis maduras (2011, p. 210). Polo tanto, o filme funciona como un laboratorio estético onde a corporalidade, a paisaxe sensorial e o horror asolagado conviven, prefigurando o xiro cara ao exceso que definirá o cinema extremo europeo. Por último, Amy Bertram no seu libro *The Sensual, the Monstrous, and the Everyday in the Cinemas of Claire Denis and François Ozon* (2014), apoia o concepto da tensión entre o cotián e o monstruoso, o emprego dos elementos sensuais e hápticos non son meramente escenas idílicas nin ornamentais, senón puntos de vulnerabilidade que poden tornarse abxectos. Este final violento non acontece no baleiro, senón que se extrapola da acumulación de silencios, das longas conversacións, dos momentos de intimidade que lentamente desvelan unha fisura na relación nai-forasteiro, nai-seu corpo, maternidade, e do normal do espazo doméstico.

4. *Seul contre tous* (1998) de Gaspar Noé, 93´

Si, xa perdín demasiado tempo.
E agora xa teño unha pistola
(O Carniceiro, 00:27:23-00:27:29)

1B, 2, 3A, 3B, 3C, 3D, 4B

Seul contre tous (1998), primeira longametraxe do xa citado Gaspar Noé, continúa a trama presentada en *Carne* (1991), cun resumo a modo de *racconto* inicial en imaxes fixas xa analizado nesta investigación. Como asegura Daniel Hickin no capítulo *Censorship, reception and the films of Gaspar Noé* en *The new extremism in cinema: from France to Europe* (Horeck & Kendall, 2011), a primeira longametraxe do autor, prolonga e expande o universo xa iniciado, retomando a figura do Carniceiro interpretado por Philippe Nahon, quen tras saír da cárcere, tenta reintegrarse na sociedade, mais o que atopa é un mundo hostil, degradado e indiferente. O filme constrúe unha deriva marcada pola voz en off do propio personaxe, un monólogo interno que combina rancor, misoxinia e resentimento social, e que converte a narración nun fluxo de pensamento cargado de violencia simbólica (2011, p. 120). A análise recente de Fernando Luque en *Del Nuevo Extremismo Francés a la subversión del espectáculo de la violencia: estética y discurso en Solo contra todos de Gaspar Noé* (2023) interpreta este filme como un exemplo, de que máis que ofrecer unha catarse ou un pracer sádico, Noé utiliza a voz en off, os cortes bruscos e a advertencia textual para situar ao espectador no centro dun dilema ético. A película non só exhibe a violencia, senón que reflexiona sobre o acto de representala e consumila, xa que o carácter metaviolento da proposta noeniana, que non soamente incide na agresividade do narrado, tamén na forma fílmica que determina o propio sistema estético e significante (2023, p. 197). Así, a violencia temática ou narrativa é superada mediante unha violencia formal expresada a través de diversas operacións prácticas, configurándose un conxunto fílmico onde se vencellan a crueldade existencialista coa hipervisibilización conquistada polas tendencias ultraviolentas do cinema contemporáneo (Luque, 2023, p. 197).

Tematicamente, temos o embarazo da súa compañeira (1B) á que agride de xeito extremadamente violento, incluso causando un posible aborto non resolto na trama, o vínculo obsesivo do Carniceiro coa súa filla, á que deixou nunha institución mental, e que lle fai volver ás barriadas de París (4B), para posteriormente recollela da mesma coa sombra sempre presente do abuso sexual incestuoso (2) e da ruptura da familia nuclear (3B). A continua busca de emprego por parte da personaxe do Carneiro e as humillacións sufridas no camiño (3A), como que lle ofreza traballo un excliente ou un doutor de orixe estranxeira (3C), fai que o solitario

(3D) Carneiro decida tomar a xustiza pola súa man. O clímax da historia, anunciado pola famosa advertencia intertitulada da conta atrás de 30 segundos para abandonar a sala antes da explosión de violencia final (1A), configura unha experiencia límite que confronta directamente ao espectador e lle fai escoller se quere visualizar ou non o horror que está por vir coa violación e asasinato explícito de Cynthia, a filla do Carniceiro, a mans do seu pai.

5. *Sombre* (1998) de Philippe Grandrieux, 112´

"- Pon en marcha o fodido coche
- Pódesme falar ben? Por favor, estou cansa de...
- Veña, arranca o coche, veña! veña!
(Jean á condutora, 01:31:02-01:32:51)

1A, 2, 3B, 3C, 3D, 4A

Philippe Grandrieux inaugura con *Sombre* (1998) un dos títulos máis experimentais do Novo Extremismo Francés. A película narra o percorrido de Jean, monicrequeiro, violador e asasino en serie de mulleres (1A, 2, 3C), que vai seguindo o *Tour de France* e o seu encontro con Claire, así como a relación enfermiza que vai xurdindo entre eles. Este filme afástase dos códigos narrativos convencionais e, como o seu propio nome indica, baséase nunha poética sensorial da penumbra, do corpo e do tacto, constituíndo o que Martine Beugnet define como un auténtico *cinema of sensation* (2007, pp. 1-9). O certo estado onírico xerado a través do relato inconexo do asasino, dos planos escuros, trémulos e cámara en man, os longos barridos desenfocados de paisaxes nocturnas que lembran a Franju e a presenza da respiración como banda sonora, centran nos sentidos esta proposta fílmica de Grandrieux. Para West (2016), Claire é unha muller inocente á que Jean axuda despois de que o seu coche se avaríe cando se dirixe a reunirse coa súa irmá (3B), os tres comezan a viaxar xuntos por zonas rurais (4A), mais Jean pronto revela a súa verdadeira natureza cando agride á irmá de Claire, a protagonista ve a escuridade de Jean e namórase del (3D). A trama de *Sombre* é secundaria respecto á sensación que transmite a película, establece o estilo de dirección de Grandrieux, que se basea no uso da cámara en man, a desorientación, as diferentes velocidades da película e o son intensificado (2016, p. 85). A imaxe, desposuída de claridade, convértese en materia táctil, o gran, a escuridade e vibración que envolven o espectador nunha experiencia corporal antes que representacional (Beugnet, 2007, p. 3).

Para Jenny Chamarette, no capítulo *Shadows of Being in Sombre: Archetypes, Wolf-Men and Bare Life* (Horeck & Kendall, 2011), esta película baséase nunha dialéctica lobo/virxe, que coloca ao público ante un teatro do arcaico, onde o desexo e a violencia son forzas que atravesan a materialidade do corpo (2011, p. 69). Para Chamarette, este arquetipo é un xeito de vida espida, no sentido agambeniano, un ser no limiar entre o humano e o animal, que expón a fraxilidade dos límites culturais (2011, p. 73). Na mesma liña, Alexandra West (2016) puntualiza que Grandrieux escapa do espectáculo sanguento explícito, propoñendo no seu lugar unha inmersión no malestar físico do espectador, que oscila entre a atracción e a repulsión, é dicir, que o horror neste caso non reside no monstro visible, senón na forma mesma da imaxe, no seu poder de desorientar e agredir os sentidos (pp. 141-144), conceptos base no *unwatchable* de Grønstad (2012).

O mesmo Grandrieux afirma concibir o cinema como experiencia sensorial nesta entrevista publicada en *Cahiers du cinéma* (2000)[115]:

[115] Toda cita desta obra é de tradución propia.

> Ser capaz de contemplar o poder do real, da súa efusión, a súa vibración alucinatoria; ser capaz de transmitir isto e, durante a duración dunha toma, converterse no ceo ou nunha montaña, nun río ou na masa tumultuosa do océano. Aí é cando o cinema é grande. O ritmo, a forma en que se encadran e iluminan os corpos, é entón cando comezamos a perdernos e o cinema achégase máis ao que é en esencia: unha experiencia sensual do mundo (Grandrieux, 2000, p. 88).

Esta declaración sintetiza o seu proxecto cinematográfico, non busca narrar a violencia senón facela sentir, non representa o monstruoso senón que o encarna na textura mesma da imaxe. Philippe Grandrieux estreou *Sombre* no Festival de Locarno de 1998, converténdoo axiña nunha das pezas fundacionais da parte *arthouse* do Novo Extremismo Francés.

6. Les Amants Criminels (1999) de François Ozon, 96´

"- De que ris?
- Mira o cadáver de Saïd,
fáltalle unha perna.
- Como? (vomita)".
(Alice e Luc, soto do ermitán, 01:07:00-01:07:35)

1A, 1D, 2, 3C, 3D, 4A, 5

François Ozon consolida con *Les Amants criminels* a súa posición como un dos cineastas centrais da etapa *arthouse* do Novo Extremismo Francés. O filme artéllase como reescritura dunha fábula perversa que, segundo Quandt (2004), constitúe unha mestura entre *Natural Born Killers* e *Hansel e Gretel*, impregnada de patoloxía sexual e canibalismo; é dicir, desprazando a lóxica do conto infantil cara o territorio da violencia sexual e da dominación física. A historia segue a dous adolescentes, Luc e Alice, que tras asasinar o seu compañeiro de clase Saïd (1A) (3C) e roubar nunha xoiería, foxen ao bosque coa idea de enterrar o cadáver, onde serán capturados por un ermitán, o home do bosque, quen introduce unha dinámica de poder homoerótica e coercitiva (West, 2016, p. 141).

Ozon coloca os *flashbacks* ao longo da segunda metade da película e, aínda que serven para informar sobre a trama, non conducen a unha resolución concreta, senón que permiten que a película dea lugar a múltiples interpretacións (2016, p. 111). Cando Alice e Luc son encerrados no soto do ermitán, no medio do espazo natural (3D, 4A), tras invadir a súa casa coa fin de buscar comida tras perderse no bosque (5), o home permite a Luc subir ao piso de arriba, dálle de comer e permítelle bañarse, tras diso abusa de Lux sexualmente (2). Isto acontecerá en repetidas ocasións ao longo da película, alimentándoo incluso cos restos do cadáver de Saïd (3D). A posterior fuxida da parella, asasinato de Alice por parte da policía e a detención de Luc e do ermitán, pechan o relato dun xeito agreste.

O emprego do mito funciona como unha estratexia de distanciamento e, ao mesmo tempo, de intensificación. O ogro non devora os protagonistas, senón que os somete a unha economía sexual marcada pola vulnerabilidade e a violencia. Como sinala Tim Palmer (2011), o cinema de Ozon nesta etapa debe lerse dentro do *cinéma du corps*, un rexistro que privilexia a experiencia física e a exposición do corpo por riba da transparencia narrativa (2011, pp. 62-63). Para Andrew Asibong en *Meat, murder, metamorphosis: the transformational ethics of François Ozon* (2005), Ozon retrata a mocidade como un espazo de metamorfose ética e

corporal, onde o desexo convértese en forza destrutiva (Asibong, 2005, p. 205). Por outra banda, e a pesar dos devanditos *flashbacks* explicativos, a relación entre Luc e Alice, inicialmente marcada pola complicidade e o desexo adolescente, axiña revela signos de manipulación e traizón interna, como unha sorte de *femme fatale* que remata cosida a disparos coma Bonnie. Como asegura Alice Stanley en *Representations of sexuality in the films of François Ozon* (2009), a aparición do ermitán introduce unha intimidade alternativa, diferente da presentada orixinalmente; que, malia ser coercitiva, despraza a lóxica heterosexual e abre un espazo ambiguo de vulnerabilidade (Stanley, 2009, pp. 87-90).
O estilo de Ozon neste filme combina a herdanza da comedia negra (*Sitcom*, 1998) coas estratexias do háptico (*Regarde la mer*, 1997). A súa poética articúlase arredor da hibridación de xéneros, a subversión de mitos culturais e a aposta por explorar a ética transformacional do corpo e do desexo, convertendo o cinema nun laboratorio de metamorfoses que cuestiona as categorías normativas de identidade e alteridade (Asibong, 2005, p. 210-211).

7. ***Romance*** **(1999) de Catherine Breillat, 84´**

"Pódelo crer? Así foi como ese bastardo egoísta me deixou embarazada,
el nin sequera puido exacular plenamente,
converteume na Virxe María cunha simple pinga de seme".
(Marie, 01:20:52-01:21:07)

1A, 1B, 1C, 2, 3B, 3C, 3D
Romance (1999) é unha película francesa dirixida por Catherine Breillat. A historia segue a Marie, unha profesora que enfronta a completa indiferenza sexual da súa parella (3D), Paul. Desilusionada e buscando satisfacción física, embárcase nunha serie de encontros sexuais (1C) explorando os seus propios desexos e límites emocionais, sufre unha agresión sexual (2, 3C), os procesos médicos deshumanizadores vencellados á maternidade (1B), o asasinato da súa parella (1A) e un parto rodado de xeito completamente explícito. A película aborda temas complexos como as dinámicas de poder, a submisión, a autonomía sexual e o autocoñecemento a través dunha narrativa crúa e directa na exploración da sexualidade feminina e da subxectividade, cuestionando os límites da intimidade ou as convencións do desexo, así como desafiando as expectativas convencionais sobre o amor e a familia (3B). Dende a súa estrea, ou filme foi obxecto de polémica internacional debido ao uso de sexo real explícito, incluíndo escenas con actores pornográficos profesionais, situando á directora na liña de fronte do cinema da transgresión. Como diría West (2016), as películas de Breillat tratan sobre a sexualidade explícita e as dificultades que comporta unha exploración aberta e honesta do tema, a autora emprega as súas características cinematográficas como as tomas longas e os temas tabú, para confrontar o seu público (West, 2016, p. 69). Para Beugnet (2007), o cinema de Breillat aborda e desmitifica directamente non só o tipo de percepcións sobre os clixés do feminino que se plasman na pornografía, senón tamén as definicións convencionais da muller como obxecto, así como as nocións estereotipadas da feminidade como misterio. Ao facelo, *Romance* (1999) desmonta representacións do corpo feminino tan familiares como contraditorias: unha serie de ocos que hai que encher, un obxecto idealizado de desexo ou un obxecto médico que hai que investigar (Beugnet, 2007, p. 48)
Para Tim Palmer (2011), o cinema de Breillat insírese no *cinéma du corps*, sendo *Romance* (1999), unha das películas francesas más comentadas da década dos 1990. Para o autor, Breillat reelabora a súa habitual paleta cinematográfica severa, con esquemas de cores apagados, longas tomas exixentes, unha edición mínima e montaxes limitados, pouca o ningunha música non

diexética e cadros dramáticos estáticos con poucos movementos de cámara (Palmer, 2011, p. 61-62). Do mesmo xeito, Asbjørn Grønstad (2012) inclúe *Romance* (1999) no corpus do *unwatchable* cinema, película da que asegura que, ao igual que *Anatomie de l'enfer* (2004), ambas presentan unha cosmoloxía sexual na que as regras da atracción xa non se aplican (2012, p. 90).

Por último, e como sinala Alison Taylor en *Troubled everyday: The aesthetics of violence and the everyday in European art cinema* (2017), a violencia ou sexo operan en Breillat, así como noutras direccións vencelladas, como "un raio que ilumina o banal" (Taylor, 2017, p. 5), incluso revelando a precariedade das relacións persoais e íntimas. *Romance* (1999) é unha obra central do Novo Extremismo Francés, un filme que dende o *arthouse*, artella o corpo feminino, o sexo explícito e o abxecto como espazos de resistencia e de confrontación, convertendo a pantalla nun campo de batalla entre a ética, ou pracer e a repulsión.

8. L'Humanité (1999) de Bruno Dumont

"É atroz comandante, como se pode facer isto?"
(Pharaon Winter, 00:07:20)

1A, 2, 3A, 3B, 3C, 3D, 4A

Bruno Dumont propón en *L'Humanité* (1999) un filme que se inscribe no rexistro lento, contemplativo e frío do *slow cinema*. O relato estrutúrase a partir da investigación policial do inspector Pharaon De Winter tras atoparse o cadáver dunha nena de só once anos violada (2, 3C) e asasinada (1A) nun campo de Bailleul. Porén, a pesquisa criminal (3A) por parte do detective é apenas un pretexto. Dumont privilexia a dilatación temporal, os silencios, os *tableaux vivants* e os encadres frontais da paisaxe rural, que van convertendo a narrativa nunha experiencia sensorial e reflexiva. Como sinala Caroline Verner en *Beyond the Guillotine: Theorizing the New Extremism in Contemporary French Cinema* (2010), gañou tres premios importantes no Festival de Cinema de Cannes de 1999; a indignación do público insinuaba algo máis que unha simple desaprobación da decisión do xurado, xa que a homenaxe á película se percibiu como unha perversión do cinema artístico moderno polas tácticas do *shock* das franquías de terror de Hollywood e do imaxinario do horror, como unha ameaza á tradición política cerimoniosa do cinema francés: "Cos primeiros planos íntimos dunha vítima de violación de once anos cuberta de sangue, que rompían a fría e idílica panorámica da campiña francesa, Dumont cometera a máxima transgresión cinematográfica: mesturara o prestixio do cinema de autor co lixo sensacionalista" (Verner, 2010, p. 30). Para West (2016), tanto *Sombre* (1998), de Philippe Grandrieux, como *L'Humanité* (1999), de Bruno Dumont, xurdiron como dúas películas desafiantemente escuras pero atractivas, que trataban o illamento e a contaminación do campo francés por forzas e presencias nihilistas entre paisaxes turísticas (West, 2016, p. 84). Se non fose polo brutal comezo coa aparición do cadáver da menor, esta película consistiría no día a día de Pharaon, un solitario detective rural (3D, 4A) e as súas relacións laborais, familiares (3B) e de amizade, especialmente coa súa veciña Domino, fonte ao seu desexo sexual frustrado e ambiguo. Mais as terribles imaxes iniciais da nena violada, pese a ocupar un tempo moi breve na pantalla, permanecen como unha ausencia-presenza abxecta, un corpo que organiza o relato sen concederlle voz nin identidade.

De novo, o háptico de Beugnet (2007) faise presente. Dumont filma o pescozo suado do comisario, os prados mollados pola choiva, o roce das mans no traballo agrícola, a imaxe devén háptica, convertida en materia que se toca e se sente. O director elabora unha poética marcada por un naturalismo radical con actores non profesionais, espazos rurais, tempos mortos, ou encadres fixos e repetitivos que lembran á pintura. Segundo Nicodemo (2013), o estilo de

Dumont opta por conectar as calidades transgresoras da Francia contemporánea coas do abxecto, unha construción naturalista coa fin de acentuar adecuadamente o papel do abxecto no marco do sublime, centrando aínda máis a atención no seu tratamento do corpo e no seu papel á hora de significar o malestar da Francia contemporánea, e da sociedade en xeral (Nicodemo, 2013, p.74).
Por último, o filme non amosa directamente o crime nin a resolución policial, ambos momentos omitidos, a pesar de que si se atrape ao culpable, senón que a violencia latexa nos silencios, nos xestos torpes e moi humanos de Pharaon, na incapacidade do protagonista para habitar un mundo terrible, para comprender ou salvar, aínda sentindo empatía ata polo propio infanticida. O que Michael Grace sinala en *Disaffection-images: Bruno Dumont and the sullen atheists of art cinema* (2023) afirmando que, en Dumont, o sagrado e o profano mestúranse para abrir un espazo de compaixón incómoda (Grace, 2013, p. 317). En conclusión, *L'Humanité*, non é unha película sobre unha investigación criminal, senón unha experiencia existencial na que o ritmo lento, o contemplativo e o háptico convértense nunha reflexión sobre o que significa ser humano.

9. Baise-moi (2000) de Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, 77´

"Seino, impórtame unha merda, que se fodan todos,
ponmos en fila e dareilles hostias un a un"
(Manu, 00:09:24-00:09:30)

1A, 1C, 2, 3B, 3C, 3D, 4B, 5
Baise-moi (2000) é unha película salvaxe codirixida por Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, que hibrida pornografía *hardcore*, *road-movie* e *rape & revenge.* É un filme extremadamente violento e cru que pouco se preocupa pola imaxe a un nivel formal. A partir da novela homónima de Despentes (1993), esta película narra a deriva violenta de Manu e Nadine, dúas mulleres de contornas marxinais urbanas (4B) que rematan uníndose nunha viaxe suicida e altamente violenta. Tras dunha brutal violación ás dúas mulleres (2, 3C), gravada con estética pornográfica (véxase 2.2.2.4 Rape & Revenge); Manu, cóntallo ao seu irmán. Este reacciona contra dela, provocando que a propia Manu o asasine dun disparo (3B) e rematando así coa única familia que ten. Despentes e Trinh Thi filman a escena da agresión sexual con crueza, sen estetización. Para Temmuz Süreyya Gürbüz en *Some Problems with Gendered Subjectivity and Representation: Baise Moi and Hard-Core Pornography* (2021) esta estratexia expón as contradicións da representación pornográfica, ao mesmo tempo que desactiva a lóxica da vítima pasiva (Gürbüz, 2021, p. 104). Pola súa banda, Nadine asasina á súa compañeira e fuxe cos cartos do alugueiro, despois é testemuña de como un amigo achegado é asasinado a tiros. Ambas mulleres, Manu e Nadine, rematan xuntándose nun tren a altas horas da noite e inician un percorrido marcado polo sexo e a violencia explícita (1A, 3D). Rodada en formato semiprofesional DV, cunha estética gonzo e case documental, a obra busca transmitir unha experiencia crúa e visceral, un *rape & revenge* dende o punto de vista das protagonistas femininas (Palmer, 2011, p. 64). A amizade entre Manu e Nadine funciona como pacto de resistencia fronte á violencia patriarcal. Como afirma Janice Loreck en *Violent Women in Contemporary Cinema* (2016), o filme substitúe o esquema romántico por unha complicidade estratéxica baseada na supervivencia compartida e na violencia de clase e xénero común sufrida. O espectáculo heteroerótico en *Baise-moi* funciona, polo tanto, como unha estratexia expresiva que representa a experiencia de Nadine e Manu: o seu aburrimento, a súa contorna social e cultural e as súas identidades como mulleres violentas (Loreck, 2016, p. 58).

O corpo das protagonistas é simultaneamente obxecto de violencia e de resistencia. Como afirma Alicia Kozma en *Mapping the monstrous: women's horrific bodies in French extreme film* (2021), este tipo de películas amosan corpos en momentos extremos de pracer e dor, a vulnerabilidade da nosa existencia material queda violentamente exposta a través do trato extremo que reciben os corpos na pantalla, e tamén a través das reaccións viscerais que provoca no espectador un tema tan desafiante (Kozma, 2021, p. 40). Os espazos onde se desenvolve esta violencia van mudando — estacións de servizo, clubs, casas alleas (5) hoteis baratos e incluso contornas rurais (4A)— e convértense en escenarios de asasinatos e sexo, amosando como a violencia estrutura o cotián. Para Leila Wimmer en *Sex and Violence from a Pair of Furies: The Scandal of Baise-moi,* publicado en *The new extremism in cinema: from France to Europe* (Horeck & Kendall, 2011), a transgresión radical de *Baise-moi* reside en trasladar a violencia extrema a escenarios banais nunha película na que dúas actrices *beur* (fillas de inmigrantes norteafricanos de segunda xeración) interpretan escenas gráficas de sexo e violencia. A sexualidade entrelázase non só co xénero, senón tamén coa identidade nacional, unha cuestión fundamental na sociedade francesa contemporánea (2011, p. 133).

A forte amizade que as une, os espazos e tempos compartidos de violencia, mais tamén de elevada intimidade, o abxecto da menstruación faise presente nunha secuencia contando historias de cando eran nenas, nun baño (1C). A morte de Manu nun asalto a unha tenda e a incineración do corpo por parte de Nadine, xera un final que erroneamente fai pensar nunha sorte de antiheroína suicida, cando a realidade é que bota do poder —neste caso é representada a través dun policía— marcará o destino dela. Para Dominique Carlini Versini en *Figures de l'excès chez Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Marina de Van* (2023), *Baise-moi* é interpretada como unha obra que exemplifica as estratexias do exceso, xa que especialmente na terceira parte do filme, Despentes constrúe o corpo feminino como corpo-fronteira, un simulacro que desafía os límites do feminismo e da pornografía, funcionando ao mesmo tempo como resistencia e como abxección (Carlini Versini, 2023, p. 124).

10. Trouble Every Day (2001) de Claire Denis, 101´

"Estou enferma, estou enferma..."
(Coré, 01:13:10)

1A, 1C, 1D, 1E, 2, 3A, 3D, 4B, 5

Estreada en Cannes no 2001, *Trouble Every Day* de Claire Denis foi un dos filmes abertamente criticados por Quandt (2004) e que deu pé ao concepto de Novo Extremismo Francés, tanto polo seu tratamento do corpo como pola súa inscrición nunha estética do exceso (Beugnet, 2007). O filme narra a historia de Coré, unha muller afectada por un desexo caníbal (1D) incontrolable que devora aos seus amantes durante o coito (1A), e do Dr. Shane Brown, un estadounidense que chega a París coa súa esposa June e que padece a mesma pulsión destrutiva. A trama desenvolve unha exploración radical da sexualidade e da violencia, facendo converxer o desexo erótico e a morte nunha dimensión visceral (1C) e sensorial. Segundo Janice Loreck, a película presenta a muller violenta como un enigma epidemiolóxico e unha monstruosa rareza científica (Loreck, 2016, p. 36) (1E). Para evitar a pulsión caníbal, Coré e encerrada cada día nunha casa do suburbio (4B) polo seu marido, o Dr. Léo Sémeneau, mentres que Shane vai na súa busca coa idea de poder curar a enfermidade que tamén lle afecta por mor dunha experimentación pasada no seu emprego (3A). A agresión sexual (2) está presente no relato, que se funde coa pulsión caníbal. Así mesmo, a lóxica dun *home invasion* invertido (5), por parte da parella de ladróns, ou do propio Shane, irrompen na orde doméstica illada (3D) de Coré para revelar a súa condición monstruosa. Autores como Jean-Luc Nancy en *Icon of Fury: Claire*

Denis's Trouble Every Day (2008) interpretan o filme como unha icona da furia que desestabiliza os límites entre eros e thanatos, facendo que ambos vaian máis alá e institúan o corpo como un territorio de catástrofe ontolóxica (Nancy, 2008, p. 3). Pola súa parte, Grønstad (2012) inscribe *Trouble Every Day* no *unwatchable* e Palmer (2011) no *cinéma du corps*. Para Kozma (2021) o Novo Extremismo francés explota os corpos femininos como espazos de monstruosidade e abxección, sendo o caso de Coré un dos exemplos máis evidentes de como a violencia sobre o corpo da muller se converte en metáfora filosófica da condición humana; mentres que para Loreck (2016) a figura feminina violenta no filme, está situada e creada como signo dunha crise da feminidade culturalmente construída (2016, p. 44).
A nivel estilístico, Denis aposta por un cinema háptico e fragmentario[116]. Como sinala Beugnet (2007), a súa posta en escena privilexia a textura, a escuridade e a percepción táctil sobre a narratividade clásica, xerando unha experiencia sensorial que provoca unha visión liminar, segundo a definición de Raymond Bellour, que fala dun cinema que tenta evocar os *bords marginaux* da nosa conciencia, un espazo mental onde se almacena o fluxo interminable de horrores reais que se desenvolven nos medios de comunicación antes de que a nosa mente os transforme nun simple rumor (2007, p. 54). Na mesma liña, José Antonio Bracero asegura en *Claire Denis, elogi del fragment* (2021) que a película non só expón unha violencia extrema e explícita no interior das súas imaxes, senón que esta violencia chega a trasladarse á concepción da montaxe e dos encadres, ilustrados á perfección polo asasinato do amante de Coré, onde grazas á concatenación de escalas de planos moi próximas e pechadas sobre os corpos, tanto que chegan a perder moitas veces o foco, a fragmentación adquire unha dimensión de agresividade nunca antes intuída nas súas imaxes (Bracero, 2021, p. 3).
Por último, malia que este filme se clasificou nesta investigación dentro da etapa *arthouse* da vaga, para Adam Nayman e Andrew Tracy, no capítulo *Arthouse/Grindhouse: Claire Denis and the New French Extremity*, recollido á súa vez no libro *The films of Claire Denis: intimacy on the border* (Wenders & Vecchio, 2014), sinalan que a directora combina a sensibilidade de autora coa brutalidade do *gore*, mesturando alta cultura e *exploitation* nun mesmo xesto estético (2014, p. 216). Neste sentido, *Trouble Every Day* exemplifica a mestura de códigos que caracteriza o Novo Extremismo Francés, como xa afirmaba a citada Caroline Verner (2010, p. 30), ofrecendo ao público unha experiencia liminar entre o sublime e o insoportable, mais altamente estetizada.

11. À ma sœur! (2001) de Catherine Breillat, 95´

"Por iso somos irmás. Cando te odio, mírote
e dígome que non o podo facer,
é como odiar unha parte de min mesma.
Por iso é polo que te desprezo tan violentamente,
porque debes ser coma min"
(Anaïs, 00:52:49-00:53:09)

1A, 2, 3A, 3B, 3C
Catherine Breillat é unha directora que traballa a temática sexual como un campo de batalla. Neste filme presenta a unha familia de vacacións (3B, 4A); o pai sempre preocupado do seu

[116] Para máis información en palabras da propia autora, pódense consultar as seguintes entrevistas e recensións: *Trouble Every Day di Claire Denis* (Barisone, 2001)*, Denis, filmare al limite* (Rossi, 2009) ou *Trouble every day. Claire Denis, 2001, el mal de la carne* (Casas, 2012).

traballo (3A), a nai e dúas irmás: por unha banda, Hélène, a adolescente de corpo normativo que vivirá un espertar sexual, e Anaïs que, pese a ter máis idade, non viviu ningunha experiencia de iniciación sexual por mor do seu corpo gordo e a súa estigmatización cara o desexo. De aí o título inglés *Fat Girl*. Ambas personaxes coprotagonistas comparten pantalla nun cinema, segundo Palmer (2011), preocupado pola identidade sexual, o control persoal e a psicoloxía das personaxes xuvenís, que non cae no gratuíto da tradición pornográfica, nin no diluído ao estilo puritano de Hollywood. Este retrato sen andrómenas do sexo revela unha honestidade emocional e física sen precedentes (Palmer, 2011, p. 68). Para Ora Gelley, no artigo *Violence and the Gaze in Catherine Breillat's Fat Girl (À ma sœur!)* (2017), a primeira metade desta película desvela a retórica do consentimento (3C), a chantaxe emocional por parte de Fernando e a *promissio* amorosa que leva Elena a manter relacións sexuais (2017, p. 127). Na mesma liña, Emily Fox-Kales, en *[Agrave] ma sœur!: Erotic Bodies and the Primal Scene Reconfigured* (2010), afirma que o filme opón o corpo-símbolo de Hélène, a virxinidade e o decoro, ao corpo-materia de Anaïs, o peso, o apetito e a lucidez. Todo isto como desmontaxe do denominado melodrama de iniciación, é dicir, como o corpo feminino aparece atravesado por códigos morais que o romance pretende naturalizar (2010, pp. 96–97). A intimidade erótica preséntase como contrato, chantaxe e cálculo, onde Gelley analiza estas escenas como pedagoxías de poder máis ca de desexo: o consentimento fórmase retoricamente, non como elección libre (2017, pp. 121).

O brutal asalto final na gasolineira por parte dun descoñecido ao coche onde Hélène, Anaïs e a súa nai van de volta á súa cidade de orixe, ten como resultado o asasinato de Hélène e da nai (1A) e a agresión sexual a Anaïs (2). Este estalido de violencia anticartático é, segundo Gelley (2017), un *frame* político crítica da fantasía romántica (2017, p. 133), que amosa como Breillat exhibe materia de *shock* para revelar a violencia estrutural que organiza o xénero e a posición espectatorial (2017, pp. 118). Segundo Beugnet (2007), ao final da película, Anaïs, que foi violada, insiste en que se someteu a esta experiencia voluntariamente. Con todo, isto non é unha mera provocación por parte da cineasta, xa que ao longo da maior parte da película, que se desenvolve como unha versión retardada e desincronizada dun filme para adolescentes, ela estivo observando o ineludible proceso polo cal a súa fermosa irmá Hélène, queda atrapada en todas as trampas estereotípicas, tanto sociais como culturais do romance, levada a someterse voluntariamente á "perda" da súa virxindade. Hélène convértese nunha típica vítima da violencia sutil e rutinaria da sedución heterosexual. Polo que o final da película e o seu repentino cambio cara película de terror provoca a mesma ruptura radical que as imaxes documentais da secuencia do parto en *Romance* (Beugnet, 2007, p. 56).

A posta en escena de Breillat, como a frontalidade, os planos fixos, ou as elipses episódicas, provocan segundo Palmer (2011) un antipsicoloxismo, xa que o sexo e violencia están presentados como actos sen ornamento, que interpelan ao público no seu límite sensorial (Palmer, 2011, pp. 62). Por último, cómpre engadir que o capítulo *Watching rape, enjoying watching rape. How Does a Study of Audience Cha(lle)nge Film Studies Approaches?* de Martin Barker, incluído no libro *The new extremism in cinema: from France to Europe* (Horeck & Kendall, 2011), céntrase na recepción e polémica sobre do filme de Breillat, máis que en aspectos formais ou narrativos do mesmo.

En resumo, en *À ma sœur!* a educación sentimental é pedagoxía do dano, como afirma Gelley, entre a promesa e a ferida, Breillat devolve a violencia estrutural que adoita pasar por amor, e faina sentir, antes de ser pensada (2017, p. 118).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

12. Dans ma peau (2002) de Marina de Van, 93´

"- Estiven engaiolada todo o día, nin sequera saín xantar
- (...)
- No meu despacho.
- (...)
- Entón corteime na despensa.
- (...)
- Na despensa do meu despacho.
O aire acondicionado, sen fiestras abertas, non me deixaba respirar
- (...)
- Estarei ben
- Se te lastimas, a botica de primeiros auxilios está preto da fotocopiadora.
(Esther e Sandrine, 00:25:04-00:25:32)

1A, 1C, 1D, 1E, 2, 3A, 3D

Dans ma peau (2002), a ópera prima como directora de Marina de Van —xa que colaborara en múltiples obras previas co xa citado Ozon— ocupa un lugar central nesta investigación polas posibilidades de traballar o corte sobre o corpo mediante diferentes técnicas formais (véxase 3. Sistemática de análise). A película segue Esther, unha executiva aparentemente integrada no seu traballo (3A), na súa vida social e sentimental, que tras un accidente en apariencia trivial, un corte na súa perna durante unha festa, descobre unha fascinación obsesiva pola súa propia carne (1A, 1C, 1D). O relato artéllase a partir dese acontecemento, nun principio banal, que se convirte en experiencia liminar segundo Tonio Alarcón (2012), xa que a propia ferida abre un proceso de autodescubrimento e automutilación progresiva, no que Esther corta, conserva e mesmo inxire fragmentos do seu corpo (Alarcón, 2012, p. 51).

Como ben subliña Carrie Tarr en *Director's Cuts: the Aesthetics of Self-harming in Marina de Van's Dans ma peau* (Tarr, 2006, pp. 85-86), cómpre evitar as lecturas simplistas que interpreten unicamente o filme como crítica social, xa que é de vital importancia recoñecer o pracer íntimo que a protagonista sente ao autolesionarse (pp. 85–87). Esther encarna un corpo feminino alienado pola vida profesional e social, reducido á mera engrenaxe da produtividade (3D), polo que soamente a través da ferida atopa un xeito de reapropriación. Segundo Corinne Oster en *Dans ma peau de Marina de Van: le corps étranger* (2008) esta dinámica é un xeito radical de reapropiación do poder sobre o propio corpo mediante o feito de inflixirse dano. Esther transforma o corpo obxecto en corpo suxeito, experimentando unha liberdade extrema (Oster, 2008, p. 157); é dicir, a súa desviación emerxe dun corpo disciplinado polo traballo asalariado e pola vida social, que se rebela a través da autodestrución e da experimentación.

De Van, nunha entrevista con Palmer, afirmou que non existía intención alegórica consciente, senón unha vontade de filmar o pracer íntimo da exploración corporal (Palmer, 2010, p. 412), na contra de todas as opinións teóricas aquí propostas. A autosarcofaxia de Esther tamén pode interpretarse como metáfora biopolítica (1E) (véxase 2.2.2.5 Body Horror e Nova Carne). Segundo West (2016), esta película illa a aguda sensación do consumo que, á súa vez, xera illamento per se, o consumo como subproduto do sistema capitalista, consumimos para sobrevivir e para gozar en exceso, e mentres que a tecnoloxía permite á sociedade conectarse á vez que se volve cada vez máis illada (2016, p. 96). Mentres Mandelbaum (2002) le esta oposición como unha revolta sintomática contra a mercantilización e a fragmentación do humano (2002, p. 34) e, en diálogo, coa crítica foucaultiana proposta por Beugnet e Ezra en *Traces of the Modern: An Alternative History of French Cinema* (2007), sobre o traballo de oficina como proceso de formateo do corpo (Beugnet & Ezra, 2007, p. 33). As autoras sinalan que Esther pretende curtir e conservar unha tira da súa pel, isto pode lembrar tanto a Feuillade como a Franju (véxase 2.2.2.2 Primitivo Fantastique e 2.2.2.3 Georges Franju), mais tamén

pode lerse como un exemplo do traballo da postmemoria, da ansiedade contemporánea sobre a existencia posthumana e o intento frustrado de arquivar recordos traumáticos na era dixital. Esther garda a súa pel nunha caixa de discos de ordenador, establecendo un contacto inquietante entre carne e codificación, mais ao día seguinte só atopa un fragmento engurrado. Para Beugnet (2007), a película presenta o corpo de Esther como se fose unha extensión do seu computador portátil, unha combinación corpo-máquina que parece ter máis que ver coa inmobilización que coa metamorfose creativa, como o proceso contemporáneo de domesticación do corpo, neste caso, moldeado para converterse na valiosa propiedade e ferramenta dunha contorna de traballo específico (Beugnet, 2007, pp. 158-159). A autora compara, ao igual que Mandelbaum (2002), a película de De Van coa obra de Michel Foucault e subliña como *Dans ma peau* fai visible "a etapa abstracta dun biopoder que non pretende castigar os corpos, senón convertelos en entidades dóciles mediante procesos de sometemento (sociais, sexuais ou estéticos) que os individuos integran de mala gana (*à leur corps défendant*)" (Beugnet, 2007, p. 159).

As relacións persoais de Esther esborrállanse a medida que avanza a súa obsesión autosarcófaga. A súa parella non comprende esta deriva xa que a intimidade sexual é substituída por unha relación narcisista e sádica co propio corpo. Os seus compañeiros de traballo observan con inquietude os seus comportamentos cada vez máis erráticos. Cómpre engadir, que a pesar de que nesta película non exista na trama ningunha agresión sexual, a broma que realizan para tirala á piscina e que lle abre feridas baixo a roupa, está tratada como tal (2).

O dispositivo háptico refórzase mediante o estilo formal de De Van[117], a forma en que Esther se rebela parece extrema e desenfreada e, no seu proceso solitario e sen rumbo, profundamente nihilista. A cámara céntrase na textura da pel, no sangue, nos restos corporais, xerando unha experiencia háptica e visceral. Con todo, a forma na que se retrata a experiencia da personaxe e na que se convida o espectador para experimentar a película, a mestura de fascinación e repulsión funciona eficazmente como unha reacción espontánea contra o horror mundano (Beugnet, 2007, p. 159). O sangue, a pel cortada, os fragmentos conservados e inxeridos constitúen imaxes do abxecto que non buscan o *shock gore* senón a confrontación ética. Romain Chareyron en *Horror and the Body: Understanding the Reworking of the Genre in Marina de Van's Dans Ma peau/In My Skin (2001)* (2013) subliña que De Van reconfigura o xénero, xa que ao corpo filmado nunca se lle pode asignar un significado claro, por estar atravesado por impulsos descontrolados que poñen en movemento unha variedade de imaxes corporais crúas, sen mediar. Estas involucran ao espectador a un nivel visceral, nun mundo de sensacións poderosas e persistentes, pero que nunca permiten unha resolución segura ou unha comprensión finita do corpo en pantalla (Chareyron, 2013, p. 74). *Dans ma peau* (2002) formula un paradoxo, destruírse para posuírse. Esther racha a lóxica da normalidade social a través da automutilación, facendo do corpo feminino un territorio abxecto, no que o canibalismo non funciona soamente como metáfora, senón como experiencia háptica que interpela directamente ao público.

13. Demonlover (2002) de Olivier Assayas, 129´

" – Hellfire Club, é un sitio interactivo de tortura.
Moi difícil de acceder e moi exitoso.
- Hai uns trinta sitios web parecidos no mundo,
a maioría en Rusia,
algúns en Australia.
Máis ou menos ben feitos,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[117] Para máis información pódese consultar: *Dans ma peau. Les automutilations de Marina de Van* (2002).

máis ou menos extremos
- Este parece ser un moi bo sitio,
quizais o mellor"
(Reunión de empresa, Elaine e Rodney, 00:57:36-00:58:04)

1A, 2, 3A, 3C, 3D, 5

Olivier Assayas presenta en *Demonlover* (2002) un *thriller* cibernético que, como caso excepcional dentro do Novo Extremismo Francés, despraza o horror corporal cara a un rexistro económico-dixital onde a violencia é producida e distribuída polas plataformas globais. Como afirma West (2016), Assayas descompón a noción de identidade nacional en *Demonlover* ao situar ás súas personaxes no centro dun acordo comercial internacional que se basea na mercantilización e a produción do desexo (2016, p. 124). O filme segue a historia Diane de Monx, executiva de Volf Corporation (3A) implicada en círculos de espionaxe industrial arredor do comercio de animación pornográfica dixital ou *hentai*, que se vai entrecruzando argumentalmente con páxinas web de *snuff* interactivo (1A, 2, 3C), como escribe Elizabeth Walden en *You Want to Torture Zora?' Olivier Assayas's Demonlover as Critique* (2005) revelando como o corpo feminino devén mercadoría e interface do capital globalizado (Walden, 2005, p. 60). Este filme ocupa un lugar singular dentro da Nova Extrema Francesa, no senso que artella unha crítica directa ás lóxicas da globalización neoliberal e á espectacularización dos corpos, dun xeito case profético, a través das novas tecnoloxías e medios de comunicación. Neste sentido, *Demonlover* non é soamente un *cyberthriller* corporativo, senón unha alegoría do mercado do desexo e da desaparición das fronteiras éticas a través do anonimato na era dixital.

O filme concorda coas coordenadas temáticas presentadas para a Nova Extrema, o abxecto corporal, a crise identitaria dunha protagonista alienada e illada (3D) polas estruturas laborais e polo capitalismo global, e os espazos marxinais ou invisibles, non no senso do espacial, senón das redes dixitais e dos conglomerados corporativos transnacionais e altamente opacos como novos territorios da violencia.

Para Tim Palmer (2011), o filme de Assayas é parte do *cinéma du corps*, un thriller de conspiración transcultural sobre a pornografía na internet, a espionaxe corporativa e o consumo sexual na súa narrativa de estrutura elíptica (2011, p. 65). Polo que Palmer concorda co que Oliver Hicks (2021) define como tramas mínimas, é dicir, filmes que, como no caso de *Demonlover,* presentan unha estrutura argumental que se vai desfacendo progresivamente, ata o punto de perder a súa propia historia nalgún momento do terceiro acto (Hicks, 2021, p. 70). Isto acontece cando se revela que Diane é unha axente dobre que traballa para Mangatronics e consegue información para os seus superiores. O *home invasion* (5) da habitación de hotel de Elaine por parte de Diane, provoca que o mundo de *Demonlover* comece a desintegrarse narrativamente. A protagonista perde o coñecemento e é posteriormente chantaxeada. Revélanse máis axentes dobres e o Hellfire Club aumenta a súa presenza. Sinala West (2016) que aínda que a narrativa da película parece desintegrarse ante os ollos do público, é esa estética a que finalmente axudou a que a película atopase un público fiel e un lugar entre as películas de tendencia emerxente que tratan sobre a invasión da tecnoloxía na esfera persoal e privada sendo, polo tanto, un filme consumido e manipulado pola mesma tecnoloxía, evolucionando como un virus informático, descompoñendo e corrompendo lentamente os datos (2016, p. 128). Na mesma liña, Elisabeth Walden (2005) interpreta que a incoherencia formal do filme, é dicir, as elipses ou a fragmentación da narración, responde a unha estratexia para cartografar o capitalismo en rede e os seus investimentos, facendo do sexo unha infraestrutura de poder e control (2005, p. 60). Cómpre engadir que en *Rapt in (destructive) plasticity: Demonlover and the annihilation of cinematic form* (2021)*,* Greg Hainge, como no seu título indica, define a

película como unha aniquilación da forma cinematográfica mediante os mecanismos xa expostos con anterioridade, devorando a súa propia representación e converténdose nunha interface que coloca ao espectador fronte ao baleiro do poscinema, encarnando este estado catastrófico de forma diexética a través das metamorfoses da súa protagonista principal, así como do feitío formal, cunha plasticidade destrutiva que goberna as operacións do mundo que observamos e da lóxica do novo réxime da imaxe que presenta (Hainge, 2021, p. 5).

Beugnet (2007) entende *Demonlover* como parte do *cinema of sensation*, afirmando que Olivier Assayas a describe como unha reescritura de Georges Bataille dun *thriller* (2007, p. 55) (véxase 2.2.2.1 Outras artes); onde a imaxe transgresora xa non se limita á violencia física, senón que envolve o espectador nunha experiencia sensorial de alienación realzada pola elegante posta en escena, os fluídos movementos de cámara e a atmosfera fría, dende a arquitectura intercambiable dos edificios corporativos, franceses ou xaponeses, os espazos transitorios como aeroportos, vestíbulos e habitacións de hotel, aparcamentos, metros, ascensores, avións e coches, tan imprevisibles como os destinos xeográficos (Beugnet, 2007, p. 164). Pola súa banda, Alison Taylor (2017) destaca a dimensión do "cotián alterado" tras a superficie de reunións, desprazamentos e rutinas laborais, irrompen momentos de violencia e explotación que desvelan a precariedade das relacións sociais no capitalismo global (pp. 2-5).

Asbjørn Grønstad (2012) achega outro marco, vencellando *Demonlover* ao imaxinario da metapornografía, é dicir, un conxunto de películas que se centran no nexo entre a pornografía, por unha banda, e as tecnoloxías e a estética da visualización, pola outra. Este subxénero non trata soamente sobre sexo explícito, senón que, segundo Grønstad, versa sobre a mediación cinematográfica, a produción, a rodaxe e a gravación; sendo, o cinema metapornográfico, unha variedade do cinema artístico contemporáneo de orientación sexual que se interesa tanto pola representación da actuación pornográfica como pola actuación en si mesma (Grønstad, 2012, p. 125).

Así, *Demonlover* revela unha mutación decisiva dentro da vaga: o paso do horror corporal e íntimo cara a unha estética da alienación global, na que o corpo, reducido a mercadoría dixital, encarna as ansiedades contemporáneas sobre o desexo, a tecnoloxía e a disolución das fronteiras éticas; colocando o público no incómodo lugar de testemuña da fusión entre economía global e pornografía extrema. Para West (2016), a película funciona como un conto de fadas capitalista cunha moral clara: traballa duro e terás recompensa. A autora afirma que a fetichización do luxo idealiza a noción de adquisición, ben sexa adquirindo un acordo cunha empresa ou os mellores obxectos, as personaxes caen presa da promesa do capitalismo (West 2016, p. 128). Por último, o corpo de Diane, así como os corpos-avatar das mulleres explotadas nos sitios de tortura en liña, funcionan como bens transaccionais, convertidos en activos eróticos e financeiros. Noutras palabras, a agresión ao corpo non é puntual, senón estrutural, mediante as plataformas dixitais que xeran un réxime de violencia sistemática. Elisabeth Walden (2005) asegura que a cadea de valor do ciberporno e da tortura *online* revela un sistema de coacción e vixilancia que desborda os individuos, desprazando a agresión sexual a unha lóxica de plataforma (2005, p. 65). En *Demonlover*, Assayas mostra que na sociedade globalizada a intimidade é un *login* e o corpo un activo, onde a violencia non se limita ao *shock* corporal, senón que circula en fluxos de datos e pantallas. Nestes espazos, onde o público está desprovisto de refuxio, ver implica participar no réxime do dano.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

14. Irréversible (2002) de Gaspar Noé, 97´

" - Ás veces podes ser tan doce e suave,
e noutros momentos podes ser tan imbécil.
- Para, Alex.
- Quero ir a casa".
(Alex e Marcus, na festa, 01:06:54-01:07:04)

1A, 1B, 2, 3C, 4B

Gaspar Noé presenta en *Irréversible* (2002) unha narración en orde inversa que vai da brutal vinganza dun *rape & revenge*, ao espertar na morada dunha parella parisiense. Tim Palmer, dedícalle o libro *Irreversible* (2015) á película homónima, coa fin de complementar a análise do que, segundo o autor, é exemplo canónico dun *cinéma du corps* xa tratado en *Brutal intimacy: analyzing contemporary French cinema* (Palmer, 2011); onde a forma mesma se converte nun acto de violencia perceptiva, xa que deriva dunha serie de prácticas estéticas, avances tecnolóxicos no medio e, especialmente, do auxe do vídeo dixital e do cinema de baixo orzamento que permitiu levar a cabo proxectos extremadamente controvertidos e arriscados por parte de directores noveis, onde Palmer encadra a Noé (Palmer, 2011, p. 64). *Irréversible* (2002) preséntase cunha caótica escena nun club gay BDSM chamado Rectum (4B), onde Marcus e Pierre buscan a un home alcumado como "Tenia". Marcus é brutalmente golpeado polos clientes do club e vai ser agredido sexualmente (2, 3C) cando Pierre asasina a un home esmagándolle o cranio cun extintor (1A). A parella de Marcus, Alex, é violada e golpeada nun túnel peonil, mentres volve a casa soa, por Tenia; descubrindo que Pierre matou o home equivocado. A agresión sexual nun interminable plano fixo de máis de oito minutos sen corte ningún (véxase 2.2.2.4 Exploitation, rape & revenge), converteu esta película nun fenómeno impactante dentro da Nova Extrema. Antes do ataque, Alex, Marcus e Pierre charlan animadamente no metro e chegan á festa. No final do filme e na intimidade da casa da parella, descubrimos que Alex está embarazada (1B). A película remata amosándoa nun parque ao sol, lendo tranquila e a cartela de *LE TEMPS DETRUIT TOUT* (O tempo destrúe todo) dá unha fin desacougante ao filme.

O dispositivo formal mediante planos secuencia, cámara errática xiratoria e deseño sonoro en frecuencias subgraves, converte este filme nunha agresión sensorial segundo Palmer (2011); precisando Alicia Kozma a estratexia en *Mapping the monstrous: women's horrific bodies in French extreme film* (2021), describindo como Noé emprega un son grave apenas audible pero irritante durante os primeiros sesenta minutos da diéxese, reproducíndose a 27 herzios, a frecuencia utilizada por algúns policías antidisturbios para sufocar ás multitudes inducindo malestar e náuseas tras dunha exposición prolongada. Á súa vez, as cámaras que se moven rapidamente, a iluminación moi escura ou plana e brillante e os prolongados períodos de silencio diexético e non diexético, realzan o impacto destas películas nos espectadores (Kozma, 2021, p. 43).

Comparte a súa opinión Grønstad (2012), asegurando que a violencia perceptiva non reside só no contido da escena, senón no efecto sobre o corpo espectatorial, como vertixe, mareo, ou náusea, incluíndo dentro do rexistro do *unwatchable* e das películas hiperviolentas que se inscriben no centro do que define como un novo movemento brutalista (2012, p. 44). Así mesmo, Grønstad dedica a *Irréversible* parte dun capítulo chamado *On the Unwatchable* en *The new extremism in cinema: from France to Europe* (Horeck & Kendall, 2011), afirmando que o frenético inframundo suburbano da película, coa perspectiva inquisitiva e vertixinosa e a súa enloquecedora paisaxe sonora, xorde dunha conciencia cinematográfica dos autodenominados

axitadores, cuxas narrativas se alimentan dunha sensación de paranoia crecente, centrándose en relacións en crise e presentando escenas chave que implican violencia sexual excesiva (2011, p. 196). Pola súa banda, Martine Beugnet (2007) sinala un intento de experimentar coas calidades materiais inherentes ao son e a imaxe no cinema, mais na súa opinión, a combinación de violencia gráfica e sexo está destinada en última instancia a enmascarar ata que punto esas imaxes repulsivas non son máis que unha mascarada (2007, p. 56).

Cómpre engadir que para Kathleen Scott, no capítulo *Bearing Witness to the Unbearable: Ethics and the Phallic Gaze in Irréversible* (2014), a violación central da película é un acto de testemuñar o insoportable, xa que o plano fixo e a duración real eliminan calquera alivio narrativo (2014, pp. 101–102). Alice Taylor en *Troubled everyday: the aesthetics of violence and the everyday in European art cinema* (2017) describe a agresión sexual a Alex como parte do denominado cotián trastornado, onde a violencia extrema resignifica o doméstico e revela a súa vulnerabilidade (2017, p. 90). Complementa esta opinión o devandito Luque Gutiérrez subliñando en *Del Nuevo Extremismo Francés a la subversión del espectáculo de la violencia: estética y discurso en Solo contra todos de Gaspar Noé* (2023) que, como xa acontecía en *Seul contre tous*, Noé subverte neste filme o espectro da violencia cinematográfica, como tamén ocorre co sexual, que se foi progresivamente ampliando ao derrubar os límites do amosable (Luque Gutiérrez, 2023, p. 186), daquilo que pode ser ofrecido ao ollo a través dunha pantalla, do espectáculo da violencia ao negar o consumo cómodo e forzar o espectador a unha confrontación ética continua.

Por último, a representación do *banlieue* e dos espazos marxinais xerou unha inmensa polémica en *Irréversible* (2002), xa que tanto as personaxes presentadas no club Rectum, como a agresión sexual por parte de Tenia a Alex no viaduto nocturno, foron acusados de dar unha visión homófoba da violencia. De feito, o crítico David Edelstein na súa análise para Slate (2003) afirmou que: "'Irreversible' podería ser a película máis homófoba xamais feita". Porén, débese ter en conta a procesión de personaxes abominables no cinema de Noé, como o devandito Carniceiro, quen asume a violación da súa propia filla, acontecida en *Seul contre tous* (1999), no proemio de *Irréversible* (2002). En conclusión, esta película, na liña das previas presentadas polo director, é o cumio do que acertadamente Palmer (2011) definiría como unha brutal intimidade.

15. La vie nouvelle (2002) de Philippe Grandrieux, 102´

"Todas as rapazas son especiais"
(Boyan, a Seymour no descampado, 01:06:24-01:06:50)

1A, 2, 3C, 3D, 4A, 4B

La vie nouvelle (2002) de Philippe Grandrieux supón unha das achegas máis experimentais ao corpus do Novo Extremismo Francés, na liña de propostas formais xa presentes en anteriores traballos do director, como é o caso de *Sombre* (1998). O filme segue a Seymour, un soldado americano na Europa do leste, que se obsesiona con Melania, muller mercada polo proxeneta Boyan e vítima dunha rede de trata e prostitución (3C, 3D) na cidade de Sofía e os seus baixos fondos (4B), así como en zonas rurais (4A). A resonancia órfica[118] a través de Seymour e a non recuperación da muller, feito que o leva á desesperación e á violencia contra outra muller prostituída (2), mestúrase co antagonista devorado polos seus cans (1A) con ecos de *Les yeux sans visage* (1960) (véxase 2.2.2.3 Georges Franju).

[118] Mito grego onde o protagonista, Orfeo, baixa ata o inframundo a buscar a súa amada, Eurídice.

A pesar de que nesta película existe unha certa liña argumental recoñecible, a posta en escena é deliberadamente antinarrativa, centrada nas expresións de rostros anónimos, como acontecía en *Sombre*, primeiros planos trementes e unha banda sonora ominosa. Secuencias como o corte de pelo de Melania cando é mercada por Boyan, que dura varios minutos, a manipulación de Melania xirando como unha boneca (01:11:59–01:15:25) ou o fragmento en negativo (01:21:40–01:26:24) onde o corpo devén espectro entre o ominoso e o zombi, converten o relato de Grandrieux nunha experiencia háptica e sensorial antes que meramente narrativa.

Para Tim Palmer (2011), Grandrieux achéganse en ocasións a un nivel de abstracción visual que se asocia sobre todo con Brakhage, o cineasta experimental estadounidense, transmitindo narrativas fragmentadas de asasinatos e brutalidade implícitos a través de escintileos líricos de cores desenfocadas, densas texturas visuais, traballo de cámara en man e movementos de figuras apenas perceptibles (Palmer, 2011, pp. 64-65). Martine Beugnet dedica parte do seu libro *Cinema of Sensation* (2007) a esta película, e á análise particular de diferentes escenas evocadoras. Para a autora hai imaxes en Grandrieux que tentan saír da materia pegañenta e envolvente que as rodea, como manchas no celuloide que se moven ao ritmo dun afastado zunido, cos seus contornos distorsionados a piques de disolverse na textura tremente que enche a pantalla (Beugnet, 2007, p. 63-64). Poñer en primeiro plano a materialidade do medio cinematográfico é para Beugnet perturbar a fronteira entre suxeito e obxecto, figura e fondo. O táctil e a negación da perspectiva perturban a xerarquía visual que tende a designar á figura humana como unha entidade autónoma e independente no centro da representación, o que a autora define como sinestesia cinematográfica (2007, p. 64).

Ademais, o filme tamén pode sido lido dende claves xeopolíticas. No capítulo *Eastern Extreme: The Presentation of Eastern Europe as a Site of Monstrosity in La Vie nouvelle and Import/Export* de Michael Goddard (Horeck & Kendall, 2011), o autor analiza a representación de Europa do leste en *La vie nouvelle* (2002) chegando á conclusión de que malia o director fose acusado de reciclar ideas clixé sobre o territorio, Goddard sostén que, de feito, as radicalizan como un espazo de abxección e monstruosidade, un lugar simbólico onde o capitalismo occidental proxecta o seu outro degradado, entre prostitución, violencia mafiosa e ruínas postsocialistas (2011, pp. 81-83). Para Goddard, é precisamente a través da súa evocación de sensacións viscerais extremas que Grandrieux é quen de evocar o inconsciente político da Europa posterior á Guerra Fría e explorar criticamente como Occidente está implicado nos modos de vida emerxentes e as experiencias biopolíticas desa «nova Europa» (2011, p. 85).

En conclusión, en *La vie nouvelle* (2002) a antinarración convértese nun fluxo de rostros en PPP trementes, corpos queimados pola luz, silencios case absolutos e unha banda sonora ominosa. Como describe o propio cineasta na entrevista *Le Chaos organisé de "La Vie nouvelle"* (2002) publicada en *Cahiers du cinéma:* "o meu cinema é un caos organizado, non unha historia; é unha experiencia do corpo que se imprime no espectador" (Delorme, 2002, p. 34).

16. Twentynine Palms (2003) de Bruno Dumont, 119´

"Ves como non estamos sos?"
(Katia a David, no deserto, 01:13:51-01:15:38)

1A, 1C, 1E, 2, 3A, 3D, 4A

En *Twentynine Palms* (2003), Bruno Dumont traslada a súa exploración da violencia, xa presente en *L'Humanité* (1999), ao deserto californiano, nunha narración que combina o *road*

movie co drama e o romance. A historia segue David, un fotógrafo (3A), e Katia, unha modelo rusa coa cal é infiel á súa parella, nunha rutina de hoteis, restaurantes, sexo e excursións en paraxes inhóspitas (4A, 3D). A trama fractúrase abruptamente coa brutal violación do protagonista (2) por parte duns descoñecidos, así como o asasinato final de Katia por parte de David (1A), despois de desfigurarse no baño dun hotel (1E). Dumont, deste xeito, artella unha experiencia sensorial que alterna a contemplación da paisaxe do Parque Nacional Joshua Tree, ao igual que facía coa campiña francesa en *L´Humanité* (1999), e a irrupción do abxecto na beleza sublime da paraxe.

A estética do filme está marcada pola obsesión dos planos xerais do deserto como superficie, filmada en longos planos e contrapostos coa exposición crúa da carne. En palabras de West (2016), a diferenza das películas anteriores de Dumont, encaixa perfectamente nos tópicos dunha *road movie,* cunha estética de cinema independente na que o director a miúdo alterna entre primeiros planos dos seus corpos, seguidos de planos xerais das mesmas imaxes, causando un efecto á vez distanciador e íntimo, moi parecido á súa relación (West, 2016, p. 115).

Para Dumont, como afirma na entrevista *Bruno Dumont's Lust in the Dust; Talking about Twentynine Palms* (Bear, 2004)*,* a película trata da banalidade da parella, do aburrimento, da anticipación, da ira e da reconciliación, de todas as chamadas trivialidades, os detalles dunha relación, convertidos no centro de atención: "Quería reducir a importancia do tema e cambiar a relación figura-fondo. Ter dúas pequenas figuras contra un vasto pano de fondo. O mellor paralelismo que se me ocorre é a transición da pintura figurativa á abstracta" (Bear, 2004).

O debate crítico contemporáneo evidenciou a polarización que xerou o filme. James Quandt (2004), en Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema, condenou Twentynine Palms como un exercicio de provocación baleira, acusando a Dumont de "wading in rivers of viscera and spumes of sperm" sen verdadeiro contido político (pp. 18–25). Pola contra, Jonathan Romney (2004), en "Le Sex and Violence" (Sight & Sound), defendeu o filme como unha alegoría apocalíptica na que sexo e violencia están dominados por unha lóxica de transgresión e espiritualidade, achegando un ímpeto político e metafísico ausente na lectura de Quandt. Como afirma West: "Se a película terminase con David e Katia conducindo cara á posta de sol, sen apenas falar pero logrando coexistir, é posible que o programador e crítico de cinema James Quandt nunca bautizase o xénero como Nova Extrema Francesa" (West, p. 115)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.4 EXPANSIÓN DO FENÓMENO E FRONTE DE ONDAS

Este epígrafe traza unha breve xenealoxía crítica que vencella á Nova Extrema Francesa coa emerxencia, consolidación e expansión transnacional de novas autorías femininas que se sitúan, mais tamén desbordan, esta zona contacto entre o cinema de arte e ensaio e a imaxinería *grindhouse.* O punto de partida é unha inferencia extraída da análise previa, dentro do ecosistema extremo galo, o polo *arthouse* foi, desde finais dos noventa, o que primeiro ofreceu maior visibilidade ás directoras, mentres que a súa presenza no posterior cinema achegado ao xenérico terrorífico é inexistente na praxe. Na contra, dende a década do 2010 moitas autorías femininas, francesas e non francesas, aprópianse sen ambaxes de repertorios *body horror* e *grindhouse*, operando dun dobre xeito, por unha banda, intensificar a materialidade sensorial e, á vez, politizala desde subxectividades e corpos historicamente sexualizados e/ou abxectos.

Xérase así unha, denominada nesta investigación, Fronte de Ondas, termo acaído e tomado como préstamo dos conceptos da óptica física, poderíase definir como unha superficie imaxinaria que une todos os puntos no espazo que son alcanzados nun mesmo instante por unha onda que se propaga nun medio; no caso de que a onda xerada por un foco puntual se propague nun plano, por exemplo a onda que xera unha pedra que cae nun estanque, a fronte de ondas é circular, con centro no foco da onda (FisicaLab, 2025).

Noutras palabras, o que comezara en Francia nos anos noventa como un conxunto heteroxéneo de propostas autorais, cunha vontade declarada de transgredir os límites formais e temáticos do cinema de arte e ensaio, acabou por se converter nunha linguaxe estética transnacional que circula entre Europa ou Norteamérica. Entre as figuras centrais desta Fronte de Ondas, cómpre mencionar de xeito sucinto:

- Julia Ducournau (Francia) comeza a dirixir coa mediametraxe *Junior* (2011), xa centrada na metamorfose corporal adolescente, continúa na dirección coa longametraxe *Grave* (2016), unha relectura caníbal do *coming-of-age*, e gana a Palma de Ouro con Cannes con *Titane* (2021), onde a mecanofilia e a hibridación humano-máquina cuestionan as categorías de xénero e identidade.

- Coralie Fargeat irrompe na escena internacional co *rape & revenge* estetizado e hiperviolento de *Revenge* (2017) e estrea sete anos despois *The Substance* (2024), *body horror* dende un prisma feminista.

- Lucile Hadžihalilović mantén unha poética perturbadora e atmosférica nas súas longametraxes *Evolution* (2016) e *Earwig* (2021), explorando a infancia e o corpo a través dunha estética minimalista e inquietante. É editora de todos os filmes do xa citado Gaspar Noé.

- Jen e Sylvia Soska (Canadá), coñecidas como *The Twisted Twins*, desenvolven un body horror feminista e autoconsciente en títulos como *American Mary* (2012) ou no *remake* de Croneberg, *Rabid* (2019).

- Elza Kephart (Canadá) ofrece en *Slaxx* (2020) unha sátira gore sobre consumismo, os CEOS demiúrxicos, o *greenwashing* e a industria da moda.

- Nyla Innuksuk (Canadá) combina identidade indíxena e alieníxenas en *Slash/Back* (2021), mesturando terror corporal e crítica social noutro *coming-of-age,* de adolescentes inuit, con referencias carpenterianas.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Outras directoras, como Alice Lowe con *Prevenge* (2016), Rose Glass con *Saint Maud* (2019) ou Karyn Kusama coa paradigmática *Jennifer's Body* (2009) ou *The Invitation* (2015), reinterpretan códigos do terrorífico dende perspectivas feministas ou transfeministas, tratando temáticas xa citadas na Nova Extrema Francesa como a agresión sexual, o embarazo, a crise relixiosa ou a performatividade de xénero, entre outras. A estes nomes súmanse outros títulos como *Ich seh, Ich seh*, de Veronika Franz e Severin Fiala (2014) ou Amer (2009), de Hélène Cattet e bruno Forzani.

Por último, cómpre engadir o bo estado de saúde desta Fronte de Ondas, con títulos de elevada actualidade fílmica, como por exemplo, *Den stygge stesøsteren (The Ugly Stepsister),* da Noruega Emilie Blichfeldt, que se estrea neste 2025, como un reverso perverso do conto da Cenicienta dos irmás Grimm; ou con novas producións por estrear tanto de Ducornau, como de Fargeat, de Cattet e Forzani ou das Soskas, autorías que se integrarán na aplicación da sistemática de análise.

2.5. OCOS DE INVESTIGACIÓN: ESTUDO FORMAL DO TEXTO FÍLMICO DO NOVO EXTREMISMO FRANCÉS

Existen a día de hoxe moi poucos estudos formais ou textuais sobre cinematografía de terror ou filmes de carácter liminar con préstamos do mesmo, con enorme profusión de tratados de análise argumental; é dicir, que é o que se conta e non como se conta. En particular, subxéneros como ou *giallo* ou *slasher,* filmes co maior número de características *exploitation* quedan co groso da literatura fantástico terrorífica.

No caso dos estudos que se centran sobre das personaxes femininas, a sobrerrepresentación da análise dende a devandita perspectiva argumental, centrada nas tipoloxías de personaxes e cal é ou seu papel no desenvolvemento da trama, é unha maioría esmagadora. Esta situación poderíase corresponder cunha abundancia histórica na cinematografía de xénero terrorífico ou fantástico de personaxes femininas completamente planas e predicibles, con especial incidencia nos xa citado *exploitation*. Polo que, os estudos poñendo de manifesto unha mudanza dos propios arquetipos do xénero son comprensibles.

Mais é a intención principal desta investigación artellar unha sistemática de análise formal de creación propia sobre dos corpos femininos e o xeito de empregar o abano de recursos fílmicos existentes para despezalos na mostra escollida, o corpus da Nova Extrema Francesa.

Tras realizar unha análise bibliográfica exhaustiva da definición da propia vaga, así como dos seus antecedentes e influencias, coa fin de seleccionar o corpus concreto (véxase 2.2 Caracterización do Novo Extremismo Francés), detéctase unha carencia da análise formal das películas, dunha análise do texto fílmico, así como das particularidades e dos mecanismos da toma ou da montaxe. Na maioría das autorías traballadas en estudos, teses, libros e artigos consultados, a análise da onda realízase desde unha interpretación histórica, unha clasificación temática, unha análise de personaxes, etcétera.

Este marco teórico comezou definindo e delimitando que é o xénero de terror, precisamente coa fin de realizar un certo exercicio de refutación xa que a vaga obxecto de análise, a Nova Extrema Francesa, está moito máis achegada a unha hibridación posmoderna de diferentes xéneros, a pesar de que se colla elementos concretos do xénero terrorífico (*arthouse*) e despois evolucione cara unha existencia máis xenérica (*grindhouse*). Toda esta contextualización, así como a información aportada ata o de agora debe de quedar apartada, xa que, como dicía González Requena (véxase 3. Sistemática de análise), debemos xerar unha distancia co texto audiovisual para ver o que realmente se nos quere transmitir. Isto non formula unha fenda radical, xa que

USC DE COMPOSTELA

devandita separación é de carácter temporal. De feito, é necesaria esta combinación para xerar conclusións globais nesta investigación. En resumo:

- Existe unha moi exigua bibliografía onde haxa unha análise formal ou textual da imaxe fílmica e, en particular, do Novo Extremismo Francés. Existe un baleiro de análise científica nese senso, polo que queda fundamentada a escolla do corpus de análise da tese.

- Nos estudos que se centran sobre das personaxes femininas, a sobrerrepresentación da análise dende a devandita perspectiva argumental, centrada nas tipoloxías de personaxes e cal é ou seu papel no desenvolvemento da trama, é unha maioría esmagadora.

- Malia que se poidan traballar autorías concretas da Nova Extrema Francesa de xeito académico en artigos, libros, ou algunha tese internacional, o tratamento do Nova Extremismo Francés como investigación concreta en Galicia arroxa resultados de 0 (Véxase Anexo IV, Resultados da busca por palabras).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SISTEMÁTICA DE ANÁLISE

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

3 SISTEMÁTICA DE ANÁLISE[119]

Como se presentou na introdución, a presente investigación xorde dunha dobre intención: por unha banda, propoñer unha sistemática de análise que permita abordar de xeito rigoroso as diferentes categorías de corte dos corpos femininos ou feminizados no cinema; e, por outra, aplicar esta sistemática a un conxunto de filmes franceses producidos a finais do século XX e comezos do século XXI, adscritos ao movemento coñecido como Novo Extremismo Francés. Cómpre subliñar que esta segunda parte da investigación, previamente anunciada, centrada na definición, contextualización e caracterización da vaga gala, xa foi abordada de xeito amplo e exhaustivo no desenvolvemento do marco teórico a través dun percorrido crítico de revisión da literatura científica relacionada; a saber, os trazos definitorios desta onda, as súas conexións con outras tradicións cinematográficas e a súa influencia no panorama internacional contemporáneo fílmico. Dándose neste punto da investigación por confirmado que, malia a heteroxeneidade temática e estilística das obras que compoñen a Nova Extrema Francesa e a súa posterior reactualización, existen trazos comúns suficientes para considerala unha corrente cinematográfica identificable, cun nacemento, evolución e influencia medibles no panorama internacional, con especial atención ás realizadoras actuais, analizando como abordan de xeito formal a violencia exercida sobre os corpos femininos. Deste xeito, o traballo que se desenvolverá no presente epígrafe, é dicir, a aplicación da sistemática concreta, será sobre dun corpus previamente delimitado e xustificado (véxase 2.3 Películas e autorías e 2.4 Expansión do fenómeno), o que permite concentrar este capítulo da investigación na construción e aplicación da ferramenta metodolóxica proposta.

Como xa se citou con anterioridade, o punto de partida —o corte dos corpos — podería parecer, un obxecto de estudo excesivamente vasto e incluso ambiguo. Por mor desta característica inicial, resulta de elevado interese delimitar conceptualmente as categorías de análise coa maior concreción posible, para o que se formula a xa introducida teoría do Triplo Corte, de creación propia, mais baseada nun conxunto teórico heteroxéneo que se irá debullando a continuación, desenvolvéndose de maneira autorreferencial, como unha sorte de funil teórico, nos seguintes apartados da sistemática, e estruturándose en tres niveis de aproximación ao corpus:

- Corte da Toma, é dicir, as súas características formais: campo, código lumínico, nitidez focal, tamaño de plano e obxectos interpostos, estes atributos concretos empregados coa finalidade de ocultar o corte do corpo, pero que non omiten necesariamente o acto violento.

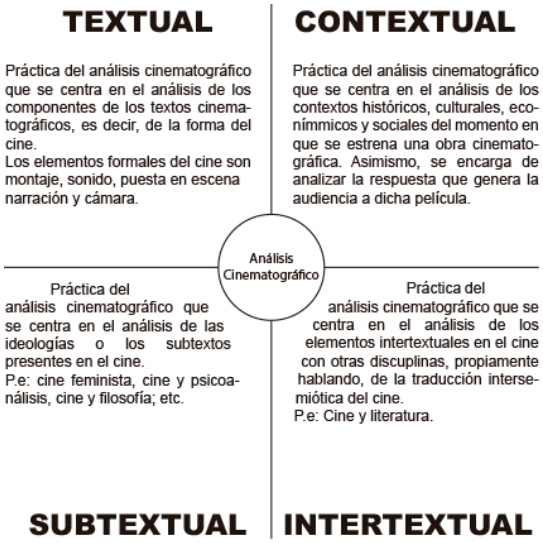
- Corte do Plano, analizando o emprego do uso da montaxe e das súas ferramentas para interromper, fragmentar ou omitir a representación directa da carne cortada.

[119] Aplicouse parte da sistemática de análise aquí presentada para un estudo de caso da ciencia ficción, publicado como: Calvete-Lorenzo, S.; Rozados-Lorenzo, A. e Sosa-Fernández, R. del P. (2024). "Imagined reality, the liquid, dystopia, and virtuality in science fiction cinema: Don't Worry Darling, a case study". *Artnodes*, 2024, nº 33, pp. 1-10. https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.415780

- Corte da Carne, abordando a representación escópica explícita da ferida, o despezamento do corpo en pantalla, facendo visible a violencia e as súas consecuencias gráficas.

Cómpre subliñar que as dúas primeiras categorías aquí expostas actúan como mecanismos de ocultación ou mediación: un conxunto de técnicas e efectos fílmicos que ocultan o corte explícito sobre da carne, que non o feito violento en si e que, polo tanto, poden atenuar o impacto da violencia explícita. Mentres que a terceira categoría proposta, expón sen filtros o corpo ferido e cortado diante da cámara; é dicir, si permite a presenza da ferida e, polo tanto, do contido gráfico violento e das súas consecuencias explícitas na pantalla, xerando unha experiencia intensa onde corpos son despezados en vivo diante da óptica da cámara, que se abalanzan como anacos de carne por riba do gustoso ou reticente público. Por último, e como xa se anunciou dende o comezo desta tese, a sistemática proposta aspira a ser transferible e aplicable a outras mostras fílmicas, permitindo analizar de forma comparativa o tratamento do corpo e da violencia gráfica no cinema. Así, esta investigación contribúe a completar o baleiro teórico formal detectado sobre o estudo do corpo feminino no cinema contemporáneo (véxase 2.5 Ocos de investigación), así como a proporcionar unha ferramenta analítica rigorosa para o estudo do corte fílmico que estea centrado no enfoque formal.

En conclusión, o presente epígrafe da tese propón unha lectura da imaxe audiovisual e da súa capacidade de fragmentar, ocultar ou expor o corte do corpo feminino, ofrecendo unha *ad hoc* en tres categorías que integran teoría fílmica e análise formal e textual, xa que a análise contextual e intertextual (véxase 2.2 Caracterización do Novo Extremismo Francés), así como a análise subtextual (véxase 2.1 Xénero de terror e terror de xénero), xa se levaron a cabo en epígrafes previos desta investigación.



Imaxe 54. Resumo dos tipos de análise fílmica principais. Imaxe cos permisos correspondentes de Joel Ortega (2018)

Mais a análise formal do texto fílmico presenta un chanzo principal que se debe pasar antes de mergullar na propia forma fílmica, que é *per se*, unha análise de contido. Esta, preséntase como un método de investigación válido para abordar fenómenos complexos, xa que permite organizar de xeito sistemático e rigoroso a información necesaria para alcanzar os obxectivos concretos de investigación, mais, a súa vez, este enfoque posúe carencias concretas, por ser de base cualitativa. O profesor e investigador, Fernando López Noguero, presenta en *El análisis de contenido como método de investigación* (2002) varias reflexións que son de utilidade á hora de atallar este primeiro escollo teórico. Como sinala o autor, toda investigación debe partir dun modelo conceptual sólido, pois deseñar estratexias de actuación sen un marco teórico previo, conduciría a interpretacións, e posteriores análises de datos, imprecisos (2002, p. 167). Neste caso concreto, todos os epígrafes anteriores soportan a estrutura de selección do corpus concreto de películas sobre o que se aplicará a sistemática, incluso a través da revisión da bibliografía principal e a citación de cada exemplo concreto á

hora da inclusión ou descarte (véxase 2.3 Películas e autorías, táboa 4. Selección de corpus da Nova Extrema Francesa), polo que o modelo conceptual sólido é ben fundamentado; quedaría así demostrado, fuxindo de aleatoriedades cualitativas. Como define Noguero (2002), a investigación cualitativa caracterízase por situar á persoa investigadora como o principal instrumento de medida, o que implica que os datos pasan polo seu criterio e poden resultar en certo punto subxectivos. Propón o autor, coa fin de minimizar este risco, o exercicio dunha subxectividade disciplinada que inclúe autoconsciencia, reflexión continua, análise recursivo e o uso de crítica externa (López Noguero, 2002, p. 169).

Este enfoque concreto non busca probar hipóteses, senón xeralas. Ao carecer de regras fixas de procedemento na recollida de datos, fundaméntase na intuición e mantén unha natureza flexible, holística, no senso de abarcar fenómenos no seu conxunto; recursiva e evolutiva, xa que se vai elaborando segundo avanza a propia investigación, adaptándose conforme se amplía o estudo e permitindo mesmo reformular o problema cando xorden desaxustes. De aí que, nesta investigación, a selección do corpus sexa tan tardía a nivel de epígrafes; xa que previamente houbo que revisar toda a literatura relacionada e visualizar o material fílmico.

A categorización é esencial, segundo o autor, para organizar as variables. Neste caso, cos cortes posibles pódese recorrer ao reconto de frecuencias se existe seguridade nos datos aínda que xeralmente non sexa posible a análise estatística; polo que a aplicación do Triplo Corte proposto se pode realizar unha vez definido o corpus total da Nova Extrema. Ademais, Noguero acepta a incorporación de achados imprevistos, o que Bisquerra (1996, citado en López Noguero, 2002, p. 169) denomina *serendipity.* A pesar das críticas que sinalan a súa subxectividade —falta de replicabilidade, baixa fiabilidade e escasa xeneralización de conclusións— os defensores do paradigma cualitativo sosteñen que o seu valor radica na profundidade interpretativa e na súa capacidade para abordar fenómenos complexos de xeito contextualizado. Dito isto, a propia análise de contido, por moi formal que sexa, enmárcase dentro do paradigma cualitativo. O concepto de análise é entendido como a descomposición dun todo nas súas partes para coñecer os seus principios ou elementos, en oposición á síntese; o que resulta especialmente útil para estudar discursos, textos ou producións culturais, como as películas no caso dunha investigación cinematográfica (2002, p. 170). Para o autor, as fontes documentais deben abarcar desde textos escritos ata documentos icónicos e verbo-icónicos, entre eles o cinema, subliñando que a pesar de que a fonte escrita é indirecta, constitúe un recurso central para comprender a realidade social, xa que reflicte valores, patróns culturais e actitudes predominantes nun momento histórico determinado (López Noguero, 2002, p. 171). De novo, cómpre resaltar que este enfoque está realizado en epígrafes previos. Deste xeito, a análise de contido constitúese como unha técnica elaborada e de prestixio científico recoñecido para a observación documental, xa que non describe os contidos en exclusiva, senón que permite deducir coñecementos de orde psicolóxica, sociolóxica ou histórica a partir deles (2002, p. 175). Na proposta de investigación de López Noguero (2002), resáltase que o texto ou discurso gravado son instrumentos privilexiados para estudar as mudanzas a través do tempo (2002, p. 171). Á hora de analizar, o texto pódese encarar de diversos xeitos:

- Comparación de documentos dunha soa fonte, neste caso, películas dunha mesma autoría.
- Comparación de mensaxes dunha soa fonte en situacións diversas.
- Comparación de mensaxes de dúas ou máis fontes, é dicir, varias autorías.
- Comparación das mensaxes con algún *standard* de realización.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estes procedementos metodolóxicos, que inclúen a definición precisa de unidades, a creación de categorías e a aplicación de criterios de fiabilidade e validez, resultan especialmente útiles para investigacións que analizan discursos fílmicos, pois permiten sistematizar os datos, establecer comparacións e extraer inferencias sobre os contidos audiovisuais, neste caso dende unha perspectiva da comparación formal. Algo fundamental para unha nova perspectiva no estudo da Nova Extrema Francesa que non se realizou ata día de hoxe (véxase 2.5 Ocos de investigación).
Para Jacques Aumont e Michel Marie en *Análisis del film* (1990), existen diversos xeitos de achegarse analiticamente a un material cinematográfico. Apoiarase esta subdivisión proposta con outras autorías que se irán debullando progresivamente.

A. Análise temática ou de contido

Aumont e Marie describen este tipoloxía de análise como o estudo dos motivos, símbolos e significados dun filme, centrado no que conta a historia, é dicir, a trama, as personaxes ou as ideas recorrentes. Considérana útil para investigacións sobre ideoloxía, representación ou discurso social, pero non é suficiente para captar a especificidade da forma cinematográfica, xa que se concentra no "que" máis que no "como" (Aumont & Marie, 1990, pp. 130-135). Afirman que na súa forma máis trivial, a análise temática é o máis estendido dos enfoques fílmicos. O argumento dun filme é o pretexto de moitas conversacións cotiás pero tamén de moitas críticas xornalísticas que non son máis que unha paráfrase dos principais temas dun filme (1990, p. 130). Mais Aumont e Marie apóianse en Christian Metz para lanzar unha clara advertencia metodolóxica:

> La idea de una interacción entre la forma y el contenido no es en absoluto nueva: sin salir de los discursos sobre el cine podemos encontrarla tanto en Eisenstein como en Bazin, e incluso más recientemente en Metz, que afirma que el verdadero estudio del contenido de un film debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido, "de lo contrario, no estaremos hablando del film, sino de los distintos problemas generales que constituyen su punto de partida, los cuales no hay qµe confundir en modo alguno con su verdadero contenido, que en el fondo reside en el coeficiente de transformación que él mismo aplica a esos contenidos (Aumont & Marie, 1990, p. 132).

Cómpre engadir neste punto que esta perspectiva está incluída na investigación en anteriores epígrafes con clasificación temática (véxase 2.3 películas e autorías, Clasificación das temáticas principais do Novo Extremismo Francés); en particular, seguindo a proposta de Francesco Casetti e Federico di Chio en *Cómo analizar un film* (1991), libro no que aseguran que unha temática está composta de motivos, é dicir, unidades de contido que se van repetindo ao longo do todo o texto e cuxa función é aclarar e reforzar a trama principal (Casetti & Di Chio, 1991, p. 128). Esta afirmación é de utilidade debido a que fornece o procedemento operativo do epígrafe previo. Para os autores máis que diferenciar as distintas unidades de contido, convén ver como se organizan nun sistema coherente que percorre todo o filme; é dicir, a estrutura temática total composta de temas, motivos, indicios e informantes é a que indica o que está no centro da posta en escena (1991, p. 128).
Bordwell e Thompson suxiren que se debe ter cautela cos temas xenéricos dado que o carácter abstracto dos significados implícitos pode dar lugar a conceptos moi amplos, denominados a miúdo temas, que provocan descricións moi xerais que se poderían aplicar a mostras de películas moi amplas. Polo que os autores suxiren que a procura de significados implícitos non debería deixar de lado as características particulares e concretas dunha película (Bordwell &

Thompson, 2008, pp. 51–52). Na liña desta afirmación ou advertencia, Eugenio Sulbarán Piñeiro no seu artigo *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica* (2000) afirma que sen lugar a dúbida, a selección dos temas debe obedecer a unha definición e interpretación da persoa que analiza. Pero para que o tema teña unidade dentro do discurso cinematográfico é necesario recorrer aos motivos. É dicir, que o motivo debe distinguirse do tema xa que cando un motivo se reitera ao longo dunha obra e ten papel preciso na mesma, falarase por analoxía coa música do leitmotiv (véxase 2.1.1 Delimitación do xénero terrorífico, Todorov). Como afirma Sulbarán, deste xeito, os motivos constitúense na mínima unidade do material temático, por tanto, edifican o tema, constituíndose en indicadores de análise fílmico (2000, p. 52).

B. Análise narrativa ou estrutural

Esta tipoloxía analítica está definida por Aumont e Marie como o exame da estrutura do relato, os niveis de narración, tanto diexéticos como extradiexéticos, a orde, a duración e a frecuencia dos acontecementos. Esta tipoloxía de análise apóiase na narratoloxía. Así mesmo, examina a organización interna do relato, é dicir, os niveis de narración, a orde, a frecuencia e a duración dos acontecementos, apoiándose no compoñente estrutural para explicar como se organiza o tempo e o espazo narrativo (1990/1980, pp. 135-149). Os autores empregan as reflexións de Greimas ou Barthes para afirmar que os distintos traballos que citaron dan fe dun intenso desexo de sistematicidade e de cientificismo que caracteriza o período estruturalista da narratoloxía: " una noción como la de función, o como la de actante[120], aún resultan útiles hoy en día, si no para analizar directamente los relatos, al menos sí para prohibir indirectamente el empleo de ciertos enfoques excesivamente impresionistas" (Aumont & Marie, 1990, p. 142).
Cómpre engadir que esta tipoloxía de análise está engadida na investigación en anteriores epígrafes coas posibilidades estruturais atopadas no corpus da Nova Extrema Francesa (véxase 2.3 películas e autorías, Clasificación das estruturas narrativas presentes no corpus do Novo Extremismo Francés). Comprobouse a preeminencia da fragmentación temporal, as elipses e a experimentación na primeira parte *arthouse* da vaga, por contraposición ás estruturas clásicas en tres ou catro actos, segundo se achega o *grindhouse.*
Retomando a Francesco Casetti e Federico di Chio en *Cómo analizar un film* (1991)*,* sentan unha dúbida máis que razoable afirmando que non está moi claro se a dimensión narrativa pertence aos contidos das imaxes ou, pola contra, ao modo en que se organizan, relacionan e presentan estas; é dicir, se a narrativa se refire á historia en si, ou á súa forma de presentación, o que definen como relato, mais conclúen: "La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos (1991, p. 172). Non parece adecuado repetir argumentarios nesta investigación, polo que para afondar nesta perspectiva teórica (narración forte, narración débil), recoméndase neste punto unha relectura de epígrafes anteriores (véxase 2.3 Películas e autorías)

C. Análise enunciativa

Malia que para Aumont e Marie está incluído dentro do espectro do narratolóxico, este tipo de análise consiste en estudar quen narra e dende onde; é dicir, os puntos de vista e a posición do narrador física e temporalmente: "Por definición, el punto de vista es el lugar desde el cual se mira. De manera más general, es también el modo en que se mira" (Aumont & Marie, 1990, p. 154). A súa separación nunha tipoloxía analítica nesta investigación está causada pola

[120] Nalgunas teorías lingüísticas, argumento, participante seleccionado por un predicado (Diccionario da Real Academia Española).

recorrencia das personaxes narradoras non fiables dentro da vaga da Nova Extrema Francesa (véxase 2.2.2.4 Exploitation).
Casetti e di Chio (1991), recoñecen por unha banda o Autor implícito e, pola outra, o Espectador implícito como os verdadeiros polos do filme; así como os Narradores e Narratarios como representacións do facerse e do darse das imaxes (Casetti & Di Chio, 1991, p. 230). Definindo operativamente o emisor e o punto de vista onde se coloca a narración —que pode ser nos seus ollos—, e o receptor e o punto de vista que pode coincidir así mesmo nos seus ollos tamén (1991, p. 232–233).

D. Análise psicanalítica

Jacques Aumont e Michel Marie en *Análisis del film* (1990) lexitiman a psicanálise como vía para entender como o filme insire o público no texto fílmico a través principalmente do dispositivo; é dicir, da identificación primaria coa cámara e da pulsión escópica. Os autores xustifican o recurso da psicanálise freudolacaniana porque se ocupa da produción de sentido (latente ou manifesto), da mirada e do espectáculo; ademais de artellar suxeito e ideoloxía (para ampliar Althusser, véxase 2.1 Xénero de terror e terror de xénero) e apóiase en modelos lingüísticos (1990, pp. 227–228). Á vez, Aumont e Marie advirten de ambigüidades e separan os usos impropios dunha aplicación analítica rigorosa; mais, para os autores, a inclusión na semioanálise do cinema dunha teoría do suxeito é un movemento lóxico (Aumont & Marie, 1990, p. 227). O libro percorre os núcleos freudianos, como Edipo e a castración, así como a súa organización no denominado bloqueo simbólico. Ao mesmo tempo, define as identificacións secundarias, ancoradas en trazos de personaxes e situacións, e artella o triángulo narrador–personaxe–espectador como marco operativo. Para Aumont e Marie, é preciso centrar a análise nos significantes do suxeito-espectador no texto, coa centralidade da mirada como vector privilexiado (1990, pp. 244–245). O percorrido complétase cunha sección específica sobre as análises feministas como perspectiva crítica da mirada e o desprazamento a un suxeito espectador feminino (1990, pp. 247-248).
Para Vicente Sánchez-Biosca, en *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis* (1996), hai un punto de encontro entre a semiótica ou a análise do significante, e a psicanálise:

> A pesar de que no exista una gramática del cine, (es decir, un sistema cerrado de correspondencia entre significantes y significados) y, con más motivo, que no pueda ésta ser la del montaje clásico no equivale a negar que el cine sea un proceso significante, analizable y susceptible de ser conceptualizado en términos semióticos. Idénticamente, si es lícito hablar de espectáculo, espectador y narración a propósito del cinematógrafo, debemos ubicar estos conceptos en un lugar relativamente homogéneo, en lugar de recurrir a ellos de forma esporádica y oportunista (Sánchez-Biosca, 1996, p. 44).

Segundo o autor, o inconsciente está presente na produción de sentido, xa que a psicanálise ensina como no suxeito falan voces que el mesmo descoñece; é dicir, que o falante non garante o sentido que xurde da labor do inconsciente (1996, p. 44). Ao igual que nos casos anteriores, esta perspectiva está incluída nos epígrafes anteriores do marco teórico desta tese (véxase 2.1.2 Psicanálise do terror e 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar).

E. Análise textual vs. Análise da forma fílmica

Este son os tipos de análise nos que este epígrafe afondará con especial detalle nas súas coincidencias e diverxencias, para a posterior aplicación sistemática. Aumont e Marie (1990)

dedícanlle un capítulo concreto no libro nomeado *El análisis textual: un modelo controvertido* (1990, pp. 96–129). Os autores presentan devandita tipoloxía de análise como resposta a dous riscos que axexan á praxe analítica fílmica. Por unha banda, a dispersión do obxecto de estudo —cunha enorme proliferación de enfoques e materiais— e, por outra banda, á incerteza metodolóxica. Noutras palabras, a noción de texto axuda a pensar na unidade dunha obra e da súa análise sinalando que: "de un modo más contingente, e1 análisis textual ha representado a menudo, aunque no sin malentendidos, una especie de equivalente general del análisis sin más" (Aumont & Marie, 1990, p. 96). Aumont e Marie (1990) recolocan o textualismo dentro do estruturalismo, repasando sucintamente as teorías principais vencelladas. Para Lévi-Strauss toda produción significante ten unha estrutura profunda, e a lingüística estrutural achega a idea de oposicións binarias. Por causa disto, é polo que códigos e sistemas artellan as relacións significante–significado, mesmo con proxección psicanalítica. Citando Lacan: "El inconsciente está estructurado como un lenguaje" (1990, pp. 96–98). Operativamente, Aumont e Marie distinguen tres nocións; a saber, o texto fílmico ou unidade de discurso actualizada, o sistema textual ou modelo ideal construído pola persoa analista, e o código ou sistema xeral reempregable por varios textos (1990, p. 101). Baixo o prisma de Kristeva, o texto é tamén proceso de produción de sentido e espazo de lectura potencialmente infinita (1990, p. 101).
Estas definicións preséntanse con exemplos canónicos, como é caso de Eco ou da herdanza barthesiana da *lexía* e da lectura volumétrica, que se resiste a síntese final.

> La noción práctica esencial es aquí la de *lexía*, un pequeño fragmento de texto, de extensión variable, definido más o menos en función de lo que el analista espera de él. El análisis consistirá así en examinar sucesivamente cada una de estas *lexías*, determinar las unidades significantes (las connotaciones) y relacionar cada una de estas connotaciones con uno de los niveles de los códigos generales (Aumont & Marie, 1990, p. 102)

Como parte final do capítulo, os autores céntranse no denominado como utopía da análise exhaustiva e xustifican o traballo por fragmentos ou corpus (1990, pp. 118–123), como é o caso da investigación que ocupa esta tese, para concluír cun balance favorable: o textualismo legou a idea de redes significantes e abriu novas prácticas na análise fílmica (1990, pp. 125–127).
Cómpre facer un especial traballo de diferenciación entre a proposta de Aumont e Marie da análise textual (cap. 3) contra a análise formal (cap. 5), que son comunmente confundidas. A análise da forma fílmica describe procedementos formais e parámetros materiais de imaxe e son, sen absolutizar un método único nin illar indebidamente faccións teóricas. Cómpre engadir, que algunhas das categorías propostas por Aumont e Marie serán empregadas na análise sistemática proposta nesta investigación. Os autores consideran relevantes para a análise:

- Encadre e punto de vista (1990, pp. 176-182)
- Campo/fóra de campo (1990, pp. 182-188)
- Organización do espazo narrativo (1990, pp. 188-194)
- Plástica e retórica visual (1990, pp. 194-201)
- Imaxe e figura (1990, pp. 201-204)

Por último, tamén propoñen de xeito integrado unha análise formal do son mediante a palabra, os ruídos e a banda sonora; así como os seus respectivos estatutos de diexético ou extradiexético. Porén, esta investigación está centrada na imaxe, a pesar da obvia —e xa explicada— presenza do háptico e, polo tanto, do emprego do son no corpus da Nova Extrema Francesa. En conclusión, esta vía formal permite demostrar como a materialidade da forma

fílmica (*raccord*, iluminación, patróns rítmicos, estatutos da voz) organiza a experiencia do espectador (1990, p. 218), algo especialmente pertinente para cinematografías que tensan a gramática clásica, como é o caso que ocupa a esta tese.

Pola súa banda, Christian Metz (1973) formula a viraxe do código ao sistema, da mensaxe ao texto, concibindo o filme como unha totalidade singular e recoñecendo a pluralidade de lecturas posibles; isto é, varios sistemas textuais para un único texto, o que cimenta tanto a práctica da análise textual como o seu pluralismo interpretativo (partes V–VII; pp. 99–118; pp. 123–152; pp. 157–189). Esta organización teórica —pluralidade de códigos e sistemas textuais— sostén a idea de que a intelixibilidade do filme depende de combinatorias codificadas e lecturas non clausuradas. É dicir, en *Lenguaje y cine* (1973), Metz reorganiza o campo, no que xa non abonda un catálogo de códigos visuais, sonoros, de posta en escena, etc. para describir o cinema. O autor propón analizar como eses códigos se integran nun sistema concreto en cada filme; é dicir, pensar o filme como un texto, como unha totalidade organizada, e non soamente como mensaxes dun código xeral. Por iso a Parte V do libro leva, de xeito acaído, o título *Del código al sistema, del mensaje al texto* (1973, pp. 99–118); así mesmo, a Parte VI desenvolve *Los sistemas textuales* (1973, pp. 123–152) e a Parte VII afonda en *Textualidad y singularidad* (1973, pp. 157–189). Debullaranse os conceptos e teorías da obra de Metz a continuación.

Noutras palabras, o que afirma o autor é que os códigos son inventarios compartidos, como é por exemplo, un plano-contraplano tan habitual na construción fílmica da historia do cinema. O sistema textual é o xeito particular en que un filme combina e xerarquiza eses códigos para producir sentido como texto, como un todo artellado. Metz, así mesmo, refírese ao filme como unha totalidade singular; mais singular non significa illado nin que teña o status de obra pura. Como ben advirte no seu traballo, o termo non exclúe que haxa textos maiores ou menores que un filme nin que existan conxuntos como series ou grupos de filmes, como é o caso que ocupa a esta tese; pero sinala o carácter único da organización do texto en cada caso. O autor asegura que unha pluralidade de lecturas sobre un mesmo texto non quere dicir que existan varios códigos, o que resume como: "varios sistemas textuales para un único texto" (1973, p. 149). Metz formula con claridade a cuestión das lecturas múltiples afirmando que malia os filmes complexos ou ricos admiten varias lecturas, este feito non é causalidade da existencia de moitos códigos, xa que todos os filmes —mesmo os máis convencionais ou pobres— mobilizan varios códigos; senón porque cada lectura constrúe un sistema textual diferente sobre o mesmo texto. En palabras do autor:

> Lo que afirmamos aquí, por el contrario, es que cualquier filme, incluso el más vulgar, lleva en si varios códigos, de forma que la diversidad de las lecturas posibles en los filmes más elaborados corresponde a una cantidad igual de sistemas textuales y no de códigos. Que varios códigos actúen en un texto es un hecho muy general, como se ha intentado mostrar en todo el principio de este libro, y no es particularmente característico de los textos importantes. Pero que varios sistemas textuales concurran en el mismo filme —siendo así que el sistema textual es precisamente lo que unifica y ensambla el filme, y que, por tanto, parece que por pleno derecho debería permanecer único— es ya menos probable (y de hecho muy poco frecuente), y tiene ya algo de milagroso que hace «trabajar» el texto del filme (al propio texto y al texto en nosotros) de manera muy diferente (Metz, 1973, pp. 152-153).

En resumo, esta afirmación é decisiva para realizar unha análise, xa que a pluralidade interpretativa fundaméntase en configuracións, e dicir, sistemas textuais, alternativas que o lector-espectador pode activar, non no feito de sumar máis códigos.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Retomando a Aumont como autor principal do libro *Estética del cine* (Aumont et al., 1996), o autor explican dun xeito diáfano un punto central de Metz, o feito de que cada filme se constrúe sobre a destrución dos seus códigos (1996, p. 218), é dicir, afirmando a súa lóxica propia a partir, e en contra, do que os códigos ofrecen. Metz define isto como o desprazamento do sistema do filme, onde os códigos están e non están, porque o texto afírmase ao transformalos na súa organización particular. En palabras dos autores: "De gran operatividad analítica gracias a su generalidad, la noción de código se presenta en su conjunto, y en el dominio filmo lógico, como el concepto estructuralista por excelencia" (1990, p. 100).
Todo o dito, sustenta tanto a análise textual como o pluralismo interpretativo dos textos, xa que se o esencial non é listar códigos senón describir a organización concreta que fai intelixible un filme, a análise debe penetrar no microartellamento do texto, ou como funciona cada detalle na totalidade e como se integra nun sistema textual singular. Nese senso, a intelixibilidade, que quere dicir que é materia de puro coñecemento, sen intervención dos sentidos, non reside nun inventario de sinais, senón na posta en funcionamento que os artella e xerarquiza en cada obra, tal e como subliñan tanto a metodoloxía proposta en *Análisis del film* (Aumont & Marie, 1990) (descrición, segmentación, esquemas de funcionamento), como a proposta de Casetti e di Chio en *Cómo analizar un film* (1991), que fan operativo o textualismo a través dun proceder concreto que se desenvolverá a continuación:

- Descomposición, é dicir, unha primeira segmentación do texto, ou subdivisión da linealidade do mesmo en diferentes partes (1991, pp. 38-44) e, a continuación a estratificación do espesor do texto. Noutras palabras, o exame dos compoñentes internos (1991, pp.44-48).
- Recomposición, ou ben, en primeiro lugar enumerar e ordenar, nunha recensión dos elementos observados (1991, pp. 49-58) para, por último, reagrupar e modelizar, o fenómeno concreto nun cadro global, empregando criterios de validez explicitados (1991, pp. 59–62).

Ademais, os autores sistematizan as familias de códigos, tecnolóxicos de base, visuais, segundo iconicidade, composición e mobilidade, sonoros e sintácticos, e réximes de escritura, facendo do texto fílmico o lugar dun complicado proceso de significación (1991, pp. 65–73; pp. 96–104; pp. 99–101). Porén, cando os autores pasan ao estudo formal da imaxe e do son que compoñen un filme, distinguen categorías e funcións na lóxica do dispositivo expresivo, máis que na da rede textual que o artella.
Cómpre resaltar, que ao igual que na proposta sistemática desta investigación, Aumont e Marie cuestiónanse a utopía da análise exhaustiva, o que definen cos termos análise terminada ou interminable (1991, pp. 119–123), poñendo en valor o traballo por fragmentos e por corpus, afirmando que no contemporáneo se analizan máis filmes completos, pero que: "Aún hoy en día, el fragmento es uno de los artefactos más privilegiados para el analista de Films (sobre todo en una situación pedagógica)" (Aumont & Marie, 1990, p. 118). Así mesmo, os autores examinan a preferencia polos comezos das películas na escolla por mor da facilidade de separación e riqueza semántica, mais advirten que tales escollas non sempre representan o conxunto (Aumont & Marie, 1990, p. 119). No caso desta tese, a existencia do corte é a que marca a selección, polo que se elimina este chanzo teórico. Lémbrase ademais que non hai correlación entre a extensión do fragmento e a lonxitude da análise. Xa breves pasaxes xeraron análises extensas (Aumont & Marie, 1990, p. 122), por exemplo, a famosa secuencia da ducha de *Psycho* (Hitchcock, 1960), unha das máis analizadas da historia do cinema, tamén imitada

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no *gore* e que xerou ata documentais propios. Isto xa está tratado en epígrafes anteriores da investigación (véxase 2.2.2.3 Georges Franju e 2.2.2.4 Exploitation).
Para os mesmos autores, a metodoloxía estilística ou formal é o núcleo da análise fílmica de corte máis rigoroso, máis aló ás críticas de falso cientifismo de outros autores citados con anterioridade, xa que estuda os recursos de posta en escena, da composición da imaxe, do movemento de cámara, da iluminación, da montaxe, do son e da relación entre forma e sentido (1990, pp. 55-60). Os autores destacan que a análise formal é o que mellor captura a especificidade da linguaxe cinematográfica, xa que se centra na materialidade do filme e en como a súa forma constrúe significado; porén, advirten do risco de hiperinterpretar, é dicir, de absolutizar o plano a plano como unha sorte de garante científico, ou mesmo de esquecer o contexto. Coa fin de contrarrestar tales riscos, Aumont e Marie recomendan criterios explícitos de selección de fragmentos e o seu artellamento tanto co corpus fílmico como co contexto histórico de produción e recepción (1990, p. 125); sinalando de xeito especial unha preferencia metodolóxica por fragmentos non vistosos, con alta densidade formal, coa fin de exhibir configuracións estruturais e marcas de enunciación (1990, pp. 116–118). De novo, no caso concreto desta investigación e co corpus xa ben definido, o corte e a ferida definen concretamente as secuencias seleccionadas.
Dito todo isto, a combinatoria codificada no filme opera, segundo Metz (1973) como parte da heteroxeneidade do cinema, xa que existen materias de expresión diversas, como a imaxe, o son ou a gráfica; unidades pertinentes variadas e pluralidade de eixos. O filme organízase (sintagma) e selecciona (paradigma) entre estes recursos, e é esa posible combinación a que xera o texto, a forma resulta da relación entre códigos xerais ou particulares e da súa integración nun sistema singular que despraza e reorienta aquilo que os códigos ofrecen en abstracto (V–VI):

> Antes, en esta obra, hemos hablado del filme como un tejido textual: es otra forma de decir que el filme, de punta a punta, es un conjunto de coocurrencias, de sintagmas que forman parte, a su vez, de sintagmas más amplios; la forma-filme, por otra parte, podría definirse como el sintagma máximo que autoriza el lenguaje cinematográfico, por lo menos en el actual estado de su evolución. Inversamente, está claro que lo que le falta a un código (y entre otros a un código cinematográfico) es esta propiedad de ser un sintagma. Un código no es un discurso, sino un principio abstracto de inteligibilidad que se encuentra «detrás» del discurso, o, más exactamente, que aclara diferentes partes de diferentes discursos (puesto que cada código es común a varios discursos sin ser el único de ninguno de ellos) (Metz, 1973, p. 202).

De todo isto pódese inferir que a análise útil non se limite a etiquetar códigos, senón que reconstrúa como se artellan nun conxunto. Casetti e di Chio (1991) reforzan esta perspectiva afirmando que ao non existir un único código cinematográfico, senón moitos (visuais, sonoros, narrativos, estilísticos). Cómpre premer a tecla da multiplicidade e estudar a superposición e o encaixe que cada filme realiza para facer a forma e os códigos que engloba (1991, p. 73).
As implicacións metodolóxicas prácticas da proposta de Metz (1973), e que polo tanto afectan directamente á análise textual fílmica, poderían resumirse do seguinte xeito:

- En primeiro lugar, inventariar os códigos existentes (icónicos, posta en escena, montaxe, son, grafismos), non como unha sorte de lista, senón como base para observar como se artellan no texto.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- En segundo lugar, reconstruír o sistema textual, é dicir, en que relacións de prioridade, reiteración, contraste, desprazamento e xustaposición se organiza o filme, vencellado ás devanditas dimensións paradigmática e sintagmática e á pluralidade de eixos de funcionamento.
- Por último, realizar varias lecturas, sendo cada unha delas unha hipótese de sistema, que se valida no detalle preciso e no conxunto; é dicir, dende a descrición minuciosa á modelización da forma.

Estas propostas, tanto a de Aumont e Marie (1990) como a de Metz (1973), poden vencellarse con outras teorías. Por exemplo, para Bordwell e Thompson en *El arte cinematográfico* (1997), a narración é un sistema formal onde os diferentes dispositivos como a posta en escena, a fotografía, a montaxe ou o son funcionan en interdependencia dentro dun todo organizado; o sentido emerxe do xeito en que o filme administra información e agrupa motivacións formais e causais, non de códigos illados.

> Entendemos como forma fílmica, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme. […]. Puesto que el espectador comprende la película en su totalidad al reconocer estos elementos y reaccionar ante ellos de diferentes formas, también consideraremos como afectan la forma y el estilo a la actividad del espectador (Bordwell & Thompson, 1997, p. 42).

O desenvolvemento dende o cognitivo ao formal de Bordwell e Thompson (1997) sobre a narración en ficción, concreta como o público reconstrúe o texto, reforzando a proposta metziana de que as lecturas son modelos de sistema alternativos que o texto permite baixo condición de coherencia. Todo filme mobiliza múltiples códigos, mais o sentido emerxe da combinatoria concreta, do sistema textual, que a película realiza neles; xa que ese mesmo texto admite varios sistemas de lecturas, o que o autor define como: "Las 'lecturas'; varios sistemas textuales para un solo texto" (1973, p. 152).

Na mesma liña deste repaso teórico polas diversas propostas de análise textual, *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (2016) de Santos Zunzunegui, non se limita á observación e selección ampliada de fragmentos, senón que disciplina o detalle para reconducilo á organización do sistema textual; de aí, pódese inferir que a proposta de análise do autor, non se xustifica polo reconto de recursos, senón por amosar como eses recursos artéllanse na totalidade do filme, lembrando o fragmento e o detalle benjamiano (véxase 2.2.2.1 Outras artes). Noutras palabras, a microanálise fílmica, tamén alcumada como mirada próxima ao texto é, en Santos Zunzunegui, unha estratexia de lectura minuciosa que se arrima á materialidade do filme; de novo, ao encadre, ao corte, á duración, ao foco, ao fóra de campo ou ao réxime sonoro, para facer lexible o traballo da forma e das operacións de enunciación que constrúen sentido. Esta proposta preséntase con claridade en *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (2016), volume que vertebra varios estudos independentes para amosar as posibilidades de como abordar a análise dun filme e, por extensión, do cinema; segundo o autor, a partir de fragmentos mínimos dunha obra completa. Zunzunegui propón unha distancia xusta: "nin macrolecturas que dilúen o texto en contextos, nin hipertrofia microscópica que fetichiza o fragmento" (2016).

Segundo o autor, a escena ou plano elixido para análise, funciona como panca analítica sempre que a súa selección sexa xustificada e que, tras despezalo, o lector volva ao conxunto para verificar como o detalle participa no sistema do filme; de novo, retraendo á teoría de Walter Benjamin. Nesta liña, a mirada próxima non se limita a contar recursos, senón que converte o

microanálise en traballo de campo. Noutras palabras, a base de datos descritiva que se produce ao anotar encadres, duracións, xiros de montaxe ou inflexións vocais é o que habilita despois interpretacións comparables e contrastables, os condensadores formais da historia (2016, p. 30). Dito isto, a aplicación metodolóxica desta mirada próxima, artéllase en dous tempos:

- Descomposición do fluxo fílmico mediante a segmentación da linealidade, é dicir, escenas e planos, e a estratificación por capas expresivas, visuais, sonoras ou gráficas (2016). Delimitar o fragmento (unha secuencia, unha serie de planos, un xesto sonoro) e xustificar a súa selección pola súa potencia estrutural, despois describir con precisión as características formais do mesmo: encadre, escala, eixo; continuidade/ruptura (*raccord*), xestión do fóra de campo; patrón rítmico da montaxe; relación palabra–ruído–música; estatuto e inflexións da voz. Ademais, nomear recorrencias e variacións, é dicir, motivos visuais e sonoros, así como cartografar relacións de prioridade, reiteración, contraste, desprazamento ou xustaposición.

- Recomposición do filme, reordenar, reagrupar e modelizar relacións para comprobar como o detalle reconfigura o sistema da película; é dicir a narración, a temporalidade e o punto de vista (2016, p. 107). Quer dicir, volver a un todo, propoñer unha hipótese de sistema e validala no detalle e no conxunto, que posúa coherencia tanto local como global. Despois deixar espazo ás comparacións entre fragmentos do mesmo filme e con outros do corpus para estabilizar as conclusión.

En suma, a mirada cercana de Zunzunegui consolida o xesto microanalítico que se viña presentando neste epígrafe. A achega específica do libro do autor é fixar unha fórmula operativa e demostrar, con estudos de caso concretos, que dende fragmentos mínimos se pode reconstruír o modo de funcionamento do filme na totalidade. Nisto, Zunzunegui (2016) converxe coa proposta de análise de Casetti e di Chio (1991) a través da segmentación e estratificación, coa posterior enumeración, ordenamento, reagrupamento e modelización (véxase este mesmo epígrafe) que formaliza esa oscilación do fragmento á unidade textual. A mirada próxima non é formalismo cego, interroga de igual xeito o que e como se volve visible nunha época. Por iso, a microanálise sae sempre beneficiada de ferramentas como os réximes escópicos históricos e culturais. Isto é base para describir normas de visibilidade e as súas transgresións en cada plano; así conéctanse materiais con condicións históricas de intelixibilidade. Cómpre engadir que, no caso de esta investigación, o transgresivo e o *unwatchable* teñen elevado peso teórico e levan estando de xeito ubicuo en case todo este texto; polo que, malia a proposta de sistemática de análise sexa completamente formalista, a interpretación e contextualización da vaga gala na historia do cinema foi traballada en epígrafes anteriores. De todo isto, cómpre lembrar neste punto do desenvolvemento metodolóxico a pauta sinalada por Aumont e Marie (1990): a responsabilidade de evitar tanto a mirada distante, se permitirmos o xogo de palabras, coa teoría de Zunzunegui, como a hipertrofia microscópica que o propio autor *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (2016), tamén advertiu.
No que se refire a esta progresión teórica, Imanol Zumalde dedica precisamente a Santos Zunzunegui o seu libro *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción* (2011). Este texto baséase nunha tese dobre:

- Por unha banda, a emoción fílmica non é un arcano, senón que é reconstruible en atención á organización da materia diexética, do texto, do relato e da posta en escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- O método idóneo para facelo é a análise textual en sentido forte. Noutras palabras, unha lectura minuciosa que visibiliza os praceres da forma ao artellalos co sentido (2011 pp. 15–22).

Nesta proposta concreta, o autor, enumera tres fontes da emoción fílmica, a saber: a materia prima diexética, a forma do relato e, por último, a posta en escena e en imaxes (2011, pp. 107–115). Deste xeito, tanto o "que" como o "como" do filme tramítanse como condicións de posibilidade do afecto espectatorial, mais cómpre engadir que nesta tese non se está a analizar unha teoría dos efectos (véxase 2.1.1 Delimitación do xénero terrorífico).
Esta estrutura proposta por Zumalde (2011) axústase con precisión á tríade formal de Bordwell, historia, argumento e estilo, así como á idea de que a narración é un sistema que distribúe información e organiza a experiencia do espectador (Bordwell, 1996, pp. 46-61). A ponte teórica é directa, xa que o que Zumalde denomina fontes da emoción fílmica, correspóndese respectivamente coa historia (materia diexética), argumento (disposición do relato) e estilo (posta en escena/imaxe/son). De modo que a afectividade emerxe de decisións dun sistema, non de atributos extra textuais difusos (Bordwell, 1996).
Retomando Metz, de novo pódense atopar varias concordancias teóricas con Zumalde. Primeiro, o xiro do código ao sistema, da mensaxe ao texto (1973, pp. 99–118) coa devandita totalidade singular do filme que habilita varios sistemas textuais para un só texto (1973, p. 152). En segundo lugar, a distinción entre o textual e o xeral/sistémico (1973, pp. 157–189), que impide confundir un subcódigo coa organización singular do filme. A proposta de Zumalde (2011), é dicir, localizar mediante microanálise a combinación concreta que fai emerxer a emoción, leva á praxe en clave afectiva ese centralismo metziano do código ao sistema, polo que non hai emoción sen combinatoria textual (Zumalde, 2011; Metz, 1973). Á vez, Zumalde comparte con Aumont e Marie (1990) a esixencia de cruzar texto e forma de distinguir crítica e análise (Zumalde, 2011, pp. 19–22). Metodoloxicamente, o seu modo de proceder entronca outra volta con Casetti e di Chio: segmentación, estratificación, reagrupamento e modelización (1991, pp. 33–59). Zumalde fai súa esa vía cando desprega fontes da emoción por niveis (2011, pp. 107–115), integrándoas logo en hipótese de sistema a validar no detalle e no conxunto.
Quere dicir, a súa insistencia nunha mirada próxima que xustifica a selección do fragmento e volve sempre ao todo, conecta coa microanálise de Zunzunegui coa fin de atopar esa distancia xusta, nin macrolectura descontextualizadora, nin fetichismo microscópico, para que o detalle preciso sirva a hipótese de sistema (Zunzunegui Díez, 1994, pp. 93-94). A experiencia fílmica pon esa distancia ao servizo dun obxectivo específico, explicar a emoción reconstruíndo a combinatoria textual que a produce e realizando un balance crítico de tradicións teóricas (psicanálise, cognitivismo, semiótica, recepción, 1994, pp. 70–96).
Noutra orde de cousas, é de interese a mesa redonda *El análisis cinematográfico* (González Requena & Castro de Paz, 2024), moderada por Gabriela Fabbro no *IV Congreso de Comunicación, medios audiovisuales y análisis Hermes*. Na mesma, González Requena advertía dun dos paradoxos fundamentais da análise fílmica: analizar unha película, que é á súa vez pegada desa subxectividade da autoría, dende unha metodoloxía que se supón obxectiva pero que está pragada da subxectividade da persoa analista. Todo isto, cunha metodoloxía que aspire a posuír rigor científico. Para Jesús González Requena a dificultade, lonxe de ser concibida como un obstáculo, convértese nunha condición de posibilidade, conciliando a experiencia estética (o goce) coa materialidade do texto fílmico (o saber), sen forzar verificacións externas. É dicir, unha sistemática de análise que se artella en varios principios, sentando unhas bases para a textual proposta:

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- En primeiro lugar, unha análise textual non pode traballar con hipóteses previas, xa que taparía o texto mesmo cun veo interpretativo que impediría a colisión coa súa materialidade fílmica. A diferenza da hermenéutica tradicional, que busca verificar hipóteses de sentido, a análise textual esixe suspender temporalmente ese desexo de certeza. O que no congreso se formula como non tapar o filme con teses, engarza de xeito teórico cos traballos *En torno a la quemadura* (2015b) e *El punto de ignición* (2015b)*;* por unha banda, dar espazo ao que non se entende cando a persoa analista se achega por primeira vez ao texto (González Requena, pp. 101-104) e, pola outra, na importancia de localizar o esgazamento esencial que o magnetiza para a persoa analista (González Requena, 2015a, p. 404)

- En segundo lugar, un texto concreto que se debulla, de xeito sempre microanalítico, debe posuír a característica de ter impactado na persoa analista. Os textos a analizar son os que, unha vez visualizados, obrigan a persoa investigadora a revisitalos, deixar que o texto escolla á persoa analista polo seu impacto, iso constitúe o denominado punto de ignición do propio texto. Dentro destas afirmacións, que na mesa redonda (González Requena, Jesús & Castro de Paz, 2024) se presentan como consellos operativos, Requena define o punto de ignición como "o lugar onde nos queimou", que orienta a lectura do texto sen convertela nunha hipótese. De novo, esta afirmación está vencellada co texto homónimo (González Requena, 2015b, pp. 404–407). Mais en *El punto de ignición* (2015) o autor precisa que o decisivo do texto pertence ao real: "lo que no tiene sentido, no obstante, se siente; es, por eso, sentido" (2015b, p. 404). A tarefa analítica comeza localizando ese esgazamento e atendendo á súa capacidade de polarizar o resto dos elementos: o vórtice que fai denso o simbólico (2015b, pp. 405–407).

- En terceiro lugar, os textos deben ser traballados un a un e ter características representativas do conxunto global a analizar, así como do problema crítico que se aborda. Cómpre engadir que a revisión textual dun gran volume de filmes non é viable nas investigacións que se remiten á historia do cinema. Por unha cuestión de corpus, son diferentes tipos de análise. Segundo Requena, a análise global dos textos e obxectos que compoñen a historia do cinema pertencen ao campo da historia da arte, mais a práctica analítica concéntrase na unicidade de cada filme (González Requena, 2015).

- En cuarto lugar, o tratamento singular de cada filme. É dicir, a reconstrución do seu sistema propio e da súa combinatoria específica de procedementos, antes de proceder a calquera xeneralización. Isto devén da comparación da Teoría do Texto fronte á Teoría da Comunicación, como en *En torno a la quemadura* (2015). Neste capítulo, o autor busca distinguir o medio de comunicación do texto como experiencia. Por exemplo, o caso concreto dun filme non é primordialmente unha mensaxe dun emisor a un receptor, senón un texto que organiza a experiencia en tres niveis artellados pola súa dimensión simbólica: semiótico, imaxinario e real. "Esa es, precisamente, la dimensión de lo simbólico, vale decir, la dimensión misma de la subjetividad: una suerte de cuarta dimensión que cristaliza por un determinado modo de atravesamiento de las otras tres" (2015b, p. 131).

- Por último, débese suspender a comprensión do texto temporalmente, así como interrogar a cada un dos elementos que o compoñen; non exclusivamente aos signos con significado, senón planos, silencios, ritmos, encadres, baleiros, inflexións vocais, etc.,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> dándolle lugar ás imaxes que interpelan o desexo e a pegada da subxectividade creadora como se apoia no artigo *¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?* (1986, pp. 32-37) e en *En torno a la quemadura* (2015b, p. 103). Con esta fin, débese cultivar a morosidade e o deletreo do texto. Como afirma Requena: "suspender la compresión y empezar a deletrear" (González Requena & Castro de Paz, 2024). Requena define o labor do analista como: "leerlo… en su superficie", isto é, traballar no tecido do filme e dende a implicación do suxeito (González Requena, 1986, pp. 36–37). Mais está a xustificar a segmentación fina e a recomposición do sistema do filme como condición de entendemento ao sinalar que o lugar da lectura é a morosidade e "deletreo" fronte á inmediatez do sentido; xa que para este é "un único movimiento que establece mil enlaces" (1986). Isto se vencella co que no vídeo se formula como práctica: rexeitar hipóteses, suspender a comprensión e deletrear cada elemento (González Requena & Castro de Paz, 2024). Como se comentaba con anterioridade, este procedemento esixe unha renuncia temporal ao entendemento lineal, cultivando unha actitude de morosidade fronte ás imaxes, o que conecta co principio de deletreo de Barthes (1990/1980) e coa noción de lector preguiceiro de Eco (1979); aínda que Requena se separa de ambos ao subliñar a centralidade do sentido como experiencia de ignición (González Requena, 1986).

Presentado este conxunto de suxestións, cómpre mergullar nos tempos técnicos que propón a análise textual de Requena, os devanditos deletreo e punto de ignición. Unha primeira parte consistiría en descompoñer o fluxo fílmico por segmentación (escenas e planos) e por capas expresivas (visuais, sonoras, gráficas, descrición de encadres, duracións, *raccords*, inflexións vocais). Todo isto, consiste na base empírica para a comparabilidade das interpretacións dos textos (González Requena, 1986, pp. 32–37). A segunda parte do proceso consiste na recomposición do sistema do filme, modelizando relacións para comprobar como o detalle reconfigura a narración, a temporalidade e o punto de vista, facendo emerxer o punto de ignición (González Requena, 2015b, pp. 405–407). Cómpre engadir a importancia que ten o lugar do simbólico e da imaxe encarnada; é dicir, como a lectura do texto debe atravesar o semiótico e o imaxinario cara ao real que queima; xa que o simbólico é o modo de paso desas capas na experiencia (González Requena, 2015a, pp. 101–104). De todo isto, pódese inferir que a imaxe non proba, senón que fai ver de modo claro esta postura do autor contra a ilusión naturalista xa que, segundo Requena, a verdade do ver constrúese no dispositivo formal (encadre, luz, ritmo, figura) e na paixón de ver que move o saber (González Requena, 1991/2015, pp. 74–75, 87–88). Como exemplo, en *El Hijo de Dios. Análisis textual* (2017), Requena aplica este procedemento ao corpus evanxélico, situando a lectura na ignición do mito (paixón-resurrección) e reconstruíndo a organización simbólica que o fai sensible; exemplificando así unha lectura texto a texto que asume a unicidade de cada caso (2017, pp. 7–29). O resultado deste proceso é unha análise textual encarnada, e dicir, obxectiva no procedemento descritivo e responsable da súa subxectividade na elección do filme e na localización da súa zona quente.

Eugenio Sulbarán Piñeiro, no xa citado artigo *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica* (2000), resume a característica da análise textual como interdisciplinaria: "[…] para el análisis del film argumental es necesario el aporte de la semiótica, porque el film es un texto audiovisual cargado de significaciones, provisto de una estructura" (2000, p. 68).

Como conclusión, en termos de alcance, a análise textual le redes de significación (códigos, *lexías*, connotacións) e asume a "negación metodolóxica dun sentido último", abrindo a interpretación. Como afirman (Aumont & Marie, 1990, pp. 96–105, 99, 101, 103–104) céntrase

USC DE COMPOSTELA

en como o filme produce sentido, cos seus símbolos, metáforas, estruturas narrativas, ou incluso como o público interpreta o que ve. Noutras palabras, estuda a película como un discurso cargado de significados culturais, sociais e subxectivos, pesando moito as teorías semióticas e da hermenéutica (como Metz, Aumont ou Requena), xa que o importante é o que quere dicir o filme e como o di, non tanto a técnica empregada.

Pola súa banda, a análise da forma fílmica é máis estrutural e técnico-sistemática. Ocúpase de como esta feita a película, describindo e demostrando como encadre, montaxe e espazo, posta en escena, xunto con fotografía e son, producen efectos concretos no filme (Aumont & Marie, 1990, pp. 167–176, 206–213, 218), como cada parte independente se combina nun todo coherente. Autores como Bordwell e Thompson propoñen que o filme debe verse como un sistema formal, con regras internas que organizan a historia e o estilo.

Para un corpus como o escollido nesta investigación, de marcado carácter transgresor a nivel visual e sonoro, esta segunda vía resulta de especial interese para centrarse no estudo do corte sobre o corpo feminino, sen prescindir do horizonte textual que asegura a unidade e a pertinencia das lecturas. En conclusión, neste punto da investigación xa se deu unha perspectiva estrutural-narrativa e temática do corpus da Nova Extrema Francesa, ademais de engadir conceptos psicanalíticos en relación ao terrorífico e ao abxecto no marco teórico, xerando unha sólida base conceptual para crear un sistemática *ad hoc*. Cómpre engadir, que a análise textual pode servir como complemento, mais que a base metodolóxica deste epígrafe debe apoiarse no exame formal e estilístico do texto fílmico, revelando a construción violenta e do *shock* ao redor do corte do corpo feminino e da ferida; xa que finalmente é o que constitúe o obxecto de estudo desta tese. Segundo Aumont e Marie, esta opción —a análise formal— é a que mellor responde ao obxectivo de comprender a materialidade do filme, xa que examina a posta en escena, a composición do plano, o movemento de cámara, a iluminación, o son, o ritmo de montaxe e a interacción entre estes elementos na creación do significado (Aumont & Marie, 1990, pp. 55-60). Con este fin, empregarase o *découpage* descrito polos autores (1990, pp. 56-63); termo provinte da voz francesa *découper*, traducido, de xeito moi acaído en relación a esta investigación, como cortar, recortar, trinchar ou despezar (Kellog, 2025). Aproveitando este chanzo teórico, no seguinte epígrafe pásase a estudar a proposta concreta de sistemática de análise, de creación propia, dos xeitos de cortar o corpo feminino na Nova Extrema Francesa: a teoría do Triplo Corte.

3.1 O Triplo Corte: como despezar o corpo feminino na pantalla[121]

Como se introduciu ao comezo desta investigación, a mesma nace cunha dobre vontade: por unha banda, deseñar unha ferramenta sistemática que permita nomear, ordenar e interpretar as diversas formas da representación e tratamento do corte exercidas sobre os corpos femininos ou feminizados no cinema e, en segundo lugar, poñer esa ferramenta a proba nunha mostra de filmes franceses de finais do século XX e comezos do século XXI; corpus xa analizado dende diferentes prismas e denominado Novo Extremismo Francés. Ao partirmos dun obxecto amplo de estudo —o corte do corpo—, precisamente por extenso e algo difuso, esixe unha concreción operativa sistemática, unha sorte de funil teórico, a teoría do Triplo Corte que se propón a continuación.

A teoría do Triplo Corte formula tres niveis analíticos, complementarios e gradados, coa fin de concretar, describir e organizar as diversas estratexias coas que o cinema oculta ou exhibe o acto violento de cortar o corpo, en particular, o corpo feminino. En primeiro lugar, atopamos o

[121] Aplicouse parte da sistemática de análise aquí presentada para un estudo doutras ondas fílmicas, publicado como: Calvete-Lorenzo, S. (2024b). "How to Tear the Female Body to Pieces". *Screen Bodies*, nº 9 (1), setembro, pp. 97-109. https://doi.org/10.3167/screen.2024.090109

Corte da Toma, é dicir, as súas características formais desta unidade mínima do cinema. Esta tipoloxía inicial refírese ás decisións de posta en escena e de cadro que invisibilizan o corte da carne, sen renunciar á presenza do xesto violento no mundo diexético. Aquí operan como indicadores principais: o fóra de campo, o tamaño do plano (e a consecuente distancia da mirada do público), o código lumínico, a nitidez focal (profundidade de campo, desenfoque selectivo) e os obxectos e corpos interpostos (barreiras físicas que interrompen a visión do público). Cómpre recalcar que estas decisións técnicas non suprimen o feito violento, senón que desprazan a súa percepción, converténdoo en suxestión, nun rastro, nunha sombra, nun ruído coa presenza do háptico (véxase 2.2.1.4 A sensación, o abxecto e o háptico) ou incluso nunha pegada, permitindo ver as consecuencias, a ferida mais non o corte.

En segundo lugar, o Corte do Plano, como unidade mínima da linguaxe audiovisual que consideramos a toma. Esta tipoloxía céntrase nas posibles operacións de montaxe, na sintaxe existente no filme, que omite o intre da ferida e redistribúe escopicamente a información para evitar o corte da carne de xeito explícito. O Corte do Plano outórgalle á violencia unha lóxica de continuidade narrativa sen imaxe directa da creación da ferida, apoiándose nas súas características principais, como o *raccord* ou continuidade, a selección de puntos de vista e a xestión do tempo, entre outros que se debullarán no epígrafe correspondente. Neste punto, exemplificarase con diferentes tipos de montaxe as posibilidades que abre esta sintáctica do plano.

En último lugar, o Corte da Carne, onde a ferida por fin é visible, onde o corpo é despezado en vivo ante a cámara e o público é sorprendido pola presenza material do dano, do sangue, dos tecidos humanos. Aquí remata a suxestión e irrompe o gráfico, o explícito. A posta en escena e a montaxe deixan de atuar como velos para se converter, en todo caso, en amplificadores do impacto do Corte da Carne. Pois aínda que os dous primeiros cortes funcionan como mecanismos de ocultación do terceiro, substituíndo a exhibición do corte físico, neste caso non existe ocultación nin disimulo. Porén, existen mecanismos de distanciamento, vencellados ao *Verfremdungseffekt* brechtiano (véxase 2.2.2.1 Outras artes), como é o caso do cirúrxico ou do hiperbólico, que se debullarán no punto correspondente deste capítulo.

A teoría do Triplo Corte non concibe os tres niveis propostos na investigación como caixóns estancos, senón como réximes que se combinan, establecendo gradientes e mudanzas de prevalencia dun ou doutro incluso dentro dunha mesma mostra fílmica concreta; polo que nesta sistemática primeiro se exemplificará cada categoría con exemplos extraídos do corpus seleccionado previamente (véxase 2.3 Películas e autorías) en cada subepígrafe deste capítulo, para finalmente, escoller un filme de cada categoría xeral: *arthouse* con *Dans ma peau* (De Van, 2002), *grindhouse* con *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007) e Fronte de Ondas con *Grave* (Ducournau, 2016) e *The Substance* (Fargeat, 2024), para unha análise completa (véxase 4. Análise dos filmes) e ver como as diferentes categorías hibridan incluso nunha mesma secuencia.

A elección da Nova Extrema Francesa como corpus para poñer a proba toda esta estrutura teórica, obedece a dous motivos. En primeiro lugar, trátase dun conxunto de filmes que tensionan os réximes de representación corporal e da relación transgresiva espectatorial co dano físico (véxase 2.2.1.5 O *unwatchable* e o papel masoquista do público), alternando estratexias de ocultación e exhibición co corte, polo que é terreo fértil para tales representacións. En segundo lugar, a súa diversidade autoral e xenérica (véxase 2.2.1.2 Acepcións da onda, movemento e *group style*), permite inducir a transferibilidade do modelo alén dun único estilo ou autoría, como é un dos obxectivos desta investigación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

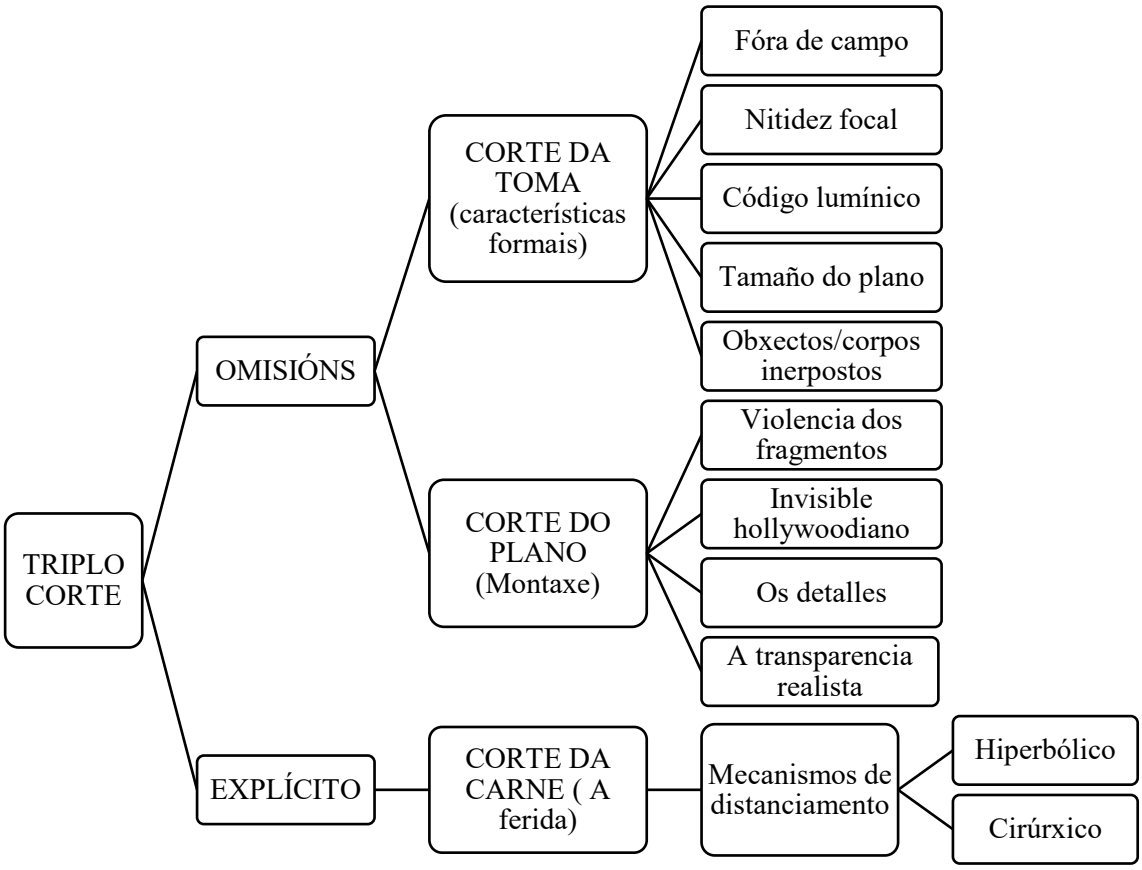
Para que a teoría do Triplo Corte sexa aplicable a películas concretas, formulamos un conxunto de indicadores identificables en cada tipoloxía, servindo á súa vez como resumo estrutural deste capítulo:

1. Características formais da toma: Cortes e omisións
   (a) Configuración do fóra de campo (son e háptico, miradas de personaxes, etc.)
   (b) Tamaño do plano e distancia (do xeral que disolve o xesto ao primeiro plano que o desfigura)
   (c) Código lumínico (sombras, zonas de non visibilidade como espazo de ocultación, desaturación da imaxe)
   (d) Nitidez focal (desenfoque que vela o acto mantendo a súa presenza)
   (e) Obxectos e corpos interpostos (paredes, teas, portas, mobles, corpos que interrompen a liña de visión do público)

2. Corte do Plano: Montaxe
   (a) Violencia dos fragmentos
   (b) Invisible Hollywoodiano
   (c) Os detalles
   (d) A transparencia realista

3. Corte da Carne:
   (a) Sen alivio posible
   (b) Posibles mecanismos de distanciamento: cirúrxico e hiperbólico

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 55. Estrutura do Triplo Corte

Por último, realizar unha análise do corte sobre dos corpos femininos ou feminizados no cinema, podería implicar certos riscos éticos sobre a violencia contra das mulleres que esta investigación toma en serio. Non se trata de reproducir a mirada que cousifica nin de fetichizar a ferida, senón de desmontar e entender o artellamento dos procesos que fan posibles estas creacións fílmicas. En resumo, a teoría do Triplo Corte ofrece un marco claro, operativo e extensible a outros corpus fílmicos para ler como o cinema administra a visibilidade da violencia e do corte da carne: primeiro desprazándoa (Corte da Toma), despois redistribuíndoa (Corte do Plano) e, por fin, exhibíndoa (Corte da Carne). Aplicada á Nova Extrema Francesa, esta ferramenta sistemática de análise permite precisar o que une películas heteroxéneas, o estilo grupal e a súa evolución, e situar a contribución das directoras á reelaboración contemporánea da imaxe do corpo feminino ferido na Fronte de Ondas.
Por último, acompáñase na fin desta introdución as definicións semánticas de corte e ferida nos diferentes dicionarios de referencia:

Diccionario de la Real Academia Española

a. Corte

1. Acción y efecto de cortar o cortarse.
2. Filo del instrumento con que se corta y taja.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3. Herida producida por un instrumento cortante.
4. Sección por donde ha sido cortada una pieza de carne, un embutido, etc.
5. Arte y acción de cortar las diferentes piezas que requiere la hechura de un vesti do, de un calzado u otras cosas.

b. Herida

1. Perforación o desgarramiento en algún lugar de un cuerpo vivo.
2. Golpe de las armas blancas al herir con ellas.

Dicionario da Real Academia Galega

a. Corte

1. Acción e efecto de cortar ou cortarse.
2. Bordo afiado dun instrumento que corta.
3. Arte de cortar pezas de vestir. Corte e confección.
4. Feitura dunha peza de roupa ou calzado.
5. Anaco de tea coa que se pode confeccionar unha peza de roupa.
6. Carácter ou estilo dunha persoa ou cousa.
7. Representación do interior dun corpo tal como resultaría ao cortalo por un plano.

b. Ferida

1. Lesión nos tecidos dun ser vivo producida por unha causa exterior (un golpe, unha arma etc.), normalmente acompañada de sangue.
2. Sinal que deixa unha mágoa no espírito.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.1 Características formais da toma: Cortes e omisións[122]

Nesta proposta, o Corte da Toma nomea a primeira capa de segmentación do corpo filmado neste Triplo Corte; é dicir, a que opera no momento do rexistro mediante o emprego do dispositivo da cámara e que, por definición, recorta o mundo entendido como un continuo ao convertelo en plano, en encadre. Ao limitar o campo, a cámara selecciona e, ao seleccionar, omite. Toda imaxe cinematográfica é a un tempo pegada do real e modelo dese real. Por iso, ao encadrar, selecciónase; e ao seleccionar, omítese. En palabras de André Bazin en *¿Qué es el cine?* (1990), o fóra de campo é menos un baleiro que un reservorio de sentido e tensión temporal que sostén a ilusión de mundo continuo máis alá dos bordes da pantalla, e que se diferencia así mesmo do teatro:

> Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a si mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o de un rostro el centro mismo del universo. En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo (Bazin, 1990, p. 183).

En termos clásicos, o cadro fai finita a imaxe e activa a crenza na persistencia do que abandona o campo. O público supón que a personaxe ou o obxecto segue existindo fóra do encadre, e esa existencia pode ser activada por miradas, xestos, son ou movementos de cámara que reintroducen o que foi excluído previamente. Nesta dialéctica campo/fóra de campo ou *offscreen*[123], a teoría fílmica distinguiu tanto a súa continuidade co que vemos como a súa modulación en espazo imaxinario ou nunca amosado; e espazo concreto, ou revelado pao público con posterioridade. O que explica boa parte do seu poder de suxestión.

A profundidade de campo, o foco selectivo, a iluminación, a escala e a posición da cámara modelan a aparencia e a lectura do corpo filmado, abrindo ou pechando vías de acceso á violencia, ao corte e á ferida, así como á súa percepción. A tradición realista, como o devandito Bazin, subliñou que certas opcións, como o foco profundo que mantén á vez primeiro termo e fondo, aproximan a relación entre público e imaxe á da percepción ordinaria. Mais ata esas opcións realistas, son decisións autorais; isto é, modos de cortar e de omitir dentro do plano.

Coa fin de formular operativamente este Corte da Toma, proponse unha subdivisión en cinco familias de recursos, mecanismos de captura da toma que producen cortes e omisións do corpo e da violencia. Resúmense coa fin de dar unhas pinceladas de introdución a continuación e ir ampliando en cada subepígrafe correspondente.

- **Encadre e fóra de campo: exclusión e háptico**

O encadre decide que porción do mundo é visíbel e que parte queda fora, as seis zonas identificadas por Noël Burch en *Praxis de cine* (Burch, 1985, pp. 129-130); mais o off comunica co campo mediante entradas/saídas, miradas e elementos que invaden o bordo. Pode producir un efecto háptico, é dicir, ver como se o tacto estivera integrado a través do son, ao tempo que omitimos a orixe do mesmo. Casetti e di Chio aseguran en *El análisis del film* (1991) que o encadre non é soamente gramática, senón tamén retórica: angulacións, marxes, etc. Orientan a

[122] Aplicouse parte das reflexións teóricas ao respecto da ontoloxía da imaxe fotográfica aquí presentada para un estudo de hiperfotografía, publicado como: Calvete-Lorenzo S. y Sosa-Fernández R. d. P. (2023). "Se puede tocar con los ojos": hiperfotografía, entrevista a Jean-François Rauzier. *Arte, Individuo y Sociedad*, *35*(3), 1177-1183. https://doi.org/10.5209/aris.88508

[123] Voz inglesa empregada para referirse ao fóra de campo.

lectura: "los códigos no sirven sólo para constituir al film como objeto de lenguaje, sino también para definir su forma y sus efectos" (Casetti & Di Chio, 1991, p. 89). Para Sánchez-Biosca en *Teoría del montaje cinematográfico* (1991), o fóra de campo está caracterizado pola reversibilidade do espazo e, asegura que non é irrepresentable, senón que está configurado na mente do público mediante outras ferramentas fílmicas: "Es esta reversibilidad del fuera de campo (siempre en contacto con el campo y presto a ocupar su lugar), [..] puede afirmarse que se presenta como parte de un espacio global cuyo valor narrativo y dramático pesa sobre el film; pero nunca será, en cambio, un agujero negro marcado por la ausencia" (Sánchez-Biosca, 1991, p. 124). Para Lauro Zavala en *Análisis de la Forma Fílmica* (2022), a violencia é en moitas ocasión desprazada fóra do cadro. O autor propón diferentes estratexias de desprazamento espacial que preservan a continuidade do mundo e concentran a tensión no *off*, nunha substitución que se dilúe ao achegarse á ultraviolencia do cinema moderno (Zavala, 2022, p. 50). Por último, Bordwell e Thompson dedican en *El arte cinematográfico* (1997) un capítulo ao *Espacio en campo y fuera de campo* (1997, pp. 209-211), do que afirman que a imaxe cinematográfica é limitada, restrinxida, dun mundo implicitamente continuo. O cadro selecciona unha porción para amosala, remitíndose novamente ao devandito Burch na súa análise.

- **Tamaño do plano e distancia: modular a proximidade do dano**

A escala de planos (do gran plano xeral ao plano detalle), medidos a través dun centralismo antropomórfico, así como a distancia da cámara ao representado, non se organizan de xeito neutro. Amplifican o corte cando se achegan (primeiro plano ou detalle) ou desdramatizan cando se afastan (grandes planos amplos) e contribúen a expulsar as accións violentas fóra do campo. Para Casetti e Di Chio (1991), a elección do tamaño encadra e modula a proximidade afectiva coa acción e o corpo (1991, pp. 88-89). Así mesmo, Burch enumera o tamaño de los planos, o ángulo e altura da cámara, a duración dos planos e os movementos da mesma e das personaxes, como parámetros que organizan dialecticamente o *découpage* e, polo tanto, gradan a intensidade do amosado (1985, p. 59).

- **Nitidez focal e profundidade de campo: esfumar e seleccionar**

O foco selectivo decide que plano, non no senso de encadre, senón dos termos de enfoque en relación á profundidade de campo da imaxe, cal é nítido e cal se esvaece; xa que permite, ou non, manter diferentes termos do espazo en foco. Enténdese como un procedemento de corte, por ser una elección artística intencional. Bordwell e Thompson detallan como o foco selectivo concentra a atención, mantendo borrosos outros termos da imaxe, e como o auxe da fotografía con foco en profundidade, ou *deep focus,* alterou a posta en escena clásica (1997, p. 196). Así mesmo, os avances técnicos cara as ópticas de distancia focal variable permiten modificar a nitidez da imaxe en movemento, os denominados trasfocos, de emprego habitual no cinema posmoderno. Para Bazin e a perspectiva realista, unha alta profundidade de campo sitúa ao espectador nunha relación máis próxima á realidade, a como se ve (Bazin, 1990, pp. 93–95). Por último, Rodrigo Martínez Martínez en *Cine y forma. Fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica* (2019), diferencia a profundidade de campo como parámetro óptico, do espazo profundo como artificio estético e escénico, que sería o termo máis útil como indicador de análise (2019, pp. 250-251).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- **Código lumínico: sombra, contraluz e desaturación de cor**

A iluminación non cumpre exclusivamente un papel funcional e necesario no rexistro da imaxe mediante fotograma sensible á luz ou sensor da cámara, senón que posúe connotacións expresivas. As iluminacións de clave baixa, é dicir, con alto contraste e sombras opacas, ou os contraluces máis expresionistas, poden converter en non visible o xesto do corte. Pola contra, as opcións de clave alta e iluminacións suaves e redondas, permiten visualizar no filme con claridade aquilo que outras tipoloxías de luces ocultan. Para Casetti e Di Chio (1991), a iluminación neutra, ou unha luz que fai ver sen amosarse, oponse á iluminación subliñada, que pode alterar contornas e producir outros efectos fortemente antinaturalistas (1991, p. 88); os autores, así mesmo, advirten dunha lóxica gradación entre ambas. Mais é preciso neste punto unha análise da propia luz e das súas características. Para Zavala (2022), resumindo e condensando autorías variadas, as características principais poden enumerarse en intensidade, dirección, natureza e textura; que aquí chamaremos por unha cuestión meramente terminolóxica, calidade da luz. O manexo por parte do cinema destes parámetros xera todo tipo de efectos, dende contraluces, aos citados ton alto e baixo (Zavala, 2022, pp. 66–67). Cómpre engadir, que Bordwell e Thompson, con afán divulgador, engaden a explicación do sistema básico de iluminación de tres puntos, principal, recheo e contraluz, toda modificación é practicamente unha variación deste esquema con empregos expresivos (1997, p. 334). Por último, a desaturación como opción estilística, tende a minimizar o efecto do corte, de por si, vermello. Para ampliar este punto, pódense reler as reflexións entre *Psycho* (Hitchcock, 1960) e o emprego de diferente proposta cromática, neste caso cor contra un branco e negro da versión orixinal, no *remake* de Gus Van Sant *Psycho* (1998), onde a pesar de partir da mesma planificación que a secuencia da película orixinal, a excepción dun plano cenital que Hitchcock eliminou e Van Sant incluíu, o impacto e a resposta emocional provocado polo vermello do sangue, é diferente no público (véxase 2.2.2.4 Exploitation).

- **Corpos e obxectos interpostos: a opacidade como elipse**

O primeiro que cómpre sinalar é que esta categoría debería estar incluída no fóra de campo, xa que como afirma Nöel Burch en *Praxis del cine* (1985):

> El espacio-fuera-de-campo es, a este nivel de análisis, de naturaleza más compleja. Se divide en seis «segmentos»: los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre: son las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una «pirámide» (aunque esto sea evidentemente una simplificación). El quinto segmento no puede ser definido con la misma (falsa) precisión métrica, y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio-fuera-de-campo «detrás de la cámara», distinto de los segmentos de espacio alrededor del encuadre, incluso si los personajes lo alcanzan generalmente pasando justo por la derecha o la izquierda de la cámara. Por fin, el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte (Burch, 1985, p. 26).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Dito isto, esta subdivisión ten unha orixe de corte máis práctico, xa que se o xeito de operar na Nova Extrema Francesa do fóra de campo nos cinco primeiros segmentos burchianos é diferente da interposición de obxectos opacos ou translúcidos no campo, que insinúan e deixan ver contornas da acción, como se verá no epígrafe que sigue. A interposición de corpos e obxectos oculta e, á vez, enuncia que algo ocorre, nun emprego especial da elipse física a través de corpos e obxectos pantalla. Para Sánchez-Biosca en *El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood* (1993) a elipse por réxime escópico está vencellada á censura ou autocensura, xa que o autor analiza como o Código Hays promoveu o non amosado do corpo ferido ou morto e a opacidade mediante sombras ou fóra de cadro, como formas de representación aceptables (Sánchez Biosca, 1993, pp. 127-132).

O interesante de aplicar todo esta sistemática á Nova Extrema Francesa é que as autorías aquí presentadas non posúen reparos á hora de amosar o explícito da carne cortada en campo, polo que o emprego dalgún dos mecanismos de ocultación propostos con anterioridade, é debido a unha decisión autoral creativa e non impositiva externa. Nas páxinas seguintes, definiranse cada tipoloxía das características formais da toma, a través da seguinte estrutura interna: definicións, indicadores analíticos e aplicación sobre do corpus do Novo Extremismo Francés e Fronte do Ondas posterior, debullando un dos exemplos mediante *découpage* en profundidade.

3.1.1.1 Encadre e fóra de campo: exclusión e háptico[124]

Enténdese por fóra de campo ao conxunto de espazos, accións, corpos e sons que a selección da toma exclúe ao recortar un anaco do mundo visible. O encadre por si mesmo non clausura un cadro, senón que selecciona un fragmento dunha realidade que supoñemos continua; por iso, cando unha personaxe "sae de campo", admitimos que segue existindo, "idéntico a si mesmo", noutra parte do decorado, isto constitúe o espazo centrífugo da pantalla (Bazin, 1990, p. 183). Esta continuidade ontolóxica máis aló do bordo do cadro, é dicir, a pantalla como burato dun espazo centrífugo, é o fundamento clásico do realismo baziniano que se traballará mais fondamente no corte do plano e os tipos de montaxe. Dende a teoría do estilo e da narración, Bordwell e Thompson en *El arte cinematográfico* (1997) sistematizan esta intuición; é dicir, o cadro volve finita a imaxe e, por contraste, institúese o espazo fóra de campo como aquilo que queda máis aló dos bordos, detrás do decorado e detrás da cámara. A presenza dese espazo suxírese por miradas, xestos, son ou outros indicios, que se traballarán neste epígrafe. Para os autores, o fóra de campo non é un buraco negro, senón unha reserva funcional que, por exemplo no caso da montaxe do cinema clásico, o filme consome. Os emparellamentos do eixo de miradas, a regra dos 180º ou as entradas e saídas estabilizan un espazo continuo no que o que estivo fóra pode volverse campo no corte seguinte (Bordwell & Thompson, 1997, p. 266). Noël Burch en *Praxis del cine* (1985) ofrece a descrición canónica de seis zonas, ou segmentos, do fóra de campo que inspiran a case todas as autorías posteriores: os catro bordos do encadre (dereita, esquerda, superior e inferior), a zona de detrás do decorado, e os espazo detrás da cámara. O autor, distingue á súa vez entre un fóra de campo imaxinario, non amosado aínda no filme e un fóra de campo concreto, xa amosado ou a piques de selo, definible por *raccord* ou movemento (1985). Burch subliña a súa existencia flutuante, xa que unha entrada ou saída dunha personaxe, un movemento de cámara como unha panorámica ou un corte por

[124] Aplicouse parte da sistemática de análise aquí presentada para un estudo do emprego do encadre nas series en formato vertical, publicado como: Rozados Lorenzo, A., Calvete Lorenzo, S., & Sosa-Fernández, R. del P. (2024). Producciones audiovisuales en formato vertical: el caso de Snap Originals. El consumo de ficción en 9:16. *Palabra Clave*, *26*(4), e2646. https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.4.6

USC DE COMPOSTELA

montaxe a outro plano de situación do espazo, poden converter o imaxinario en concreto, de modo que o off funciona como reservorio dinámico de sentido e ritmo (Burch, 1985, pp. 30-31).

Pola súa banda, Aumont, Bergala, Marie e Vernet en *Estética del cine* (1989/1983), propoñen considerar campo e fóra de campo como partes dun mesmo espazo fílmico homoxéneo e reversible, o denominado espazo fílmico, que se artella mediante mecanismos xa sinalados con anterioridade. Os autores, dedican un capítulo particular á definición do devandito espazo fílmico (Aumont et al., 1989/1983, pp. 19-29), engaden dous conceptos chave que se suman aos xa presentados. Por unha banda, o fóra de campo parcial que será empregado nesta análise e, pola outra, o feito de que o son non distingue entre encampo e fóra de campo, polo que esta homoxeneidade sonora unifica o espazo e reforza a súa continuidade temporal (1989/1983, pp. 24-25). En *Análisis del film* (Aumont & Marie, 1990), os autores amosan, ademais, como o *découpage* textualiza a toma (véxase a introdución de 3. Sistemática de Análise), xa que encadrar é unha primeira montaxe do espazo e do corpo que condiciona o que se amosará ou ocultará despois; no caso desta investigación, o corte. Casetti e Di Chio integran en *Cómo analizar un film* (1991) os seis segmentos do *off* burchianos, diferenciando tres estados posibles para eles: o non percibido (non evocado), o imaxinable (suxerido mediante *index*, como miradas, son ou composición) e o definido (xa amosado ou que será amosado no filme). A este feito, suman a tipoloxía sonora *in/off/over*, é dicir, a fonte diexética encadrada, a diexética non encadrada e a extradiegética, chave para abrir e despois ancorar o espazo non visible (Casetti & Di Chio, 1991, pp. 139–141).

Esta dimensión temporal e sonora diferenza o estatuto do fóra de campo cinematográfico respecto do fotográfico. En fotografía, o *off* queda suspendido, sen ningún devir que o reactive; mentres que no cinema, pola contra, a duración e o corte fan actuar o non visible. A teoría comparada de Phillippe Dubois en *El acto fotográfico* (1986) reflexiona ao redor desta diferenza entre o fotográfico, como pegada ou como *index*[125], así como sobre as construcións culturais de visibilidade e continuidade, afirmando que o cinema transforma esa relación nunha dinámica temporal de anticipación e retorno (1986, pp. 160–161). En palabras do autor, non se deben obviar diferencias claras entre ambos medios, xa que: "El cine plantea su fuera-de-campo a través de la continuidad y la narratividad, y, en consecuencia, le confiere una dinámica y una densidad explícitamente imaginarias; de entrada lo aloja por entero en el campo de la ficción que construye y que él mismo es" (Dubois, 1986, p. 161). Noutras palabras, o fóra de campo cinematográfico basea a súa existencia na duración e no paso do tempo, con todo, o fóra de campo fotográfico non opera baixo as mesmas premisas, pola pura configuración do medio, está suspendido no tempo e fóra de toda continuidade narrativa. De novo Dubois, afirma que: "Un personaje" (noción completamente inadecuada en fotografía, precisamente porque la parte esencial de un personaje se constituye por lo imaginario del fuera-de-campo narrativo) jamás podrá salir del espacio fotográfico para volver más tarde" (1986, pág. 161). Pola súa banda, Carolina Urrutia no capítulo *Apuntes en torno al fuera de campo* recollido en *El campo ausente: El cine de Cristián Sánchez* (Urrutia, 2015) afirma que se o campo é a dimensión e a medida espacial do encadre, o fóra de campo é a súa medida temporal e non soamente en sentido figurado, senón que é no tempo onde se despregan os efectos do fóra de campo como lugar do potencial, do virtual, pero tamén da desaparición e do desmaio (2015).

[125] *Index*: Cando o signo mantén unha relación directa co seu referente, ou a cousa que o produce (chan mollado, pegadas). Todo indicio visual comunícanos algo, a través dun impulso máis ou menos cego, en relación a un sistema de convencións ou de experiencias aprendidas. A fotografía ou a imaxe fílmica son *index* porque existe unha relación física entre o referente e a representación. A imaxe recollida e fixada é a pegada lumínica do referente, que necesariamente tivo que estar ante a cámara para que se reproduza a súa imaxe.

Por todo iso, é imprescindible o distanciamento destes conceptos herdados da reprodución da imaxe fixa, ben fotográfica, ou ben pictórica. Ao fin e ao cabo, a técnica da toma é a praxe fílmica levada á fragmentación desta realidade continua intermediada, construída e vencellada ao corpo filmado.

Respecto das artes visuais pictóricas, Susana Palés no artigo *La influencia pictórica en la representación espacial del cine de los orígenes. La relación campo-fuera de campo desde el cine de Georges Méliès* (2018), sostén que dende o cinema das orixes (véxase 2.2.2.2 Primitivo Fantastique) a forma fílmica herdou un espazo pictórico pero activou pronto, historicamente falando, as chamadas ao alén do plano, ao fóra de campo. Porén, segundo a autora, a análise da obra de Méliès é de especial interese: "debido a la férrea fidelidad que mantuvo ante ciertos cánones compositivos propios de la pintura, incluso cuando el cine ya había comenzado a desligarse de ellos" (Palés, 2018, p. 17). Con todo, esta herdanza pictórica no cinema das orixes posúe diferentes referencias: por unha banda a compositiva, é dicir, a disposición dos elementos no plano ou o punto de vista e, por outro banda, a incorporación da propia pintura para a creación do espazo, os decorados pintados. Aínda que, como afirma Palés (2018), ao longo da historia do cinema irán sumándose outro tipo de recursos relacionados coa pintura como os *tableaux vivants*, ou a recreación da plasticidade dalgún pintor a través da luz e a cor (2018, p. 24). Polo tanto, pódese considerar que a relación cinema-pintura era moito máis estreita nas orixes do primeiro debido a que moitos dos recursos que consideramos como pictóricos non se empregaban como unha simple forma de alusión ao pictórico, senón que formaron a base sobre a que se construíron os primeiros códigos visuais cinematográficos. Para Palés (2018), o campo e o fóra de campo forman un *continuum* espacial sobre o que se constrúe a diéxese, sempre que o público conciba o encadre como unha xanela a un mundo que continúa máis aló dos seus bordos. Como afirmaba Deleuze en *La imagen-movimiento* (1984): "siempre hay fuera de campo, hasta en la imagen más cerrada" (Deleuze, 1984, p. 35), polo que para que ese espazo ausente actúe debe ser activado pola propia imaxe mediante indicios visuais, sonoros ou narrativos que establezan un diálogo entre o presente e o ausente. Resume Palés (2018) as posicións sobre o debate da herdanza renacentista do espazo cinematográfico:

> La primera, enunciada por Marcelin Pleynet y defendida y matizada por Jean-Louis Baudry, identifica el aparato cinematográfico como puramente ideológico con un código perspectivo directamente heredado de la perspectiva científica del Quattrocento. Por otro lado, las investigaciones de Jean Patrick Lebel y Jean Mitry que señalan el aparato cinematográfico como ideológicamente neutro, reproductor de la percepción ocular natural (Palés, 2018, p. 17).

Estas posicións antagónicas atopan un punto común na reflexión que Pascal Bonitzer leva a cabo en *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine* (2007/1982), para o autor este debate está xa esgotado e remite a un problema que xa se debatía con respecto da fotografía, o da produción de imaxes e seu vínculo co real.

> [...] Del supuesto según el cual la cámara produciría un código perspectivo heredado del Quattrocento no se deduce necesariamente que no establece ninguna relación objetiva con lo real; por el contrario, si la perspectiva del Quattrocento puede ser llamada científica, se debe a que ésta matematiza las condiciones de la percepción ocular y, por lo tanto, asigna un estatuto parcialmente objetivo a la representación (Bonitzer, 2007/1982, p. 12)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

De feito, a nomenclatura desta primeira categoría do Triplo Corte, estaba nun primeiro momento definida como Corte do Real, mudado *a posteriori* a Características formais ou Corte da Toma, por motivos como a fonda discusión previa aquí presentada e as connotacións do termo nas diferentes teorías de aproximación ao estatuto da imaxe que, a pesar do seu elevado interese, provocaba unha disolución do tipo de achegamento ao obxecto de estudo que ocupa esta investigación.

Dende unha perspectiva histórica, que xa comezou no cinema primitivo con Susana Palés (2018) e como o cinema foi expandindo a concepción pictórica do encadre, reflexiona Santiago Fillol en *El pliegue y el fuera de campo. Formas de representar lo irrepresentable, moldeadas por el código Hays en el cine clásico* (2019) que o clasicismo hollywoodense impulsou pregues e elipses para representar o irrepresentable, o sexual, a ferida ou a morte, desprazando a violencia fóra da vista e delegando o seu efecto en sombra e son (Fillol, 2019, pp. 49–62). Este réxime de ocultamento cristaliza no que Sánchez-Biosca en *El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood* (1993) denomina o pudor clásico; é dicir, a simbolización do cadáver e a supresión do seu resto material en escena co fóra de campo como garante de decoro (1993, pp. 127–129). Máis aló da técnica fílmica e das ferramentas empregadas, os réximes escópicos determinan o que unha época considera amosable. Recuperando a Metz, María Ledesma en *Régimen escópico y lectura de imágenes* (2005), lembra que o verosímil funciona como censura do visible, é dicir, o que non está sometido a prohibición; e que os tabús iconográficos fixan fronteiras móbiles do que pode, ou mais ben debe, quedar fóra do campo (Ledesma, 2005).

Como alicerce desta posición histórica xa presentada, Luque Gutiérrez en *Del Nuevo Extremismo Francés a la subversión del espectáculo de la violencia: estética y discurso en Solo contra todos de Gaspar Noé* (2023), afirma:

> Desde entonces, se ha experimentado una permanente tensión entre mostración y censura, monetizada por las productoras y distribuidoras comerciales aprovechándose del ansia escópica de un espectador cada vez más familiarizado con las imágenes de la violencia. Consecuentemente, la pregunta que condicionó la relación del cine clásico con la censura, aquella que se cuestionaba hasta dónde estaba permitido mostrar, llegaría a ser desplazada por su correlativa, es decir, hasta dónde está dispuesto el espectador a mirar (Luque Gutiérrez, 2023, p. 185).

Como xa se introduciu no inicio deste epígrafe, a análise do fóra de campo dentro da Nova Extrema Francesa e contornas afíns, reviste un especial interese; xa que os réximes de ocultación previos se entenden como superados e, polo tanto, toda representación escópica explícita é unha decisión meramente autoral. Con todo, como afirma Catherine Wheatleyn en *The new extremism in cinema: from France to Europe* (2011), se o real se incorpora estes relatos de ficción, vese tamén limitado por eles. É dicir, como nas películas de Seidl, vemos persoas reais, lugares reais, sexo real; mais non hai lugar para agresións, mortes ou violacións reais. Pola contra, cando hai violencia, pódese relegar a un espazo fóra da pantalla (Dumont) ou envolverse en sombras (Grandrieux, Denis), tratala de xeito superficial e con naturalidade (Breillat) ou estetizala en extremo (Noé, De Van) (2011, p. 95). Como afirma a autora, ante a incapacidade de amosar a morte «real», este conxunto de autorías recorren ao seu oposto, ao o artificio esaxerado e obvio, como diría Jean-Luc Godard: “No sangre. Rojo” (1972, p. 217).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Indicadores analíticos desta categoría:

A1. Activación visual, a acción violenta e o corte da carne produce efecto visual en campo pero acontece fóra (ex: sangue que invade o cadro, reaccións de personaxes)
A2. Dispositivo de agarda, canto dura a non-visión respecto do tempo de reacción en pantalla
A3. Activación sonora (ex: gritos, golpes, tallos da carne) como proba de acontecemento omitido, emprego habitual do háptico.
A4. Reencadre ou panorámica que chega tarde (omisión por atraso).

Análise da mostra:

1A. *Trouble every day* (Denis, 2001)

Ataque de Shane a Christelle no soto do hotel (01:28:39-01:34:28)

Na parte final do filme de Claire Denis, e tras ter ensinado o corte da carne e o asasinato sen omisión algunha, a directora decide conscientemente empregar o fóra de campo neste ataque de Shane, cuxa pulsión sexual e caníbal leva á violación e asasinato de Christelle, camareira do hotel onde se aloxa coa súa muller e que se presentou en distintos momentos previos do filme. O seguimento e asexo á traballadora mentres se despraza e comeza a cambiarse de roupa no soto do hotel (F1-F4), sumado á inicial atracción sexual por parte dela cara o protagonista (F5-F6), tórnase sinistro cando Shane comeza a violentar o seu corpo mentres Christelle o golpea e tenta zafarse del. Todo isto en fóra de campo (F5-F11), para finalmente confirmar mediante un primeiro plano do protagonista coa cara chea de sangue (F12) que a pulsión foi caníbal, ademais de sexual. O emprego do son háptico en planos detalle que deixan en fóra de campo o corte (F13-F14) súmanse ao plano final, onde o cadáver de Christell segue sendo comido por Shane tras dunhas taquillas. Mais as sacudidas rítmicas do corpo, ao igual que acontecía en *Rabid* (Cronenberg, 1977) (véxase 2.2.2.5 Body horror e Nova Carne), deixan claro o que está sendo devorado ata ser arrastrado fóra de campo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

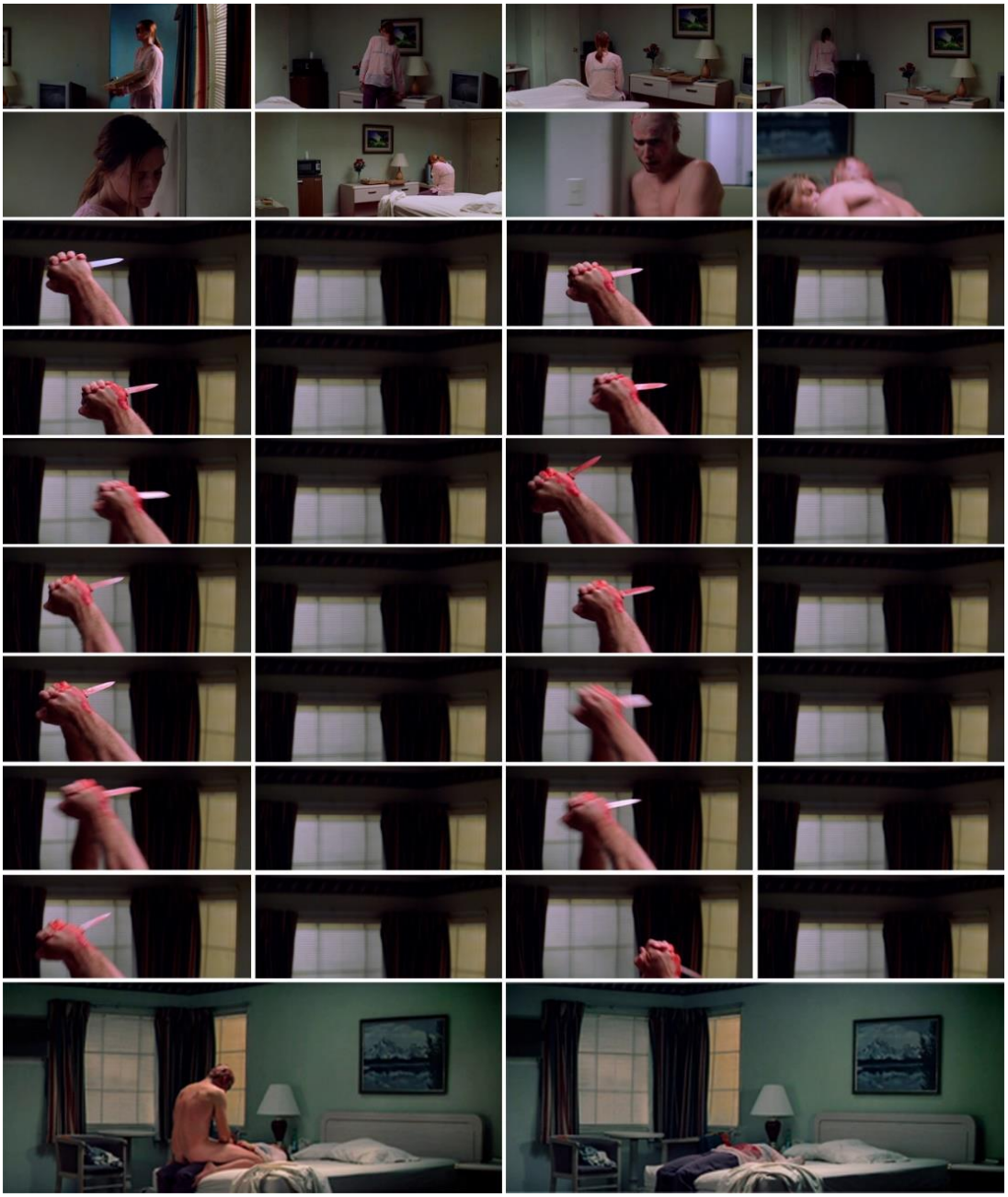
Imaxe 56. Composición de fotogramas (F1-F16) do ataque de Shane a Christelle (01:28:39-01:34:28) en *Trouble every day* (Denis, 2001).

2A. *Twentynine Palms* (Dumont, 2003)

Ataque a Katia por parte de David desfigurado na habitación do motel (01:50:50-01:53:39)

Na secuencia final na habitacion de motel da película de Dumont (2003), tras toda unha *road movie* de paisaxes desérticos, David está psicoloxica e fisicamente destrozado despois de sufrir unha brutal agresión sexual no deserto por parte duns descoñecidos. Katia sae do cuarto e volve cunha caixa de pizza (F1), David está pechado no baño, ela agarda, triste e sentada na cama (F2-F3) mais, preocupada polo estado de David, achégase á porta do baño coa fin de examinalo e manter unha conversa (F4-F5). Non obtén ningún tipo de resposta e volve sentarse na cama precupada polo estado de saúde do seu amante (F6). A violencia precipítase inesperadamente, nun mesmo plano, David sae do baño co pelo cortado e a cara deformada (F7). Abalánzase sobre a sorprendida Katia, que nin sequera ten tempo de reaccionar (F8). Nun plano fixo de longa duración, David propina quince puñaladas en tempo real a Katia, completamente en fóra de campo e do que unicamente se permite ver como o coitelo que sube e baixa (F9, F11, F13, F15, F17, F19, F21, F23, F25, F27, F29, F31, F33), lembrando á contrución da agresión do plano secuencia incial do filme *Halloween* (Carpenter, 1978); mentres se vai progresivamente enchendo de sangue e desaparecendo na parte inferior do campo (F10, F12, F14, F16, F18, F20, F22, F24, F26, F28, F30, F32, F34, F36) para volver a ascender unha e outra vez, ata que incluso o agresor está esgotado (F35). Un son de desño háptico apoia a visceralidade e violencia do momento. Por último, dáse paso a un longo plano xeral con David descansando riba de Katia, xa asasinada (F36), para que despois o protagonista saia da habitación deixando o cadáver ensanguentado da muller sobre a cama (F37).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



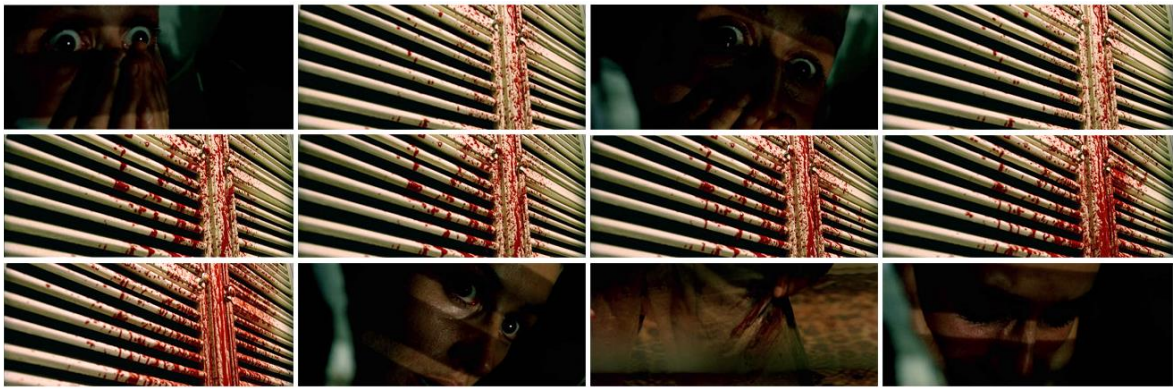
Imaxe 57. Composición de fotogramas (F1-F38) do ataque de David a Katia na habitación do motel (01:50:50-01:53:39) en *Twentynine Palms* (Dumont, 2003).

3A. *Haute tension* (Aja, 2003)

Mutilación da Nai por parte do Asasino (00:35:32-00:36:06)

No primeiro tercio do filme de Alexandre Aja, a familia de Alex (pai, nai, irmán e a propia amiga de Marie) sofre un *home invasion* nunha contorna rural, onde as personaxes, menos as dúas amigas, van morrendo nun *bodycount* que emprega pouco espazo temporal, sendo a nai da familia a última en morrer. A secuencia comeza con Marie escondéndose nun armario mentres escoita a matanza e tenta ocultarse do asasino. A Nai entra no mesmo cuarto arrastrándose para descubrir que o teléfono da casa non funciona. Na súa deseperación, o Asasino atácaa. A construción formal baséase nun intercalado e primerísimos primeiros planos

de Marie horrorizada a escuras dentro do armario (F1, F3, F10), cun plano fixo do exterior do armario enchéndose progresivamente de sangue a medida que o Asasino mutila a Nai (F2, F4, F5-F9). O son apoia a imaxe sanguenta. Finalmente o Asasino limpa na roupa unha navalla de afeitar (F11) e marcha da habitación. Marie baixa a mirada destrozada tras a violencia que acaba de presenciar (F12), negada visualmente ao público.



Imaxe 58. Composición de fotogramas (F1-F12) da mutilación nai da familia por parte do asasino (00:35:32-00:36:06) no *home invasion* de *Haute tension* (Aja, 2003).

4A. *Martyrs* (Laugier, 2008)

Ataque a Lucie por parte da moza monstruosa coa coitela (18:38-19:26)

Na película de Laugier (2008) e tras o masacre da familia burguesa aparetemente convencional, levado a cabo por Lucie nun *home invasion* de carácter ultraviolento, a protagonista ponse en contacto telefónico con Anna. Mentres agarda a chegada da súa amiga (F1), unha misteriora figura feminina monstruosa e chea de cicatrices aparece e atácaa (F2-F4). A muller monstruosa recolle unha navalla do chan (F5) e comeza a facer cortes lonxitudinais nas pernas dunha Lucie inmobilizada (F6-F7). Intercálanse primeiros planos de Lucie retorcéndose de dor (F8, F12), con planos detalle das mans monstruosas cortando coa navalla as pernas e as costas (F9-F11) da protagonista. De novo, unhas imaxes suxerentemente hápticas sumadas ao son dos berros e da tea e a carne cortándose, negan a visión da ferida ao público.

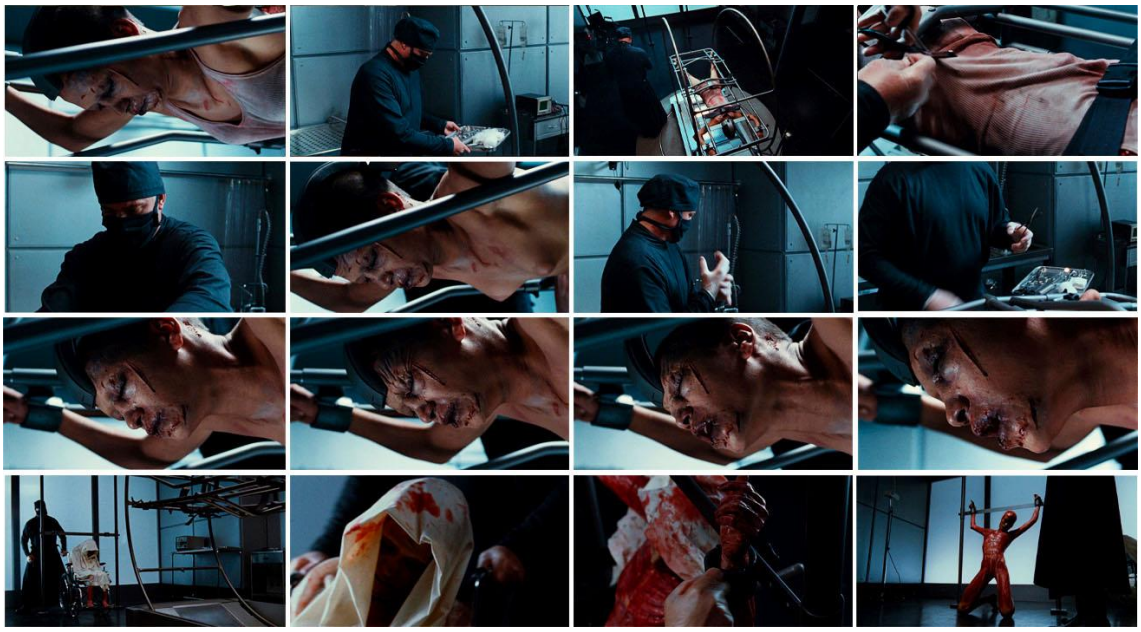
Imaxe 59. Composición de fotogramas (F1-F12) do ataque a Lucie por parte da moza monstruosa coa coitela (18:38-19:26) en *Martyrs* (Laugier, 2008).

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5A. *Martyrs* (Laugier, 2008)

Esfoladura de Anna (01:23:32-01:25:03)

Achegándose ao final da terceira parte da película de Laugier, e tras pasar por case todo o proceso progresivo de martirización por parte da seita coa fin de ver se existe o alén, Anna é esfolada nunha padiola. A secuencia constrúese dun xeito moi simple: Anna é inmobilizada boca abaixo no quirófano e un cirurxían vaille removendo toda a pel do corpo. Unha presentación en planos medios e xerais abre a secuencia (F2-F3). Os procesos previos como a colocación do instrumental ou o corte da roupa de Anna preséntanse en planos detalle (F4), mais o peso de toda a construcción fílmica recae sobre un primeiro plano de Anna e das súas reaccións: primeiro a agarda (F1, F5), logo a dor (F9-F10), chegando por último a unha especie de éxtase místico (F11-F12). Rematada a secuencia da esfoladura, de novo uns planos xerais con Anna tapada (F13) cun obxecto interposto, neste caso unha saba branca manchada de sangue, e alguns planos detalles (F14-F15) levan á visualización final do corpo sen pel (F16), a pegada da violencia, as consecuencias físicas. Mais é nunha secuencia a continuación da definida neste epígarfre que non permite ao público ver como se realizan os cortes e as feridas.



Imaxe 60. Composición de fotogramas (F1-F16) da esfoladura de Anna por parte do médico da seita (01:23:32-01:25:03) en *Martyrs* (Laugier, 2008).

6A. *Titane* (Ducournau, 2021), análise mediante *découpage.*

Alexia tenta un aborto empregando un pau do cabelo (00:22:44-00:24:25)

Esta secuencia, previa á matanza que Alexia realiza na casa de Justine (véxase 3.1.2.3 Realistas e negacións), comeza cun plano detalle (F1) dun test de embarazo positivo co escorzo fóra de foco de Alexia. De seguido, nun plano medio (F2-3), Alexia reflexiona sentada no váter, tira o test ao chan e quita o pau do cabelo. Na mesma composición de plano detalle que o test de embarazo, Alexia observa o pau do pelo con calma (F4=F1). No mesmo plano medio anterior, Alexia sentada no váter, agarra o pau do cabelo coa boca e colle papel hixiénico. Mete

USC DE COMPOSTELA

o papel na boca, e o plano, que era lixeiramente contrapicado, queda á altura dos seus ollos mentres, en fóra de campo, introdúcese o pau na vaxina (F5). O son diexético ten unha grande presenza en toda a secuencia que non posúe música, dando pistas da ferida que se está a realizar no intento de aborto. Intercálanse primeiros planos laterais, centrados nas expresións de sufrimento da protagonista (F6-F9) con planos medios (F8=F2=F3). Justine chama á porta para preguntar polo resultado do test, polo que Alexia queda en completo silencio (F10). Con rapidez, quita o papel da boca que afogaba os seus berros e limpa a vara que empregou para tentar un aborto nun plano medio (F11= F8=F2=F3). Por último, un plano detalle amosa o papel con restos de aceite (F12=F4=F1); o que é un xiro no filme, dando a entender que quedou embarazada despois das súas relacións sexuais mecanofílicas co coche da exposición nunha parte previa do filme.

A sinxeleza construtiva desta secuencia, que se basea en tres planos, os detalles, o plano medio de Alexia e o primeiro plano do sufrimento, sobria, sen música e cunha alta hapticidade; emprega o fóra de campo cunha finalidade expresiva e intencional, xa que noutros puntos do filme a violencia é de carácter explícito. Ducournau xera conscientemente un clima de intimidade neste precario intento de interrupción voluntaria do embarazo mecánico da protagonista.

Imaxe 61. Composición de fotogramas (F1-F12) do intento de aborto de Alexia cunha agulla do pelo no baño da casa de Justine (22:44-24:25) en *Titane* (Ducournau, 2021)

SEC ABORTO TITANE. INT. BAÑO CASA JUSTINE. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
1	22:44-22:47	PD P	Test de embarazo positivo nas mans de Alexia	-	-	X	-	-	-	Respiración Alexia	X	-
2	22:48- 23:16	PM CP	Alexia sentada no váter, tira o test ao chan, pausa pensativa, quita o pau do cabelo	-	-	X	-	-	-	Respiración Alexia, ruído do test ao caer ao chan, ruído de quitar o	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC ABORTO TITANE. INT. BAÑO CASA JUSTINE. NOITE											
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**	
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
										pau do cabelo		
3	23:17-23:20	PD P (= P1)	Pau do cabelo nas mans de Alexia	-	-	X	-	-	-	Respiración Alexia	X	-
4	23:21-23:41	PM CP (=P2)	Alexia sentada no váter, agarra o pau do cabelo coa boca e colle papel hixiénico, méteo na boca, encúrvase	-	-	X	-	-	-	Respiración Alexia, papel, introdución do pau do cabelo na vaxina, lamentos de dor de Alexia	X	-
5	23:42-24:04	PP L	Alexia co papel hixiénico na boca, laiándose de dor	-	-	X	-	-	-	Lamentos de dor de Alexia, pau do cabelo na vaxina	X	-
6	24:05-24:08	PM (=P2, P4)	Alexia co papel hixiénico na boca, laiándose de dor	-	-	X	-	-	-	Lamentos de dor de Alexia, pau do cabelo na vaxina	X	-
7	24:09-24:17	PP L (=P5)	Alexia co papel hixiénico na boca, laiándose de dor Justine bate na porta	-	-	X	-	-	-	Lamentos de dor de Alexia, pau do cabelo na vaxina Golpes na porta, Justine: “tes xa o resultado?”	X	-
8	24:18-24:22	PM (=P2, P4, P6)	Alexia quita o papel hixiénico da boca e limpa a vara nel	-	-	X	-	-	-	Textura do papel. Respiración Alexia	X	-
9	24:23-24:25	PD P	Papel con aceite onde	-	-	X	-	-	-	Respiración Alexia	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC ABORTO TITANE. INT. BAÑO CASA JUSTINE. NOITE

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
		(= P1, P3)	Alexia limpou o pau									

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)
- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.
- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DI/ID Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.
- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI
- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións
- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

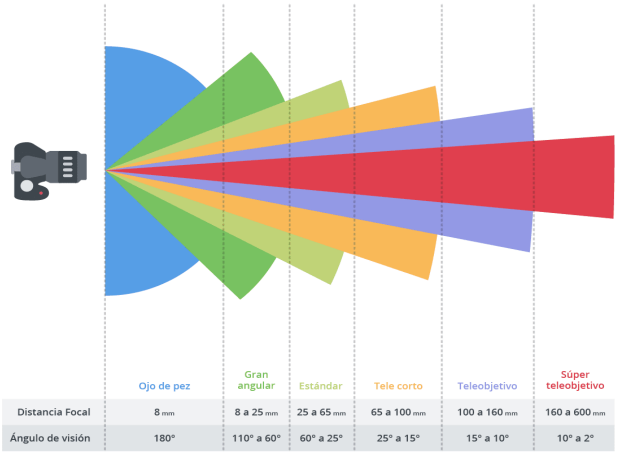
3.1.1.2 Tamaño do plano e distancia: modular a proximidade da ferida

A segunda das características formais da toma que traballa este epígrafe é o tamaño do plano, é dicir, á porción do corpo e da contorna visible nun encadre que ven dado pola escala relativa ao referente filmado. Está principalmente definido a través da distancia dende a óptica da cámara ao corpo filmado, así como á lonxitude focal da óptica empregada. Como afirman Bordwell e Thompson no capítulo *El plano: propiedades cinematográficas* de *El arte cinematográfico* (1997), o encadre xera a sensación de estar lonxe ou preto da posta en escena da toma, este aspecto do encadre denomínase usualmente distancia de cámara (1997, p. 212). Mais esta non é a única característica da unidade mínima fílmica. A escala do plano forma parte dos parámetros de planificación. Deben sumarse a ela a angulación, o nivel, a altura do plano ou a duración do mesmo, como se viu no *découpage* do anterior subepígrafe. Cómpre ter en conta que tanto importa a distancia física como a proporción do material encadrado, xa que a igual distancia, pode obterse un plano xeral dunha figura ou un primeiro plano dunha man, o determinante é a escala que ocupa no cadro (1997).

Como asegura Marcel Martin en *El lenguaje del cine* (2002/1955), a elección do tamaño do plano subordínase á claridade informativa do relato e ao seu peso dramático, noutras palabras, canto máis "cargada" sexa a toma, máis tende a pecharse o plano e, canto máis

descritiva sexa a súa función, máis tende a abrirse (Martin, 2002/1955, pp. 42-43). De esta afirmación pódese inferir que a elección do tamaño do plano, subordínase á claridade informativa do relato, mais tamén ao seu peso dramático. Ademais, segundo Nöel Burch a duración percibida dun plano varía coa súa lexibilidade, isto quere dicir que un primeiro plano posúe unha duración aparente, en tanto que é percibida par a súa lectura, diferente a un plano xeral saturado de persoas, o que impacta no ritmo, xa que organización das duracións perceptibles é tan complexa e necesariamente tan empírica como a das elipses (Burch, 1985, p. 60).

Para Casetti e Di Chio (1991), a elección do tamaño do plano é un xeito de organización do mundo representado, xa que selecciona, distribúe e condiciona que pode amosarse despois, como unha sorte de montaxe anticipada (1991, p. 132), mais tamén regula a proximidade afectiva coa acción e co corpo (1991, pp. 88-89). Polo tanto, o encadre e a distancia cámara–corpo regulan a intimidade ou o desapego, como un fluxo de información, a maior peche, maior presenza carnal, a maior apertura, maior marxe de ocultación no fóra de campo inmediato.



Imaxe 62. Ángulo de visión do plano xerado na toma, segundo as diferentes distancias focais e clasificación dos tipos de óptica fotográfica ou cinematográfica segundo nas mesmas: Ollo de peixe, Gran Angular, Normal ou Teleobxectivo. Imaxe extraída cos permisos correspondentes de autoría (Pérez, 2010).

A bibliografía consultada coincide en artellar, ás veces con diferentes nomes, esta economía entre encadre, nomenclatura e escala do corpo humano, en *Estética del cine* (Aumont et al., 1989/1983), os autores lembran que a serie clásica dos tamaños dos planos, non é inocente: a toma como medida do modelo humano participa dunha ideoloxía da representación que reduce a figuración á personaxe: "esto es particularmente claro en el caso del primer plano, casi siempre utilizado para mostrar rostros, es decir, para borrar lo que un punto de vista «en primerísimo plano» puede tener de inhabitual, excesivo o turbador" (Aumont et al., 1989/1983, p. 42). Tanto Bordwell e Thompson (1997, pp. 494-496), como Casetti e Di Chio (1991, pp. 87-89), Aumont e Marie (1990, pp. 60-61), ou inda que non teñan un capítulo dedicado en exclusiva ao tamaño do plano, Bazin (1990), Burch (1985) ou Sánchez-Biosca (1991), respectan a mesma nomenclatura, con pequenos matices, especialmente de tradución. Cómpre enumerar unha tipoloxía funcional dos tamaños do plano cinematográfico:

- Gran Plano xeral (GPX)/ Campo longuísimo (CLL): Encadre no que a escala do obxecto amosado é moi pequena; un edificio, unha paisaxe, ou unha multitude de xente encherían a pantalla (Bordwell & Thompson, 1997, p. 494). Unha visión que abarca un ambiente enteiro, de xeito bastante máis amplo en referencia ás personaxes e a acción que residen alí poden esixir (tanto é así que estes últimos, en certo modo pérdense) (Casetti & Di Chio, 1991, p. 87).

- Plano Xeral (PX)/ Campo Longo (CL): Encadre no que a escala do obxecto amosado é pequena, por exemplo, unha figura humana de pé aparecería preto do bordo da pantalla

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(Bordwell & Thompson, 1997, p. 495). Unha visión que abarca un ambiente completo, pero na cal os personaxes e a acción albergados resultan claramente recoñecibles (Casetti & Di Chio, 1991, p. 87). Fai da figura humana unha silueta minúscula, reintégraa no mundo, faina vítima das cousas e o obxectiviza, de aí que haxa unha tonalidade psicolóxica bastante pesimista, unha atmosfera moral máis ben negativa, mais ás veces, tamén, unha dominante dramática exaltante, lírica e ata épica (Martin, 2002/1955, p. 44).

- Total (TOT): Unidade ambigua que se sitúa entre o Campo Medio e a Figura Enteira, superpoñéndose ora a un, ora a outro. É un marco no que a acción está filmada enteira, independentemente da relación que manteña con ambiente e da distancia dos obxectos representados. É un pouco máis específico que o Campo Medio, concentrándose sobre a acción e omitindo o ambiente (Casetti & Di Chio, 1991, p. 87).

- Plano Americano (PA)/ Plano Medio Longo (PML): Encadre no que a escala do obxecto amosado é relativamente pequena, a figura humana vista dende a parte inferior das pernas ata a cabeza enchería a maior parte da pantalla (Bordwell & Thompson, 1997, p. 495). Encadre da personaxe dos xeonllos para arriba (Casetti & Di Chio, 1991, p. 87). Mantén a lexibilidade do corpo e mans, útil para a interacción e para a tensión latente (tradición do western, estendida como estándar intermedio) (Martin, 2002/1955, pp. 42–45).

- Plano Medio (PM)/ Media Figura (MF): Encadre no que a escala do obxecto amosado é de tamaño moderado, unha figura humana vista dende a cintura enchería a maior parte da pantalla (Bordwell & Thompson, 1997, p. 495). Encadre da personaxe da cintura para arriba (Casetti & Di Chio, 1991, p. 88).

- Plano Medio Curto (PMC): Encadre no que a escala do obxecto amosado é bastante grande, unha figura humana vista dende o peito enchería a maior parte da pantalla (Bordwell & Thompson, 1997, p. 495).

- Primeiro Plano (PP): Encadre no que a escala do obxecto amosado é relativamente grande, xeralmente a cabeza dunha persoa vista do pescozo cara arriba (Bordwell & Thompson, 1997, p. 496). Encadre próximo da personaxe, concentrado sobre o rostro, co contorno do pescozo e das costas (Casetti & Di Chio, 1991, p. 88). Intensifica o significado psicolóxico e o afecto dramático, considérase tentativa de cine interior (Martin, 2002/1955, p. 45).

- Primeirísimo primeiro plano (PPP): Encadre no que a escala do obxecto amosado é moi grande, polo xeral, unha parte da cara (Bordwell & Thompson, 1997, p. 496). Encadre moi próximo concentrado sobre a boca e os ollos (Casetti & Di Chio, 1991, p. 88). Emprégase coa fin de xerar énfase perceptivo, de marcar un detalle significativo (Bordwell & Thompson, 1997, pp. 212–216).

- Plano detalle (PD): Cambio instantáneo dun encadre afastado a unha imaxe máis próxima dunha parte do mesmo espazo, parte autónoma do corpo ou obxecto con valor semántico propio (Bordwell & Thompson, 1997, p. 495). Achegamento concreto a un obxecto ou un corpo (Casetti & Di Chio, 1991, p. 88).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A pesar da lixeira variación terminolóxica e os múltiples chanzos intermedios posibles da escala do plano, Martin afirma que boa parte das posibilidades do rango de tamaños intermedios están á disposición da comodidade perceptiva e da claridade narrativa, mentres que o GPX e o PP posúen con maior frecuencia un significado psicolóxico marcado (Martin, 2002/1955, pp. 43-45). No rexistro gráfico da violencia, os planos amplos con acción no limiar desprazan o acto ao borde do campo, deixando ver as súas consecuencias, sen exhibir o corte mesmo (véxase 3.1.1.1 Encadre e fóra de campo). Así mesmo, a tipoloxía e a función do tamaño de plano enlazan directamente co resto dos códigos da toma tratados neste epígrafe, non se debe confundir a escala do plano cos planos de profundidade, como primeiro, medio ou fondo, que se artellan mediante a profundidade de campo (véxase 3.1.1.3 Nitidez focal), a pesar de que, igualmente, son xeitos en que unha escena xerarquiza o visible (Martínez Martínez, 2019, pp. 249–251).

Indicadores analíticos desta categoría:

B1. Tamaño do plano moi pechado (descontextualiza a materia e o corte)
B2. Tamaño do plano moi aberto (non permite observar con detalle o corte, intúese a acción), micro-evento afastado.

Análise da mostra:

1B. *Sombre* (Grandrieux, 1998)

Asasinato dunha prostituta anónima a mans de Jean (1:41:28–1:44:01).

Esta proposta de Grandrieux, ao igual que *La Vie Nouvelle* (Grandrieux, 2002), é unha experimentación fílmica constante achegándose a formas antinarrativas (véxase 2.3 Películas e autorías). A pesar de que todo o filme está caracterizado por unha iluminación moi escasa, como o seu nome indica, e incluso planos en negro (véxase 3.1.1.4 Código lumínico), a secuencia que exemplifica este epígrafe é unha mestura das características da iluminación, con tamaños de plano tan escasos, detalles e primeirísimos primeiros planos, que o corte, a carne e o asasinato dunha prostituta anónima a manos do protagonista, Jean, intúese mais polo emprego do audio, que é case un *off* dun asasinato en tempo real, que a través das imaxes. A secuencia comeza cun PPP de Jean (F1), seguido de multitude de PD de sexo e forcexeo posterior coa muller que tenta salvar a vida (F2-F8). Todos están construídos a base de clave baixa de luz e cunha realización cámara en man, trémula e convulsa. Ata que un PX de Jean camiñando so polo bosque (F9), da por rematada a acción violenta así como a acumulación de detalles descontextualizados, de ínfimo tamaño.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 63. Composición de fotogramas (F1-F8) do asasinato dunha prostituta anónima a mans de Jean (1:41:28-1:44:01) en *Sombre* (Grandrieux, 1998)

2B. *La Meute* (Richard, 2010)

As criaturas comezan a devorar a Charlotte (01:13:58)

A secuencia escollida da película de Richard (2010) funciona de xeito similar á devandita proposta de Gradrieux, as criaturas antropófagas da zona rural francesa, acorralan a Charlotte nun campo e a iluminación clave baixa, xunto cos planos cámara en man que intercalan detalles e primeiros planos da protagonista, provocan de novo que o corte da carne, provocado polas mordeduras dos bechos antropomórficos, muten a materia sen contexto. Un PP da criatura encorvándose sobre Charlotte (F1), seguido da agresión e dunha ferida que non se permite ver dada a súa proximidade (F3-F4), un PX que amosa o asexo á muller e que hai moitas máis criaturas achégandose canda ela (F4) nunha clara referencia ao cinema zombi, e, por último, un intercalado de PP da criatura coa boca ensanguentada (F5), ou que segue a comer (F7) e das reaccións de dor e rendición da protagonista (F6-F8).

Imaxe 64. Composición de fotogramas (F1-F8) da mutilación de Charlotte por parte das criaturas que a comezan a devorar a (01:13:58) en *La Meute* (Richard, 2010).

3B. *The substance* (Fargeat, 2024)

Sue cosendo as costas de Elisabeth Sparkle tras da mitose e nacemento (00:31:08-00:33:30)

Fargeat (2024), que non ten problema algún para ensinar o corte en campo, como se verá nos epígrafes correspondentes (véxase 3.1.3 Corte da carne e 3.1.3.1.1 O hiperbólico), resolve esta secuencia a través dunha preeminecia de PP e PPD que, a pesar da aparición da ferida no campo, inda que non realizada *in situ*, descontextualizan a carne e o corte da mesma e dan preevalencia ao tratamento háptico. Sue, que xa xurdiu das costas de Elisabeth trala mitose, debe coser o grande corte que esta ten nas costas, que malia ser ensinado en campo

brevemente nun PM (F3) e nun PD (F4), a maioría da súa representación será descontextualizada nunha amálgama orgánica. Un PP de Sue (F1), seguido dun PD do material médico a disposición da muller (F2), dá comezo á operación. Intercalaránse PP da coprotagonista (F5, F7, F9, F11) con PD do proceso de cosido da carne (F6, F8, F10, F11); para a posteriori contiunar coa mesma estrutura nuns planos inda máis cercanos PPP de Sue (F13, F15, F17, F19, F21) e PPD do cosido que se está a realizar nas costas de Elisabeth (F14, F16, F18, F20, F22). Un PM (F23) e un PX (F24), onde xa se aprecia o corte das costas de Elisabeth completamente cosido, dan por finalizada a secuencia.

Imaxe 65. Composición de fotogramas (F1-F24) de Sue cosendo as costas de Elisabeth Sparkle tras da mitose e nacemento (00:31:08-00:33:30) en *The Substance* (Fargeat, 2024)

4B. *À ma sœur!* (Breillat, 2001), análise mediante *découpage.*

Asasinato de Hélène por parte dun descoñecido cun machado (01:19:11- 1:22:37).

A proposta de Breillat na última parte de *À ma sœur!* (2001) faise inesperada, xa que o filme na súa parte previa, constitúe un *coming-of-age* das vicisitudes vacacionais da familia e das dúas irmás Pignot. A Nai, escandalizada tras un amorío de Hélène, decide volver á cidade coas fillas nunha viaxe en coche na que paran nunha estación de servizo para descansar no medio da noite. Anaïs está sentada na parte traseira do coche, comendo unha gominola mentres Hélène e a Nai durmen (F1), Hélène está durmindo sentada no asento dianteiro dereito do coche (F2), de súpeto, un descoñecido racha o vidro dianteiro do coche cun machado e golpea a Hélène na testa, matándoa no acto (F3-F5), o tamaño do plano, un PXC, non permite ver o corte na testa da vítima a pesar de estar rodado completamente en campo. O asasino queda mirando fixamente Anaïs (F6), que lle devolve a mirada mentres segue mastigando a nube de gominola (F7). O agresor limpa o sangue da cara sen perder a adolescente de vista (F8). Anaïs segue mirando fixamente ao agresor (F9) e urínase do medo (F10). Por último, o asasino estrangula á

Nai, mentres Anaïs desprázase fuxindo cara a porta dereita (F11), a protagonista sae do coche pola porta dereita dianteira, caendo ao chan o cadáver de Hélène, ambos se quedan mirando fronte a fronte mentres o home se achega (F12). A posterior agresión sexual á nena e as pesquisas policiais que dan fin á película son desgarradoras, na liña das creacións audiovisuais de Breillat.

Imaxe 66. Composición de fotogramas (F1-F12) asasinato de Hélène por parte dun descoñecido cun machado (01:19:24- 1:22:37) en *À ma sœur!* (Breillat, 2001).

SEC À MA SŒUR! ATAQUE DO DESCOÑECIDO CUN HACHA. INT. COCHE. NOITE											
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
1	01:19:11-01:19:32	PMA	Anaïs sentada na parte traseira do coche, come unha lambetada mentres Hélène e a Nai dormen	-	-	X	-	-	-	Ambiente e Anaïs comendo	X	-
2	01:19:33-01:19:40	PXC	Hélène durmindo en escorzo, sentada no asento dianteiro dereito do coche Un descoñecido rompe o vidro dianteiro do coche cun	TRAS F.	San gue	X	-	-	-	Ambiente Cristal do coche rachando, golpe na testa a Hélène	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC À MA SŒUR! ATAQUE DO DESCOÑECIDO CUN HACHA. INT. COCHE. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
			machado e golpea Hélène na testa O asasino quédase mirando fixamente Anaïs									
3	01:19:41-01:19:47	PP	Anaïs mira fixamente o agresor mentres segue mastigando	-	-	X	-	-	-	Ambiente Anaïs mastigando Música	X	X
4	01:19:48-01:19:53	PXC (=P2)	O asasino segue mirando fixamente Anaïs, limpa o sangue da cara	-	-	X	-	-	-	Ambiente Música	X	X
5	01:19:54-01:19:57	PP (=P3)	Anaïs mira fixamente o agresor	-	-	X	-	-	-	Ambiente Música	X	X
6	01:19:58-01:20:00	PD	Pernas de Anaïs en pantalón curto, urina baixa pola perna	-	Urina	X	-	-	-	Ambiente Música	X	X
7	01:20:01-01:20:24	PML	O home estrangula a Nai, Anaïs desprázase cara a porta dereita	-	-	X	-	-	-	Ambiente Música	X	X
8	01:20:25-01:20:59	PMA	Anaïs sae do coche pola porta dereita dianteira, caendo ao chan o cadáver de Hélène Anaïs queda mirando o	-	Sangue cadáver	X	-	-	-	Ambiente coches	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC À MA SŒUR! ATAQUE DO DESCOÑECIDO CUN HACHA. INT. COCHE. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
			asasino fronte a fronte mentres este se achega									

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)
- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.
- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DE/ED Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.
- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI
- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións
- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

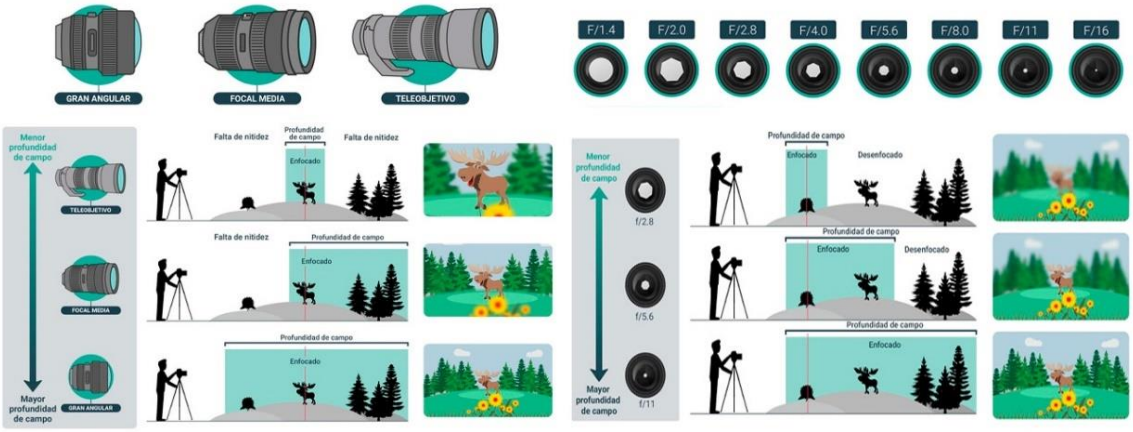
3.1.1.3 Nitidez focal e profundidade de campo: esfumar e seleccionar

A terceira das características formais da toma que se empregan para a ocultación do corte da carne, e que se analizan neste epígrafe, é a chamada profundidade de campo. É un termo moi empregado en fotografía e cinema que se pode definir como a zona de nitidez aceptable dentro da imaxe. Tecnicamente é de carácter complexo, xa que está determinada por diversos parámetros ópticos, como a distancia focal, a apertura de diafragma (/f), o tamaño do fotograma ou sensor ou a distancia de enfoque física ao corpo ou obxecto. Polo tanto, é unha propiedade que decide que planos do espazo encadrado aparecen definidos e cales borrosos ou fóra de foco. Cando o ser humano se relaciona co entorno a través dos órganos sensoriais, neste caso os ollos, é imposible percibir con igual nitidez e de xeito simultáneo todo o espazo. Os ollos vanse acomodando ás distintas distancias, é dicir, vaise enfocando aquilo sobre o que se centra a atención. De igual xeito funciona a fotografía e o cinema, empregando esta característica técnica para amosar nítido na imaxe aquilo que sexa relevante para a comprensión da mensaxe visual e borroso o que sexa prescindible, ou ben, o que se quere ocultar, como é o caso que ocupa este epígrafe.

Para a explicación técnica desta característica, emprégase o didáctico libro *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica* de Joan Fontcuberta (1990). Unha

USC DE COMPOSTELA

imaxe está enfocada cando a imaxe proxectada no plano focal e a película coinciden, sendo esta de carácter selectivo, a imaxe dun punto dun suxeito, proxectada por un obxectivo cara ao plano focal, é un cono con base na lente e cuxo vértice coincide co plano focal cando a imaxe está enfocada, é o que se denomina profundidade de foco (Fontcuberta, 1990, p. 99). En teoría ese vértice debería ser un punto, pero na práctica é un pequeno círculo luminoso, de maior ou menor tamaño, denominado círculo de confusión. O diámetro deste círculo de confusión determina que un observador admita a imaxe como nítida ou borrosa, en xeral, o ollo humano acepta como un punto un círculo de tamaño máximo de 0,25 mm (1990, p. 105). Polo que, a profundidade de campo é o movemento permisible do obxecto, avanzando ou afastándose do obxectivo, cun efecto de imaxe nítida. Un diafragma máis pechado xera unha maior profundidade de campo, xa que o devandito cono do raio de luz que formará a imaxe ten unha base menor e por tanto un ángulo máis estreito e tende a reducir os círculos de confusión. A profundidade de campo vai depender por tanto do diafragma pero tamén da distancia focal do obxectivo e do enfoque. Por último, é importante entender no cinema o emprego da denominada distancia hiperfocal. Esta é a distancia entre a que se atopan o obxectivo e o punto enfocado máis próximo a este, cando ese obxectivo está enfocado a infinito, se se emprega o enfoque a ese punto concreto chamado punto hiperfocal 1990, p. 106). A profundidade de campo esténdese desde a metade da distancia hiperfocal ata o infinito. Este truco é empregado habitualmente cando se quere aumentar a nitidez nos termos dunha imaxe fílmica.



Imaxe 67. Relación entre distancia focal empregada (eq.) e apertura de diafragma (/f) (der.) coa profundidade de campo. Imaxe extraída cos permisos correspondentes de autoría de *Capture Atlas* (Zafra, 2025).

Unha vez introducida a parte máis técnica deste subepígrafe, cómpre engadir que segundo Bordwell e Thompson (1997) a profundidade de campo dunha imaxe fílmica non se debe confundir coa profundidade espacial da posta en escena, que é unha organización plástica do espazo en varios planos con independencia da nitidez de cada un deles (1997, p. 168). Aumont e Marie en *Análisis del film* (1990) describen a profundidade de campo como a profundidade da zona de nitidez e exemplifican as súas funcións expresivas mediante diferentes estilos de realización, como as lentes curtas que abren espazo profundo empregadas por Orson Welles en *Citizen Kane* (1941), contra os teleobxectivos que aplanan a perspectiva e fan destacar unha figura sobre un fondo borroso, a personaxe illada completamente da contorna, comprimindo o espazo e reforzando a separación figura–fondo, no estilo de Sergio Leone en *Per un pugno di dollari* (1964), mais aplicable a toda a triloxía do dólar e á de *Once upon a time...* Isto consistiría nun foco selectivo, elixir que un dos planos do espazo, como o primeiro

termo, estea nítido e deixar os demais borrosos para dirixir a atención compositiva ou narrativa. Para Bordwell e Thompson (1997) o foco selectivo concentra a mirada no personaxe ou obxecto principal. Unha variante deste e moi empregado na práctica fílmica clásica é o desenfoque deliberado do primeiro termo, coa fin de limpar a imaxe e realzar o plano intermedio, noutras palabras, deixar os obxectos próximos a cámara desenfocados para centrar a atención no plano secundario, onde se atopan usualmente as personaxes.

Pola contra, o devandito foco en profundidade, *deep focus*, tenta manter de xeito nítido dende o primeiro plano ata o fondo e, como xa se citou con anterioridade, vólvese unha opción estilística importante desde os anos corenta co clasicismo, e reaparece nos setenta co *New Hollywood* (véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos); permitindo que a posta en escena xogue simultaneamente en varios planos, e cedendo ao público liberdade para explorar relacións espaciais e dramáticas. Bazin, en *¿Qué es el cine?* (1990), é un dos teóricos que máis reflexionou na súa obra sobre a profundidade de campo. Esta non é unha moda senón unha adquisición capital da posta en escena que achega un realismo estrutural e que reintroduce a ambigüidade na película ao facer máis activa a participación do espectador (Bazin, 1990, pp. 93-94). Na súa lectura da etapa clásica hollywoodiana, o autor volve situar igual que Bordwell e Thompson a *Citizen Kane* (1941) como unha revolución vencellada ao uso sistemático dunha profundidade de campo inusitada que devolve á ilusión cinematográfica a continuidade do real (1990, pp. 299–300). Ampliarase a teoría deste autor no subepígrafe dedicado á montaxe e o realismo (véxase 3.1.2 Montaxe: Corte do plano).

Ademais, Rodrigo Martínez en *Cine y forma. Fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica* (2019), distingue con precisión a profundidade de campo na súa relación coa posta en escena; considerando a primeira un resultado técnico, mais tamén convencional, no senso de pertenza a un código, non de que constitúa un feito común. A profundidade de campo dispón do primeiro plano, do plano medio e do terceiro plano como propiedades para a acción, a caracterización e a xerarquización; sendo un elemento técnico á vez que narrativo e estilístico que incide parcialmente na construción escénica e na súa plástica (2019, p. 250). Porén, o espazo profundo é un artificio derivado do proceso continuo de creación da totalidade do espazo dun escenario ou do acondicionamento dun lugar existente como obxecto dun rexistro completo, podendo ser simulado ou reproducido; mais a súa característica definitoria é que se trata dun material fílmico que dá lugar a unha experiencia en si mesma e que, segundo o autor, na etapa do cinema dixital, creou unha estética da cinemática en profundidade, do efecto de posta en escena que pode ou non servirse dunha gran profundidade de campo (2019, p. 250). Martínez subliña que antes do espazo profundo, a teoría formal permitía clasificar os espazos fílmicos en poético ou plástico, narrativo ou de continuidade e escénico ou sintético, tendo todas estas modalidades as súas orixes en problemas formais da toma, sendo á vez un recurso técnico e un procedemento narrativo-estilístico (2019, pp. 250–251).

Alén de ser un trazo estático da profundidade, as ópticas de distancias variables actuais permiten diferentes operacións de foco na toma, como por exemplo:

- Trasfoco (*rack focus*), movemento de nitidez entre dous termos da imaxe, moi estendido hoxe en día.

- *Split focus diopter*, é dicir, unha lente de cristal convexa que se acopla diante da lente principal da cámara para provocar que a metade da lente perda capacidade de enfoque. O efecto provocado é que a lente pode enfocar un plano no fondo e a *diopter* un primeiro plano. Hai directores asiduos ao seu uso, como por exemplo Brian de Palma.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- *Focus pull*, noutras palabras, a perda de foco deliberada en momentos de impacto, un efecto errático, como ruído expresivo, moi empregado na parte *arthouse* da Nova Extrema Francesa.

- *Zoom,* que provoca un achatamento do espazo cando se usa en focal longa, modulando a visibilidade. Casetti e Di Chio sinalan que o zoom, ao anular o espazo en lugar de atravesalo, altera a profundidade de campo e xera un efecto perceptivo vertixinoso (1991, p. 95).

Cómpre engadir que todas as operacións de foco, xunto cos posibles desprazamentos de cámara como o *travelling* ou a *steady-cam,* poden xerar efectos únicos; como é o caso da *dolly zoom,* achegamento de *travelling* xunto con *zoom* de afastamento, que se fixo famoso en *Vertigo* (Hitchcock, 1958) e se reactualizou en *Jaws* (Spielberg, 1975)*,* é un mecanismo tan efectista e cunha consecuencia psicolóxica tan concreta no público, que a día de hoxe é empregada con moita moderación.

Na historia do cinema violento ou terrorífico, a construción formal, especialmente no *exploitation*, tende a empregar profundidades de campo curtas nun primeiro termo empático e nítido contra dun segundo termo da ameaza difusa. Esta estratexia simplista que se combina co fóra de campo (véxase 3.1.1.1 Encadre e fóra de campo) e co uso da luz (véxase 3.1.1.4 Código lumínico) para derivar a violencia explícita cara á imaxinación do público, mantendo o corte da carne na franxa ambigua do desenfoque. Como se verá na Nova Extrema o emprego da nitidez focal revirte algo máis de complicación que esta estrutura básica das películas de xénero (véxase 2.2.2.4 Exploitation).

Indicadores analíticos desta categoría:

C1. Planos con acción chave fóra de foco (corte ou ferida sen nitidez)
C2. Reenfoques tardíos (*rack focus* ou similares) que ensinan a ferida despois de ser realizada.

Análise da mostra:

1C. *Sombre* (Grandrieux, 1998)

Asasinato dunha prostituta anónima a mans de Jean (00:03:44–00:07:30).

O primeiro asasinato de Jean, e a súa presentación no filme de Grandrieux, apóisase nunha iluminación moi escasa. A secuencia que exemplifica este epígrafe é unha mestura do código lumínico e do emprego do *focus pull* ao extremo. Jean, mantén relacions sexuais cunha prostituta e despois asasínaa. Os planos inestables con cámara en man varían continuamente a nitidez e a distancia focal, nun efecto que conscientemente evita a visualizacion clara do acto sexual e o posterior acto violento. De novo, o emprego do audio é fundamental para a correcta interpretación da secuencia. A secuencia comeza coa presentación da muller na habitación (F1), seguido de multitude de PD do seu corpo e de Jean interactuando sexualmente con el (F2-F4). Cando comeza o asasinato os PD perden toda nitidez, soamente permitindo intuir a existencia dunhas mans e dun feito violento (F5-F7). Un PX da habitación con Jean entre as sombras (F8) dá por rematada a acción violenta e, igual que noutras secuencias de Grandrieux analizadas, a perda da acumulación de detalles descontextualizados.

USC DE COMPOSTELA

Imaxe 68. Composición de fotogramas (F1-F8) do asasinato dunha prostituta anónima e presentación de Jean, o protagonista (00:03:00-00:07:30) en *Sombre* (Grandrieux, 1998).

2C. *Demonlover* (Assayas, 2002), análise mediante *découpage.*

Ataque a Elaine por parte de Diane, corte cun vidro no pescozo (01:03:44-01:04:16).

A proposta de Assayas (2002) respecto á resolucion desta secuencia é moi sinxela: tras dunha pelexa entre Elaine e Diane, a cal estaba roubando información empresarial da habitación do hotel da directiva cando é descuberta, leva a un violento forcexo entre as dúas mulleres. Elaine consegue sair ao corredor (F1) e dá inicio a esta secuencia que consiste nun único plano onde todo xira ao redor da profundidade de campo. A porta ábrese para aperecer a man enseguntada de Elaine e un PPC da mesma (F2-F3). A cámara retrocede mentres a directiva avanza lentamente tapándose a ferida do pescozo que sangra con abundacia nun PPA (F4-F5). Diane aparece tras dela e desde a falta de nitidez, avanza ata que a personaxe entra no rango foco onde xa esta Elaine situada (F6), coa fin de agarrala e empurrala cara unha habitación accesoria no lado dereito do corredor. Elaine retira a man da ferida nesta parte final da secuencia na súa deseperación, a cal non se permite observar en detalle a pesar da proximidade do plano e de estar en campo, xa que o foco racha completamente, permitindo so intuir o corte do seu pescozo (F8).

Imaxe 69. Composición de fotogramas (F1-F8) do ataque a Elaine por parte de Diane (01:03:44-01:04:16) en *Demonlover* (Assayas, 2002).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC DEMONLOVER. ATAQUE DE DIANE A ELAINE NO CORREDOR. INT. HOTEL. NOITE

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
1	01:03:44- 01:04:16	PD PPC L PPC F PD	Elaine sae pola porta cambaleando Apoiase na parede deixando a marca da man ensanguentada, tapa o pescozo e a ferida Aparece Diane Vai cara Elaine e arrástraa cara a esquerda do plano Elaine entra pola porta da habitación agarrada por Diane, destapa a ferida	 TRAV R TRAV R - TRAV A (rotura total de foco)	Sangue	-	-	-	-	Ambiente	X	-

LENDA

- **PL:** Nº de plano

- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)
- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.

- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DI/ID Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.

- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI

- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións
- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.1.4 Código lumínico: sombra, contraluz e desaturación

A cuarta das características formais da toma sobre as que esta investigación pousa a súa atención é o código lumínico, o cal se pode definir como un conxunto de decisións sobre a iluminación da imaxe, que organizan que é visible e o xeito concreto en que se fai visible no plano. As súas características principais están subdivididas técnicamente en: dirección, calidade, intensidade, contraste, temperatura de cor e motivación (diexética ou non diexética). Por unha banda o emprego da luz posúe unha motivación diexética *sine qua non*, é dicir, sen iluminación non existe o cinema nen a fotografía (*foto*=luz, *grafía*=escribir), xa que ambas artes visuais se realizan de base mediante a recollida de información en materiais fotosensibles, no caso análoxico, ou nos actuais sensores dixitais. A pesar de que a luz se coñece tamén pola súa natureza enerxética[126], o que nos interesa é a capacidade dos nosos órganos receptores, malia as súas limitacións, para captar a información do entorno mediante o emprego dela, así como polo seu carácter imprescindible para que dita comunicación cinematográfica se poida producir. Ben se pode afirmar que a luz participa directamente no proceso comunicativo e estético; xa que, dende este punto de vista, contén denotacións e connotacións que se integran na mensaxe visual. Polo tanto, o emprego do código lumínico é unha das características expresivas básicas da posta en escena, xa que modela volumes e texturas, separa planos internos da imaxe e bordos, guía a atención e, por último, fai explícito ou velado o corte e a ferida, que é a parte de interese nesta análise.

Para Casetti e Di Chio, o código lumínico, denominado en *Cómo analizar un film* (1991) como iluminación, é inclúida como categoría propia dentro de *El análisis de los componentes cinematográficos* (1991, p. 89). Atópase dentro dos chamados códigos da serie visual, situándose xunto á iconicidade ou primeiro grupo, a composición fotográfica ou segundo grupo, e á mobilidade ou terceiro grupo. Artéllase á súa vez, no segundo dos tres niveis de representación, a saber, a posta en escena (*setting*), a posta en cadro (fotografía) e a posta en serie (montaxe) (Casetti & Di Chio, 1991, p. 126). Os autores separan a análise da iluminación (1991, pp. 89-90), do emprego da cor ou branco e negro (1991, pp. 91-92). As dúas categorías por relación directa e cuestión de practicidade, traballaranse xuntas neste epígrafe baixo o paraugas da análise do código lumínico.

Cómpre, previo a analizar o código lumínico de calquera material audiovisual, explicar brevemente as características básicas xa citadas da luz no cinema; é dicir, os seus parámetros básicos: dirección (frontal, lateral, cenital, nadir, ¾), calidade (dura ou suave), intensidade, contraste, temperatura de cor e motivación (diexética ou non diexética). Estas calidades da luz non son independientes, senón que se influencian unhas a outras, xerando múltiples combinacións que posibilitan a creación fílmica de ambientes variados. Esta escolma está extraída *de Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía* de Francisco Bernal (2003).

- Dirección da luz. A altura e posición dende onde a luz incide sobre unha escena ten unha influencia decisiva no seu aspecto, de tal xeito que se pode iluminar parcial ou totalmente, destacar ou suprimir características, dar maior ou menor forza ás cores, resaltar máis ou menos a textura ou dar sensación de planitude ou tridimensionalidade á imaxe. Os cambios citados anteriormente son físicos e obxectivos, mais a dirección da luz tamén exerce un notable efecto psicolóxico. Hai seis situacións básicas de

[126] En ciencias físicas, a luz é a parte unha onda electromagnética oscilante que pode ser percibida polo ollo humano e facer visibles os obxectos (Walton et al., 1983). Como todas as radiacións electromagnéticas, está formada por partículas elementais desprovistas de masa denominadas fotóns, con propiedades de dualidade onda-partícula (Albella Martín, 1993), é dicir, que se propagan en liña recta en todas as dirección ata que non exista un cambio de densidade no medio.

dirección de iluminación que producen efectos característicos, aínda que na práctica é moi raro que se dean de xeito illado.

- Iluminación frontal. Prodúcese cando a luz chega directamente ao suxeito, dende diante. Este tipo de iluminación produce a máxima calidade de detalles, mais oculta a textura, a imaxe aparece sen relevo, sendo unicamente recoñecible pola súa forma destacada sobre o fondo, así como polas súas propias diferenzas de cor e tonalidade. Este tipo de iluminación recibe o nome de iluminación plana e tende a eliminar sombras (Bordwell & Thompson, 2003, pp. 153).

- Iluminación lateral. Neste caso a luz chega ao carón do suxeito, iluminándoo claramente dun lado e deixando o outro en escuridade, as partes salentes captan a luz, producindo unha sombra acentuada. As partes máis redondeadas presentan unha gradación suave entre a luz e a sombra, na que a textura aparece ben marcada. Revela moi ben a profundidade dos obxectos tridimensionales, pero dá menos detalle que a frontal.

- Iluminación cenital. No caso de que o foco de luz estea situado enriba do suxeito, na vertical superior ao mesmo, as sombras deste proxéctanse verticalmente e cara abaixo. O efecto é similar ao da luz lateral, producíndose zonas moi iluminadas e con sombras marcadas nas partes saíntes. A iluminación cenital non é un efecto normal da luz solar, polo que resulta antinatural.

- Iluminación nadir. Prodúcese cando o suxeito é iluminado dende abaixo, na vertical inferior, as partes saíntes quedan iluminadas na parte inferior quedando sombras nas zonas superiores. Este tipo de iluminación é totalmente antinatural, xa que as escenas da vida cotiá adoitan estar iluminadas dende arriba, polo que os obxectos iluminados desde abaixo presentan un aspecto estraño e desacogante. O seu efecto é empregado para dar artificiosidade á imaxe, producindo unha impresión de drama ou terror, moi empregada nestes xéneros cinematográficos.

- Iluminación a contraluz. Cando a iluminación procede de detrás dun suxeito, todas as sombras proxéctanse cara o público. Se o fondo é brillante e uniformemente iluminado, todos os corpos escuros situados en primeiro termo aparecen reducidos a siluetas. Este tipo de iluminación oculta totalmente o detalle, suprime a cor, a textura e reduce os obxectos tridimensionales a zonas negras planas. O efecto de contraluz é natural pero se emprega de xeito escaso como fonte única de iluminación.

- Iluminación de 3/4. Trátase dunha combinación entre luz lateral e frontal, puidendo ser 3/4 dianteiro ou 3/4 posterior, polo tanto, os seus efectos son de características intermedias entre as dúas posicións combinadas. O 3/4 dianteiro marca ben o volume e a textura do motivo, mostrando a forma e o detalle moi aceptablemente ou as zonas iluminadas. O 3/4 posterior, situando o foco de luz nunha posición elevada marca ben as formas e dá un efecto de brillo na parte superior, efecto contra ou aura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 70. Principais posibilidades na dirección da luz que causan diferentes efectos psicolóxicos e estéticos. Imaxe extraída cos permisos correspondentes e de autoría de *The Web Photo* (J. Rodríguez, 2017).

- Calidade da luz. A altura e posición dende onde a luz incide sobre unha escena ten unha influencia decisiva no seu aspecto, o grao de dureza é o que se coñece como calidade da luz. Esta pode ser suave, con penumbras graduais, ou dura cos bordos nítidos. Depende do grao de dispersión do fluxo luminoso e as posibilidades esténdense desde a luz moi directa e puntual á rebotada dun modo uniforme. Para Bordwell e Thompson (1997), a calidade da luz vencéllase co ratio de contraste, clave alta ou clave baixa, e co modo de iluminación, luz directa ou luz rebotada ou difusa (Bordwell & Thompson, 1997, pp. 156–158).

    - A luz dura é unha luz forte que define ben as formas e provoca sombras moi marcadas e definidas. Polo xeral, acentúan o contraste e dependendo da súa dirección producen máis textura, diferencian ben as formas e saturan as cores. É por tanto unha luz máis dramática e dinámica.

    - A luz suave lógrase dispersando a luz emitida pola fonte, como a luz do sol nos días nubrados. Esta luz conséguese ben colocando difusores que dispersen a concentración do raio luminoso ou rebotándolo sobre superficies non especulares para que cambie a súa dirección e dispérsese. É unha luz máis uniforme e sosegada.

- Intensidade e Contraste. Esta característica do código lumínico ven marcada pola suavidade ou aspereza da gradación entre luces e sombras, así como pola diferenza de intensidade luminosa entre as distintas zonas de luz e calidades da escena. As luces duras adoitan producir máis contraste que as suaves, así mesmo, a dirección da luz inflúe notablemente no contraste. O número de fontes luminosas é outro factor determinante no contraste da imaxe, polo xeral canto menor sexa o número de fontes que iluminan un obxecto ou suxeito, menos partes do mesmo recibirán luz. Outro factor decisivo, é o xeito en que chega a luz emitida, que pode ser directa ou rebotada. A luz directa é a que chega sen atopar obstáculos na traxectoria desde a fonte de emisión ata que incide no obxecto, polo que produce luces máis duras que perfilan ben as formas e provocan sombras moi marcadas e definidas. Mentres que a luz indirecta é aquela cuxa traxectoria

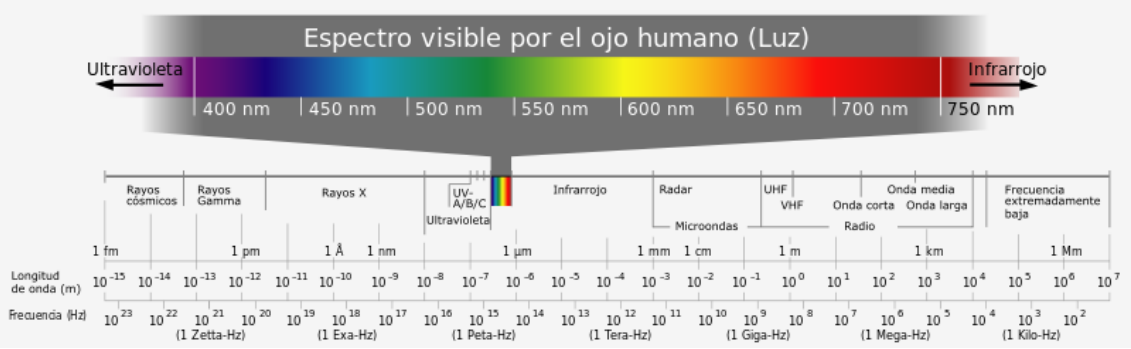
inicial vese alterada e chega ao obxecto tras rebotar noutra superficie, sendo unha luz máis dispersa e suave. Polo xeral, as imaxes moi contrastadas resultan máis agresivas que as imaxes de contraste suave, tanto o exceso como a falla de contraste na imaxe resultan contraproducentes na súa correcta lectura, como asegura Anna Maszerovska en *Casting the light on cinema. Luminance and contrast patterns create meaning* (2012, p. 68). Para Bordwell e Thompson (1997) existen dúas familias estilísticas principais respecto do contraste na escena fílmica:

- Ton alto (*high key*), deseño de iluminación global de baixo contraste, con sombras diáfanas e luz xeralmente suave. Dominante en comedias, aventuras, filmes clásicos de Hollywood e producións para televisión (Bordwell & Thompson, 1997, p. 156).

- Ton baixo (*low key*), deseño de iluminación de alto contraste, con luz dura que xera claroscuros mediante a eliminación de luces de recheo, na escena hai zonas densamente escuras e recortes por contraluz, creando contrastes máis pronunciados e sombras marcadas e escuras. Deseño de iluminación moi empregadonos anos trinta e no *noir*, terror e misterio dos anos cincuenta, revivido nos anos oitenta a través da ciencia ficción (Bordwell & Thompson, 1997, pp. 156-157).

- Temperatura de cor. Esta característica é un indicativo do contido cromático dunha fonte luminosa. Como xa se caracterizou a dobre natureza, física e psicolóxica, da luz cómpre ampliar un pouco cada unha das vertentes. Os nosos ollos son detectores evolucionados para captar ondas de luz visible aínda que existen moitos outros tipos de radiación que non podemos percibir. De feito, o espectro visible é unha parte mínima da gama de radiacións do espectro electromagnético xeral, dos 400 aos 700 nm, que excita a retina do ollo producindo sensacións de cor e brillo. Ademais da radiación visible, o espectro inclúe os raios gama, os raios X, os raios ultravioletas, os raios infravermellos, as microondas e as ondas de radio. Cada onda particular do espectro visible ten unha lonxitude propia, sendo esta xunto co sentido da vista os únicos responsables da cor observada, pois cores diferentes se corresponden a lonxitudes de onda diferentes. Levando esta medida física ao terreo psicolóxico dicimos que unha iluminación é fría cando tende cara aos azuis, normalmente ao redor de 5600ºK, e cálida cando tende cara os laranxas, ao redor dos 3200ºK. A cor da luz inflúe na forma en que se reproducen as cores, por iso segundo as nosas necesidades creativas podemos corrixir estas variacións, acentualas ou provocalas, mediante o emprego de filtraxes ou xelatinas. A día de hoxe empréganse máis as luces led de combinación modulable RGB, xunto coa etalonaxe en posprodución.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 71. Espectro electromagnético e espectro visible polo ollo humano. Imaxe extraída cos permisos correspondentes e de autoría de *Cuaderno de Cultura Científica* (Tomé Gómez, 2016).

A redución cromática (desaturación ou incluso monocromo, como o branco e negro) modula a intensidade afectiva, pode arrefriar o vermello do sangue e introducir distancia moral, xa que luz e cor funcionan como réximes de representación onde é decisión cultural ademais de física, onde interactúan códigos non específicos (cor, ritmo) e específicos (mobilidade da cámara, *raccords*) (Aumont et al., 1989/1983, pp. 201-202).

- Motivación. A última destas características básicas da iluminación, subdivídese, ao igual que o son, en diexética ou motivada por algún elemento na escena, como por exemplo unha fiestra, unha lámpada, o lume ou calquera posibilidade de fonte de luz; e non diexética, ou de carácter estético, como afirman Casetti e Di Chio (1991). Para os autores, esta característica calibra o realismo ou a estetización da visibilidade, é dicir, do que se amosa ou oculta e por que motivación, dentro dos códigos visuais do filme (Casetti & Di Chio, 1991, pp. 131-135).

Como conclusión, o código lumínico opera como un elemento da linguaxe fílmica de elevada importancia no estudo que ocupa esta tese, xa que as sombras ocultan a ameaza e os contraluces engaden dramatismo e violencia, mais non permiten observar o corte no corpo. Tamén debe terse en conta a redución da saturación e do cromatismo, tanto en películas en cor, como en branco e negro. É resaltable a conxunción que se atopa na simboloxía do terror do primeiro e último mecanismo dos expostos, a da sombra proxectada desde o fóra de campo e o seu emprego histórico en innumerables ocasións, dende as primeiras representacións vampíricas aos *psychos* crepusculares.

Indicadores analíticos desta categoría:

D1. Dirección da luz ou sombra que oculta corte en campo, contraluz que oculta o corte e deixa soamente contornas e a presenza plana e opaca.
D2. Sombra proxectada do acto como fóra de campo dentro do campo. Sombra vampírica.
D3. Desaturación ou baixa intensidade de cor ou modificación da temperatura para atenuar o efecto gráfico, vermello do sangue e da ferida.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Análise da mostra:

1D. *Baby Blood* (Robak, 1990)

Yanka racha a lámpada coa tixola para esconder o cadáver (00:51:23-00:51:58)

Para comezar a análise deste epígrafe, propomos un exemplo sinxelo do emprego diexético da luz nunha escana. No filme de Robak (1990) e tras Yanka alimentarse de sangue para manter o parasito que ten nas entrañas, debe ocultar o corpo. Cómpre engadir que a non visión do corte tamén se apoia no tamaño do plano. Como xa se explicou dende un comezo, case todas estas categorías están hibridadas e as exemplificación son simplemente da técnica dominante en cada intre para tapar o corte da carne. Nun PX (F1), Yanka colle unha tixola (F2) e golpea a lámpada (F3) quedándose ela, o cadáver e o público e escuras (F4).

Imaxe 72. Composición de fotogramas (F1-F4) Yanka racha a lámpada coa tixola para esconder o cadáver (00:51:23-00:51:58) en *Baby Blood* (Robak, 1990).

2D. *La vie nouvelle* (Grandrieux, 2002)

Secuencia antinarrativa en negativo (01:21:40-01:26:24).

Da tendencia ao experimental de Grandrieux, xa exemplificada en *Sombre* (1998), non debería quedar ningunha dúbida. Mais neste caso particular, unha das secuencias finais de *La vie nouvelle* (2002) está presentada en negativo con música ominosa. Malia que o relato está centrado nunha historia de trata de mulleres para prostitución na Europa do leste, na cidade de Sofía, e na relación entre Melania e o estadounidense Seymour, nesta altura a metraxe lembra máis aos préstamos terroríficos do cinema zombi, tomando as personaxes entre bonecas e non mortos, nun *uncanny* que se fai patente (véxase 2.1.2 Psicanálise do terror, o sinistro e o detonante do sublime). É dicir, nun punto da narración onde o cinema experimental e o háptico, toman a pantalla. De súpeto, non soamente se produce unha desaturación de cor, senón unha imaxe en negativo, e a pesar de que Melania (F6, F7) e Seymour (F4, F10) poden ser recoñecibles a través das súas faccións e cortes de cabelo, esta construción omite a ferida, o corte, que está presente polas caras ensanguentadas dos protagonistas, mais de tamén moitas outras personaxes que non se identifican con claridade (F2). Os planos detalles (F1, F3, F8) e incluso personaxes camiñando a catro patas e arrastrándose polo chan (F9, F11, F12) xeran unha secuencia moi suxestiva que se basea nas devanditas formas antinarrativas (véxase 2.3 Películas e autorías) e no emprego do código lumínico para evitar ser máis explícita, mais igualmente desacougante.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

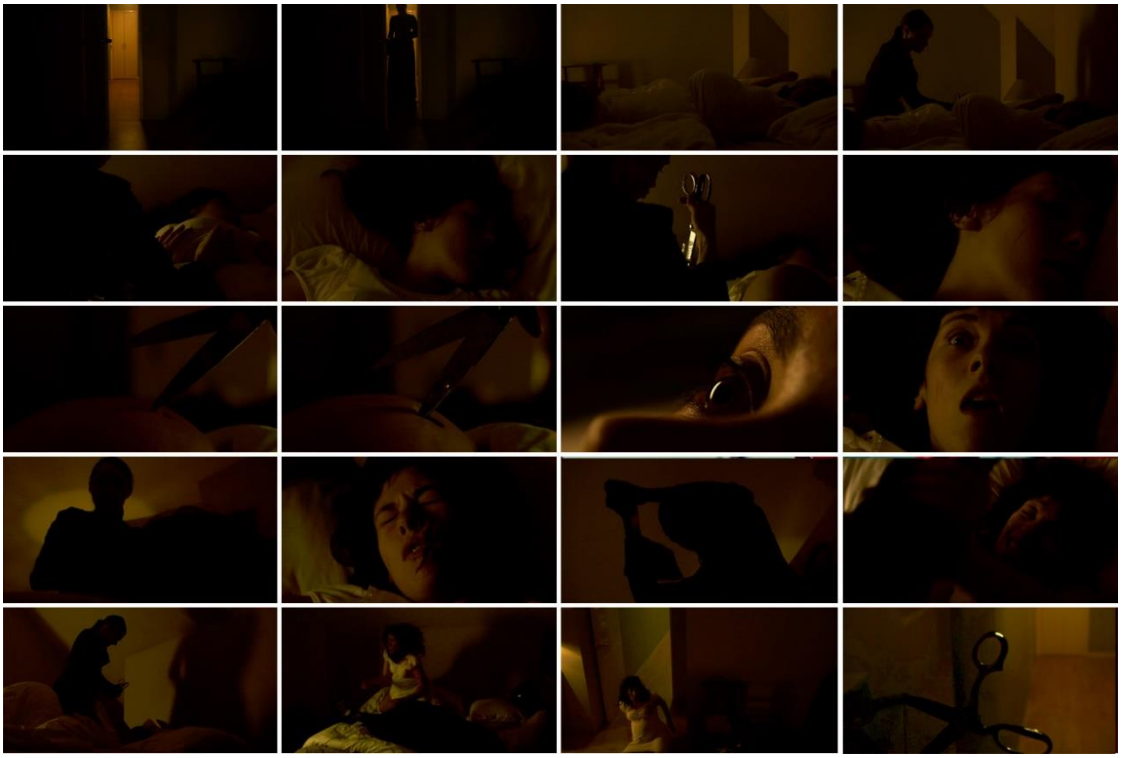
Imaxe 73. Composición de fotogramas (F1-F12) de formas antinarrativas ou paramétricas, empregando o código lumínico, en *La vie nouvelle* (Grandrieux, 2002).

3D. *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007)

A Muller entra na habitación de Sarah mentres durme e a corta coas tesoiras no ventre (00:29:16-00:30:45)

A película, dirixida por Bustillo e Maury (2007), é un filme que chega ao gore funcionando mediante ferramentas de acumulación temporal (véxase 3.1.3.1.1 O hiperbólico). Porén, esta primeira secuencia do ataque da Muller mentres Sarah durme no seu cuarto, por mor de ser a primeira interacción violenta, está practicamente traballada na omisión do corte a través das diferentes características do código lumínico. Para comezar, a clave baixa, de toda a secuencia, dificulta enormemente que o público enxergue o que está a acontecer, a excepción de brillos principais, por exemplo do metálico das tesoiras. A secuencia comeza cun PX do corredor baleiro e iluminado (F1), onde a contraluz aparece a figura misteriosa da Muller (F2). A través dunha panorámica lateral, senta na cama a carón de Sarah que durme profundamente nun PM (F3-F4). Destapa o ventre da embarazada (F5) e desinfecta unhas tesoiras de cociña nun bote (F6), antes de cravalas no ventre nun PD que a pesar da súa proximidade, tampouco permite ver con demasiada claridade o que acontece (F9-F10), mais que lle da unha importancia capital ao son da carne cortándose. Sarah está completamente allea ao que acontece nuns PP durmindo (F6, F8), ata que esperta coa dor PPP (F11) e PP (F12). A muller, nunha silueta en contraluz anónima e en PM contrapicado, atácaa e córtalle na cara (F13, F15), mais Sarah deféndese (F14, F16) e consegue escapar (F18, F19). A Muller, frustrada e rabiosa (F15), lanza as tesoiras e falla, quedando chantadas na parede (F20). A personaxe da Muller soamente sairá das sombras e contraluces neste plano final, onde o público pode ver a súa cara por primeira vez no filme de Bustillo e Maury.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 74. Composición de fotogramas (F1-F20) de a Muller entrando na habitación de Sarah mentres durme e a cortándoa coas tesoiras no ventre (00:29:16-00:30:45) en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007).

3D. *La Meute* (Richard, 2010)

La Spack corta a Charlotte mentres colga dunha trabe para atraer as criaturas (00:43:26-00:43:56).

Nesta secuencia proposta por Richard (2010), a protagonista está colgando dunha trabe en campo aberto (F1, F2). La Spack, a dona do bar e que coida das criaturas antropófagas, saca unha navalla de afeitar (F2) e achégase a Charlotte (F3). Comeza a cortarlle na perna en PD (F5, F6, F8), mais as sombras cobren o corte que está en campo. A secuencia finaliza cun PP de Charlotte laiándose de dor (F7) e co sangue escorregando cara o chan dende as súas pernas (F9, F11), mentres Spack agarda con felicidade a chegada das criaturas (F10, F12).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 75. Composición de fotogramas (F1-F12) onde La Spack corta a Charlotte cunha coitela mentres colga dunha trabe para atraer as criaturas (00:43:26-00:43:56) en *La Meute* (Richard, 2010).

4D. *Ma mère* (Honoré, 2004), análise mediante *découpage.*

A nai, Hélène, suicídase cortándose o pescozo cun bisturí na compaña de Pierre, o seu fillo (01:44:47-01:45:56).

Neste filme de Honoré (2004), o guión é unha adaptación da novela inacabada homónima de Georges Bataille (véxase 2.2.2.1 Outras artes), que se publicou de xeito póstumo. A secuencia que ocupa esta análise é a caída de Hélène no incesto e no abuso sexual ao seu fillo adolescente, Pierre. Nun PD contrapicado a nai, situada detrás do fillo, ábrelle o botón do pantalón e mete a man (F1). Un PP de Pierre (F2) realiza unha lixeira panorámica de dereita á esquerda para reencadrarse nun PP da cara de Hélène (F3), que colle un bisturí e o crava a si mesma no pescozo (F4-F5); todo en campo mais omitido a través da sombra xerada polas cabezas dos actores. De novo, a través dunha sutil panorámica de esquerda á dereita, reencadra nun PP de Pierre (F6), alleo a que a nai se quitou a vida. A continuación un PP da cabeza da nai morta apoiada no ombro do fillo (F7). Por último, un salto temporal cun PX do persoal técnico sanitario retirando o cadáver de Hélène cara o exterior da vivenda (F8).

Imaxe 76. Composición de fotogramas (F1-F8) da nai, Hélène, suicidándose cortando o pescozo cun bisturí na compaña de Pierre, o seu fillo (01:44:47-1:45:56) en *Ma mère* (Honoré, 2004).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC MA MÈRE. SUICIDIO DE HÉLÈNE. INT. CASA. NOITE

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
1	01:44:47-01:45:10	PDP	Hélène, situada detrás de Pierre, ábrelle o botón do pantalón e mete a man.	-	-	X	-	-	-	Respiración de Pierre e masturbación	X	-
2	01:45:11-01:45:50	PP	Pierre Reencadra a Hélène, colle un bisturí e corta o pescozo Agacha a cabeza pola morte Reencadra a Pierre	PAN DE PAN ED	-	-	-	-	-	Respiración de Pierre e masturbación Corte do bisturí na carne e caída do bisturí ao chan Respiración de Pierre e masturbación	X	-
3	01:45:51-01:45:55	PP	Hélène, morta, apoiada no pescozo de Pierre							Respiración de Pierre e masturbación	X	-
4	01:45:56-01:46:15	PX	Persoal técnico sanitario retirando o cadáver de Hélène nunha padiola cara o exterior da vivenda							Ambiente exterior e radio do persoal técnico sanitario	X	-

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)
- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC MA MÈRE. SUICIDIO DE HÉLÈNE. INT. CASA. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**F X**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**O T**	**AUD.**	**D**	**ND**

- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DE/ED Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.

- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI

- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións

- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

3.1.1.5 Corpos e obxectos interpostos: a opacidade como elipse

A quinta categoría de análise que ocupa este primeiro epígrafe correspóndese cos chamados corpos ou obxectos interpostos, é dicir, o emprego deliberado de corpos ou obxectos situados nun termo máis achegado á cámara coa fin de ocultar parcial ou totalmente o acto violento, o corte, que está en campo dentro do propio plano máis tapado á vista. É, en rigor, unha elipse intraplano; polo que a acción sucede, pero unha opacidade diexética a tapa e despraza o sentido cara a pegadas do dano, os sons e as consecuencias como manchas, berros e reaccións das personaxes, caídas, etc. Cómpre lembrar, que en termos do espazo fílmico, é unha forma de activar o fóra de campo dende o interior do mesmo. Como xa se introduciu á hora de presentar o fóra de campo (véxase 3.1.1.1 Encadre), Burch sistematiza os seis segmentos do fora de campo en máis aló de cada bordo do encadre (4), detrás da cámara (5) e detrás do decorado ou dun elemento do decorado (6). Neste sexto segmento se situaría precisamente o que queda oculto tras un decorado ou detrás doutro personaxe, é dicir, en palabras do autor, a interposición como atallo espacial para esconder accións ou transicións (Burch, 1985, pp. 25-26). Porén, a interposición debería estra considerada dentro deste primeiro punto, o fóra de campo, mais por unha cuestión de practicidade, e, como se verá, de empregos particulares e de graos de opacidade do elemento interposto, decídese estratexicamente xerar un subapartado propio de análise. Os obxectos ou corpos interpostos seguen unha lóxica operativa concreta:

- Corpo barreira, sempre opaco. Unha personaxe tapa a agresión e o corte coa súa silueta (opacidade total). Burch inclúeo como exemplo no seu sexto segmento (tras doutra personaxe) en *Praxis de cine* (1985, pp. 129-130).

- Obxecto barreira, pode ser opaco ou translúcido, nunca transparente. Marcos de portas, columnas, mobles, cortinas, fume, cristais esmerilados (translúcidos) ou embazados. Todo estes elementos ocultan o acto e deixan pegadas e indicios na acción. Para Casetti e Di Chio este mecanismo está integrado na dialéctica bordos/campo fóra de campo (1991). Mentres, en *Estética del cine* os autores subliñan a súa integración no espazo fílmico homoxéneo (Aumont et al., 1989/1983, p. 24)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En resumo, os obxectos e corpos interpostos funcionan como unha sorte de pano diexético que non permite o explícito, a visualización do corte da carne dentro do campo, trasladando esta figuración ao fóra de campo segundo o sexto segmento burchiano. Apóiase, ao igual que o resto dos fóra de campo en indicios visuais e, especialmente, sonoros, que dan forza aos rexistros escópicos hápticos.

Indicadores analíticos desta categoría:

E1. Obxecto opaco ou translúcido, nunca transparente, situado entre cámara e eixo da acción, corte da carne
E2. Corpo opaco dunha personaxe situado entre cámara e eixo da acción, corte da carne.

Análise da mostra:

Obxectos interpostos:

1E. *Baby Blood* (Robak, 1990)

Ataque e introdución do parasito no corpo de Yanka, saba como pantalla (00:15:45–00:16:34).

A proposta do tratamento da agresión do parasito a Yanka no filme de Robak (1990) está tratado dende o emprego da saba da cama como obxecto interposto que non permite ver o corte da carne da protagonista. Estrutúrase do seguinte xeito, Yanka descansa nun PX na cama da súa da caravana de feirante onde vive (F1) e PD da moza durmindo fondamente (F2), nun PD o parasito, que previamente chegou ao circo introducido nun tigre ao que xa destripou, entra pola fiestra superior (F3) e cae ao chan (F4). Arrástrase cara a moza dende dentro das sabas dende o seu punto de vista subxectivo PD (F5), Yanka en PX segue allea ao perigo (F6). O parasito vaise achegando a Yanka mediante unha conxunción de PD dende o punto de vista do propio parasito (F6) e PD alleos a el (F7-F8). Finalmente, a ferida, a introdución violenta do parasito a través da vaxina de Yanka está omitida, tapada pola saba nun PM da protagonista (F9), que esperta da dor nun PP (F10), leva ás mans á zona da vulva onde se intúe algo de sangue que mancha a saba nun PDA (F11) e, por último, Yanka queda como nun transo momentáneo do *shock* sufrido PPP (F12).

Imaxe 77. Composición de fotogramas (F1-F12) do ataque e introdución vía vaxinal do parasito no corpo de Yanka, saba como pantalla (00:15:45-00:16:34) en *Baby Blood* (Robak, 1990).

2E. *Haute tension* (Aja, 2003)

Corte do pescozo da Nai por parte do Asasino (00:34:12-00:34:40)

Esta secuencia de Aja (2003) comezou xa a debullarse no epígrafe dedicado ao fóra de campo (véxase 3.1.1.1 Encadre), mais a segunda parte da mesma está caracterizada polo emprego dun obxecto interposto sólido, como é un armario, mais que deixa entrever a acción violenta de xeito estratéxico a través das súas láminas de madeira na porta, convenientemente separadas. Marie escóndese no armario mentres a Asasina está na casa (F1). A Nai da familia aparece ferida e arrastrándose polo chan na procura dun teléfono que non funciona, pasando dun PX (F2) a un PPA (F5) por achegarse fisicamente ao armario que é o propio POV de Marie, un plano subxectivo, cuxo contraplano é un PPP da protagonista escondida (F4, F8). O Asasino entra na habitación (F6) e achégase dende atrás a Nai (F7), degolándoa cunha navalla de afeitar (F9-F12). As finas láminas opacas de madeira impiden ver o corte da carne, colocadas estratexicamente para que se poida contemplar o resto da violencia da secuencia.

Imaxe 78. Composición de fotogramas (F1-F12) do ataque con valla e corte do pescozo da Nai por parte do Asasino (00:34:12-00:34:40) en *Haute tension* (Aja, 2003).

3E. *Ils* (Moreau & Palud, 2006)

Asedio e asasinato anónimo de Sanda no coche do proemio (00:03:15-00:08:17)

O proemio de *Ils* (2006) sitúase nunha estrada nocturna en entorno rural, nai e filla viaxan distraidamente cando algo ou alguén se cruza na estrada, o que causa un accidente de tráfico non especialmente grave. O asedio a Sanda trala desaparición súbita da nai cando baixa do coche, copia todos os clixés do xénero terrorífico, especialmente do *slasher* (véxase 2.2.2.4 Exploitation). Cando Sanda baixa chamando pola súa nai (F1) un GPX e introduce un leitmotiv sonoro do asedio anónimo que seguirá presente durante todo o filme (F2), o que causa que a moza entre en pánico e corra a agocharse no propio coche (F3), tentando contactar coa policía a través do teléfono móbil (F4). Unha forte choiva limita a visibilidade cara o exterior do vehículo (F5). Mentres Sanda segue tentando contactar coas emerxencias, revisa a parte traseira do coche (F5, F6), clixé por excelencia da estrutura fílmica dos asasinatos en vehículos. É agarrada violentamente dende o asento traseiro. PP pasa a PD desencadrado (F7). Dende un PML comeza o ataque (F8), mais a cámara sitúase fóra do coche durante o asasinato, cun *travelling out*, ou de afastamento, dende un PPA (F9) a un PMA (F10); sempre cun vidro e a choiva que esfuma e non permite observar, nin escoitar, a acción con claridade. Un novo PXL

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

do vehículo (F11) que se achega á fiestra onde a man se arrastra polo vidro abafado (F12) dá final á secuencia proemio deste filme.

Imaxe 79. Composición de fotogramas (F1-F12) do asedio e asasinato anónimo de Sanda no coche do proemio (00:03:15-00:08:17) en *Ils* (Moreau & Palud, 2006).

4A. *Titane* (Ducournau, 2021)

Alexia desfigúrase para non ser recoñecible pola policía: rompe o nariz a golpes contra un lavabo (00:35:12-00:36:36).

Esta secuencia, posterior á matanza que Alexia realiza na casa de Justine, está centrada na necesidade de Alexia de mudar o seu aspecto físico para non ser atrapada pola polcía e xulgada por todos os asasinatos que cometeu. Con esa fin, entra nun baño (F1) e diante do espello: corta o pelo (F2) e encinta os seus peitos e barriga de embarazo (F3-F4). Alexia decide que debe desfigurarse a cara, así que a emprende a puñetazos co seu propio nariz (F5-F6), que, por non resultar efectivo, modifica a romper o nariz contra o lavabo do baño. O final da secuencia constrúese mediante un PPL de colocación próxima da cara achegada á pileta (F7), un PPA contrapicado co lavabo en primeiro termo onde se golpea (F8-F9). Cómpre engadir que a propia posicón do obxecto elude ver o golpe na volta ao PL (F10). E, por último, a comprobación das consecuencias da autoagresión no espello PP (F11), que dan o resultado que a protagonista agardaba (F12).

Imaxe 80. Composición de fotogramas (F1-F12), Alexia desfigúrase para non ser recoñecible pola policía: rompe o nariz a golpes contra un lavabo (00:35:12-00:36:36) en *Titane* (Ducournau, 2021).

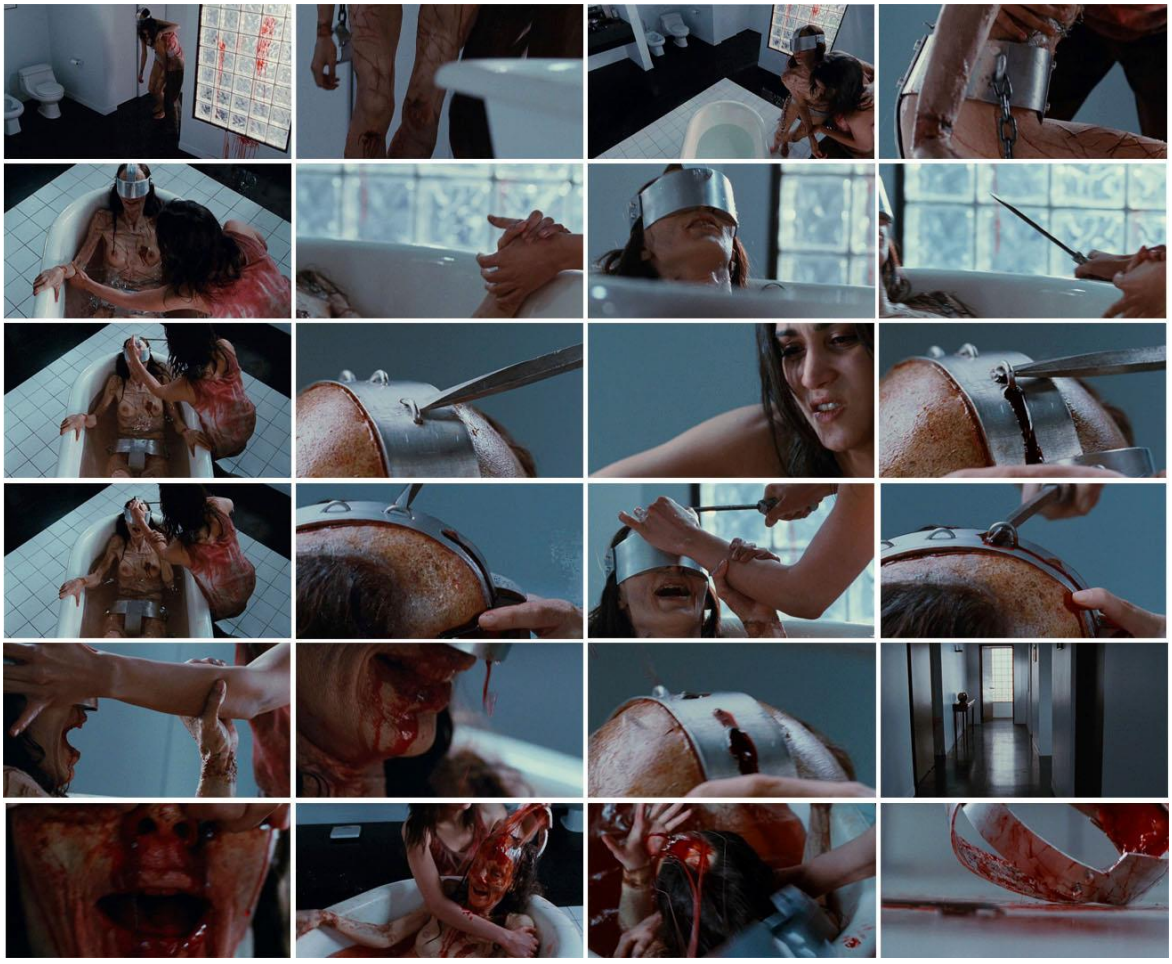
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

5E. *Martyrs* (Laugier, 2008), análise mediante *découpage.*

Anna retira o aparato da cabeza da Torturada no baño (00:53:19-00:55:43).

Esta secuencia, posterior ao suicidio de Lucie é a demostración de que non era un narrador non confiable e de que a familia, aparentemente normal, posuía un soto escondido na casa onde levaba a cabo horribles torturas a mulleres. Anna, rescata a Torturada e lévaa ao baño. Decide axudala quitándolle un dispositivo metálico que lle impide ver que está cravado no seu cranio. A construción da secuencia de longa duración, multitude de planos, e de carácter marcadamente háptico, debullarase a continuación. Nun PX contrapicado (F1), Anna entra coa Torturada no baño, quen se vai apoiando nela, moi malferida. Varios PD, tanto frontais (F2) como traseiros, das pernas da Torturada ensinan o seu mal estado xeral e infire que levaba sendo sometida a torturas tempo suficiente como para que existan feridas curadas e outras, non. No mesmo PX recorrente, Anna a mete a muller na bañeira (F3=F1). Un novo PD lateral das pernas e do cinto de castidade da muller, cicatrices por todo o corpo da Torturada (F4). Un PM frontal da muller xa na bañeira mentres Anna colócaa correctamente (F5) e cóllense das mans nun PD lateral (F6). Un novo PP da Torturada (F7) á espera, da paso a un PD lateral onde Anna saca un desaparafusador (F8=F6) e achégao á cabeza da muller. Nun *raccord* de movemento a acción prosegue nun PM frontal (F9=F5). Nun PD frontal o desaparafusador manexado por Anna fai panca na grampa do cranio da Torturada (F10), intercalado cun PP de Anna facendo forza (F11). No mesmo PD (F12=F10) comeza a brotar o sangue e a levantarse a grampa do metal. Retómase o PM frontal (F13=F9=F5) nun novo *raccord* de movemento, para voltar a un novo PD, neste caso lateral e lixeiramente máis amplo, do desaparafusador facendo panca na segunda grampa do cranio da Torturada (F14). Un PP da muller agarrando o brazo de Anna para soportar a dor (F15) é seguido por un novo PD lateral (F16=F14). Un novo PP da muller agarrando o brazo de Anna para soportar a dor dende o lateral (F17) é PPP lateral da boca da torturada, mentres cae o sangue da cabeza que a cobre. Un novo PD frontal (F18= F12=F10) da paso a PX do corredor da vivenda, onde se seguen escoitando os berros de dor da muller. Na última parte da secuencia, de volta ao baño, o aparato metálico cae ao chan liberando á muller (F21-F24).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 81. Composición de fotogramas (F1-F24) da retirada do aparato da cabeza da Torturada no baño (00:53:19-00:55:43) en *Martyrs* (Laugier, 2008).

SEC MARTYRS. RETIRADA DO APARATO DA CABEZA DA TORTURADA. INT. BAÑO. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
1	00:53:19-00:53:23	PX C	Anna entra coa Torturada no baño	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X
2	00:53:24-00 53:28	PD F	Pernas con cicatrices da Torturada	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X
3	00:53:29-00:53:30	PD T	Pernas con cicatrices da Torturada, reencadre á	TILT UP	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada	X	X

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC MARTYRS. RETIRADA DO APARATO DA CABEZA DA TORTURADA. INT. BAÑO. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
			cara tapada polo dispositivo							Música		
4	00:53:31-00:53:34	PX C (=P1)	Anna mete a Torturada na bañeira	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X
5	00:53:35-00:53:36	PD L	Pernas e cinto de castidade, cicatrices por todo o corpo da Torturada entrando na bañeira	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Cadeas Música	X	X
6	00:53:37-00:53:50	PM F	Torturada na bañeira	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X
7	00:53:51-00:53:56	PP L	Anna coloca ben a Torturada	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X
8	00:53:57-00:54:03	PM F (=P6)	Torturada na bañeira	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X
9	00:54:04-00:54:06	PP	Anna lava a cara da Torturada Anna	PAN ED	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Auga Música	X	X
10	00:54:07-00:54:14	PP	Torturada	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Auga	X	X

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC MARTYRS. RETIRADA DO APARATO DA CABEZA DA TORTURADA. INT. BAÑO. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
										Música		
11	00:54:15-00:54:23	PD	Anna colle a man da Torturada	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Auga Música	X	X
12	00:54:24-00:54:25	PP	Anna	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Auga Música	X	X
13	00:54:26-00:54:27	PD (=P11)	Anna saca un desaparafusador e o achega á cabeza da Torturada	PAN DE	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X
14	00:54:28-00:54:29	PM F (=P6, =P8)	Torturada na bañeira con Anna achegando o desaparafusador ao aparato que ten na cabeza	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X
15	00:54:30-00:54:33	PD F	Desaparafusador facendo panca na grampa do cranio da Torturada	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X
16	00:54:34-00:54:38	PP	Anna facendo forza	-	X	-	-	-	-	Ambiente Berros de dor da Torturada Música	X	X
17	00:54:39-00:54:40	PD F (=P15)	Desaparafusador facendo panca na grampa do cranio da Torturada	-	X	-	-	-	-	Ambiente e queixas de dor da Torturada Música	X	X

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC MARTYRS. RETIRADA DO APARATO DA CABEZA DA TORTURADA. INT. BAÑO. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
18	00:54:41-00:54:42	PM F (=P6, =P8, =P14)	Torturada na bañeira con Anna facendo panca co desaparafusador	-	X	-	-	-	-	Ambiente Berros Torturada Música	X	X
19	00:54:43-00:54:48	PD F (=P15, =F17)	Desaparafusador facendo panca na grampa do cranio da Torturada	-	X	-	-	-	-	Ambiente Berros Torturada Grampa cae ao chan Música	X	X
20	00:54:49-00:54:50	PM L	Anna facendo panca co desaparafusador		X							
21	00:54:51-00:54:55	PD L	Desaparafusador facendo panca na grampa do cranio da Torturada	-	X	-	-	-	-	Ambiente Berros Torturada Grampa cae ao chan Música	X	X
22	00:54:56-00:54:57	PP L (=P7)	Torturada agarra o brazo de Anna para soportar a dor	-	X	-	-	-	-	Ambiente Berros Torturada Música	X	X
23	00:54:58-00:54:58	PP (=16)	Anna facendo forza	-	X	-	-	-	-	Ambiente Berros de dor da Torturada Música	X	X
24	00:54:59-00:55:00	PPP L	Detalle da boca da torturada, cae sangue da cabeza que a cobre	-	X	-	-	-	-	Ambiente Berros de dor da Torturada Música	X	X

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC MARTYRS. RETIRADA DO APARATO DA CABEZA DA TORTURADA. INT. BAÑO. DÍA

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
25	00:55:00-00:55:01	PD L (=22)	Desaparafusador facendo panca na 2ª grampa do cranio da Torturada	-	X	-	-	-	-	Ambiente Berros Torturada Música	X	X
26	00:55:01-00:55:03	PX	Corredor da vivenda	TITL UP	X	-	-	-	-	Ambiente Berros Torturada Música	X	X

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)
- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.
- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DE/ED Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.
- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI
- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións
- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

Corpos interpostos

O ocultamento do corte do corpo mediante outros corpos na acción é moi común neste universo fílmico, como é o caso de *Les amants criminels* e o asasinato de Saïd, xa analizado en relación á narratividade (véxase 2.2.2 Películas e autorías). Porén, parace necesario citar un par de casos diferentes mais relacionados que dan lugar a un curioso mecanismo de ocultamento. Esta investigación xa se referiu previamente á obsesión da Nova Extrema Francesa cos procesos de embarazo e parto, ou relacionados. Exemplifícase aquí o dano interno do corpo, onde a propia materialidade do ventre oculta o corte.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6E. *Baby Blood* (Robak, 1990)

O parasito dana internamente a Yanka (00:25:58–00:27:45).

Nesta parte intermedia do filme de Robak (1990), o parasito quere obrigar a Yanka a que se alimente de sangue, ante a súa negativa, amenázaa (F1). Polo que Yanka colle un garfo (F2) coa fin de espetalo no seu propio ventre (F4). É interrompida polo parasito (F4) que lle corta e dana nas entrañas, provocándolle unha dor insoportable (F5), un vómito de sangue (F6) e case a inconsciencia (F7-F8). Mentres, nun soliloquio, o parasito esíxelle que o alimente ou que a seguirá danando dende dentro do seu propio corpo.

Imaxe 82. Composición de fotogramas (F1-F8) de como o parasito dana internamente a Yanka (00:25:58-00:27:45) en *Baby Blood* (Robak, 1990).

7E. *Seul contre tous* (Noé, 1999)

O Carniceiro ataca a golpes a Amante embarazada (00:23:34-00:26:02).

Nesta violenta secuencia do filme de Noé (1999), acontecen dúas cousas que precipitan a acción posterior. Por unha banda, o Carneiro dá unha malleira á súa amante embarazada e, pola outra, consegue a pistola que lle acompaña no resto do filme e dos seus delirios. Cando o Carniceiro chega tarde de traballar, os celos da Amante provocan unha discusión (F1-F2). O home comeza a golpear a embarazada en PP (F3), en PD dándolle unha xeonllada no seu ventre (F4) e nunha composición de PP do agresor (F5, F7, F9) e da vítima no chan, tanto PD do ventre (F6), como PP agonizando de dor (F8). Finalmente, o Carniceiro, tras conseguir a pistola apunta ás dúas mulleres (F12) e marcha da casa, mentres a súa Amante é protexida pola súa nai anciá (F10) mentres repite unha e outra vez : "matou o meu bebé, mamá, matou o meu bebé".

Imaxe 83. Composición de fotogramas (F1-F8) de como o Carniceiro ataca a golpes a Amante embarazada (00:23:34-00:26:02) en *Seul contre tous* (Noé, 1999).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.2 Montaxe: Corte do Plano[127]

Este segundo corte céntrase na sintaxe da unidade básica da realidade filmada, é dicir, o Corte do Plano (ou entre planos), ou ben a súa ausencia e os réximes de fragmentación desta entidade mínima do material audiovisual. Tentando definir a montaxe, ten unha dobre calidade, por unha banda é á vez operación técnica, como seleccionar, cortar e empalmar fragmentos de imaxe e son; mais, tamén constitúe un concepto, é dicir, un sistema de relacións espazo temporais e rítmicas que dotan de significado ao relato fílmico, nun principio ordenador do cinematógrafo, como diría Sánchez-Biosca en *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis* (1991, p. 43). Como asegura Dominique Villain en *El Montaje* (1994), este proceso non se esgota na sala de edición, anticípase no guión e na posta en escena (montaxe interna) e culmina na posprodución (montaxe externa) (1994, p. 9). Na praxe fílmica, a súa acción combina tres funcións, segundo o libro *Estética del cine* (Aumont et al., 1989/1983), a sintáctica, asegurar a continuidade da acción; a semántica, produce sentido, mesmo por colisión de planos; e a rítmica, distribúe duracións e acentos (1989/1983, pp. 66-67). Así, malia que a nivel de análise neste primeiro apartado do epígrafe a tese centrouse nas características da toma coa fin de eludir o explícito do corte da carne; neste segundo subepígrafe, cada secuencia tratarase metodoloxicamente como texto fílmico completo e non como unha sorte de suma de planos illados.

Polo tanto, a montaxe, como concepto capaz de xerar tal cantidade de teorías, non debe referirse unicamente á parte técnica-artesá dunha edición cinematográfica, senón que transcende e representa en certo xeito a propia idea latente tras das películas. Non é pretensión desta investigación facer apoloxía dela como base única da estrutura do cinema, mais si resaltar a súa importancia a nivel analítico e histórico que, tras diluírse na mera praxe do corte, agora despegada do artesán e na súa maioría realizada de xeito dixital, tamén se perde na carente orixinalidade do desfile de planos contraplanos, cos que se aburre ao público nunha ampla maioría das realizacións fílmicas, fillas bastardas do mundo televisivo. Sánchez Biosca, no seu libro *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis* (1991), expón o mesmo desde unha perspectiva tanxencial e non exclusivamente como un oficio mecánico ou técnico, senón que:

> Una teoría del montaje debe considerar seriamente los distintos usos que de él se han hecho, consciente de su proliferación, es cuanto menos sintomática desde un punto de vista histórico [...]. O, dicho en otros términos, determinar si existe alguna relación que permita conectar el uso técnico del montaje con un teórico, o bien si este último es capaz de incluir y explicar la operación mecánica. En suma, se trata de teorizar un término que parece abocado a la relegación y al confinamiento en laboratorios y salas oscuras, o en caso opuesto, a que se amplíe hasta que a fuerza de ensanchamientos, acabe por no definir absolutamente nada (Sánchez-Biosca, 1996, p. 17).

Como asegura Sandra Sánchez en *Traduciendo la mirada. Sobre la práctica del montaje en los remakes norteamericanos de las películas de terror japonesas contemporáneas* (2016), dende os pioneiros como Williamson, Porter ou Griffith, a montaxe consolidouse como unha gramática do cinema mediante diferentes mecanismos como a alternancia de planos, a montaxe

[127] Aplicouse parte da sistemática de análise aquí presentada para un estudo de caso, publicado como: Sosa-Fernández, R. del P., Rozados-Lorenzo, A., & Calvete-Lorenzo, S. (2023). Pantalla aumentada, triple narrativa y el rol del usuario: un estudio de caso. *Revista De Comunicación*, nº 22 (2), 475–493. https://doi.org/10.26441/RC22.2-2023-3239

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

paralela, o *flashback*, e, en xeral, unha sintaxe plano/escena/secuencia que permite condensar o tempo e fragmentar o espazo (Sánchez, 2014, p. 91-92). Mais existen diferentes tipoloxías de organización da montaxe alén do cronolóxico evolutivo segundo a bibliografía principal empregada nesta investigación. Resúmense a continuación as principais tipoloxías de montaxe segundo a idea ou función, por unha cuestión de síntese operativa.

- Montaxe de continuidade: O corte dos planos organiza causas e efectos para asegurar a continuidade sintáctica da acción e do discurso fílmico (Sánchez-Biosca, 1996, p. 31), é dicir, quen fai que a historia avance e como. É un conxunto de regras destinadas a manter a claridade espacial e temporal e a imperceptibilidade do corte, con técnicas como manter o eixo de 180°, o plano-contraplano, o *raccord* de mirada (*eyeline match*), o *raccord* de acción (*match on action*), o plano de establecemento, as elipses limpas, así como a alternancia para conseguir efecto de simultaneidade (*crosscutting*). Bordwell e Thompson (1997) caracterizan este sistema como o modo que orienta ao espectador no espazo e fai que a montaxe pase relativamente desapercibida (1997, p. 370). É o modo dominante no clásico hollywoodiano (1997, pp. 261-277) e (Aumont et al., 1989/1983, p. 77).

- Montaxe de descontinuidade: o corte dos planos subliña tensións ou atmosferas determinadas, mediante o emprego deliberado de saltos na escala de planos ou variacións do eixo, como *jump cuts* (Godard) e desaxustes de *raccord*, que fan visible o corte para acrecentar efectos expresivos, onde prima a emoción fronte á pura causalidade (Aumont et al., 1989/1983, p. 171). É o modo dominante en diferentes expresións de vangarda ou *cinéma da pointe*, como, por exemplo a gala *Nouvelle Vague* (véxase 2.2.2.3 Georges Franju e Nouvelle Vague). No libro *Estética del cine* (Aumont et al., 1989/1983) tratan estas crebas como excepcións á norma de continuidade, para os autores, como regra xeral se non hai *raccord* o corte lese como salto (1989/1983, p. 67).

- Formalista ou atraccións: Provinte da escola soviética da montaxe, en particular, categorías baseadas no libro *La forma del cine* (1995) de Serguéi Mijáilovich Eisenstein.

    - Montaxe métrica: baseada na lonxitude obxectiva dos planos. Os cortes realízanse segundo un número fixo de fotogramas, independentemente do contido, para xerar unha cadencia determinada, unha tensión mecánica (Eisenstein, 1949/1995, p. 74).
    - Montaxe rítmica: considera non só a lonxitude dos planos, senón tamén o movemento dentro do encadre. O corte prodúcese en función da acción representada, intensificando a continuidade ou o choque (Eisenstein, 1949/1995, pp. 74–75).
    - Montaxe tonal: vencellada ao "ton emocional" do plano, é dicir, a luz, a textura ou a densidade plástica. Os cortes buscan producir un estado afectivo determinado, máis aló do movemento e da métrica (Eisenstein, 1949/1995, pp. 74–75).
    - Montaxe sobretonal: é o resultado da interacción entre os niveis métrico, rítmico e tonal, xerando un efecto polifónico e unha afectación emocional de corte máis complexo (Eisenstein, 1949/1995, pp. 75–76).
    - Montaxe intelectual: a xustaposición de planos xera metáforas ou teses, facendo da montaxe un mecanismo produtor de significado e de punto de vista co fin de producir unha idea abstracta. No choque eisensteiniano intelectual, o sentido

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> xorde do choque entre eses fragmentos montados (A+B → C, nova idea) (Eisenstein, 1949/1995, pp. 75–76).

Dito todo isto, e coa fin de exemplificar como estes mecanismos inciden no corpo filmado, é dicir, neste caso na omisión do corte da carne, cómpre levar a cabo unha lectura básica da historia da montaxe que xera varios polos e estilos básicos; a pesar das posibles, e case imposibles de evitar, hibridacións estilísticas e históricas. A montaxe é viva, é diversa, é o seguinte nivel expresivo tras a toma en relación ao corte dos corpos. Polo tanto, as diferentes propostas teóricas e históricas diverxentes levadas á praxe fílmica, dan lugar a unha sorte de solucións de diversa feitura e autoría. Debullaranse brevemente a continuación as catro categorías principais nas que se subdivide este epígrafe:

- Atraccións, formalistas e violencia dos fragmentos: violencia xorde da concatenación: detalles heteroxéneos (man/coitelo/berro) producen a percepción de despezamento sen amosar o corte anatómico.
- Os detalles: o detallante observa o cadáver, a ferida como pegada da agresión dende unha perspectiva benjaminiana.
- Realistas e negacións: tradición baziniana que minimiza o corte e privilexia o plano secuencia, continuidade temporal e profundidade de campo, para que o público "decida" onde mirar dentro da imaxe.
- Analítico invisible hollywoodiano: a agresión pode acontecer entre cortes, ocúltaos mediante o emprego de variedade de *raccords* (eixo 180°, movemento, mirada) e unha gramática de continuidade ao servizo do relato.

Estas catro categorías analíticas, aplicaranse sobre o corpus escollido coa fin de observar que tipo de montaxe é o predominante a través dos trazos identificados de xeito previo. Para iso, analizarase o emprego de *raccords*, plano secuencia, elipses, ritmos e duracións dos planos, todo isto, coa fin de esconder a ferida, que como se anunciou ao comezo da sistemática de análise, soamente poderá ser visible no terceiro dos subepígrafes, o Corte da Carne.

3.1.2.1 Formalistas e violencia dos fragmentos

A denominada montaxe de atraccións nace como manifesto teatral en 1923 na revista LEF[128] (1923). Para Serguéi Mijáilovich Eisenstein, o seu autor, a atracción é todo momento agresivo do teatro; quer dicir, todo elemento deste que somete o público a unha acción sensorial ou psicolóxica, verificada por medio da experiencia e calculada matematicamente, para producir determinados *shocks* emocionais que, unha vez reunidos, condicionan de seu a posibilidade de percibir o aspecto ideolóxico do espectáculo, mediando e dirixindo a súa conclusión ideolóxica final (Eisenstein, 1923). Así e segundo o autor, o cinema é unha canle máis potente do que o teatro proletario para este fin, certamente proselitista, como afirma Sánchez-Biosca (1996, pp. 108). A tradición do formalismo soviético coloca o fragmento na base da construción fílmica, é dicir, o sentido non reside no plano illado, senón que soamente esta unidade autónoma cobra sentido en serie e pola colisión organizada pola montaxe co plano seguinte. Con todo, estas pequenas conmocións-emocións que sacoden ao público, deben ser medidas e sistematizadas de antemán nun certo dirixismo audiovisual.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[128] Nome orixinal Левый фронт искусств, traducido como Fronte de Esquerda das Artes.

Cómpre retomar a diferenza fundamental entre detalle e fragmento (vexase 2.2.2.1 Outras artes), seguindo as definicións baseadas nos escritos de Walter Benjamin (2012). O fragmento é un anaco proveniente dunha fractura do todo. Como resume Duque nos seus traballos sobre o autor: "o fragmento é o máximo de realidade que podemos aprehender" (Duque, 2002). Para Benjamin, o fragmento é de nacemento convulso, emancípase do todo narrativo e pode desobedecer a continuidade para producir *shocks*, elipses e acoplamentos que reconstrúen o corpo filmado como corpo montado. Pola contra, como afirma Benjamin o detalle remite a un todo presuposto íntegro fóra de campo. Apoia esta diferenciación Philippe Dubois, xa que en *El acto fotográfico* (1986) o autor diferenza entre ambos conceptos segundo a indexicalidade da fotografía. O detalle como un elemento recortado que conserva o seu vínculo cunha totalidade fóra de campo, con valor analítico, porque se entende como pegada dun conxunto maior do que forma parte. O detalle fotográfico non se comprende xamais en si mesmo: o seu estatuto é o dunha parte que remite necesariamente a un todo do que se supón desprendida (Dubois, 1986, p. 33). Pola contra, o fragmento é unha unidade autónoma, non depende dun todo exterior para ser comprendido, senón que se emancipa da continuidade e pode funcionar como unha unidade de sentido por si mesma, ou en relación con outros fragmentos (Dubois, 1986, p. 41). Por último, o detalle non ten a tal condición que se lle atribúe ao fragmento, senón que é un corte orquestrado polo suxeito que mira, chamado detallante, pensado como a porción dun conxunto que permite un exame do mesmo para retomar a totalidade logo que o propio individuo que mira efectúe devandita acción (Calabrese, 1989) (véxase 3.1.2.2 Os detalles).

Así, a montaxe supera o que a película conta literalmente e xera unha nova realidade a partir dos anacos, fragmentos, captados polo dispositivo (Eisenstein, 1949/1995, pp. 74–76). Para Sánchez-Biosca, mentres que para algúns cineastas a aproximación ao real ten unha importancia capital, non é así no caso deste formalista soviético.

> Lo que en el texto fílmico se juega para él es, una vez más, una estructura de discurso y el único modo posible de construirla consiste en trabajar su forma, fuera de todo mimetismo respecto de la realidad o de cualquier impresionismo. En suma, es de ahí de donde nace el próposito eisensteiniano de construir un lenguaje-un discurso, diriamos más bien, pues jamás el sentido se hallará preestablecido en código alguno (Sánchez-Biosca, 1996, p. 109-110).

Con respecto ao traballo da forma, fóra de todo mimetismo ou impresionismo, Eisenstein ataca directamente ao Cinema Ollo, *Kino-Glaz, de* Dziga Vértov, chegando a afirmar no artigo *Sur la cuestion d'una approche matérialiste de la forme* (1925): "No es un cine, ojo, lo que nos hace falta, sino un cine puño" (Eisenstein, 1925, p. 152). Para Eisenstein, o choque constrúe unha idea, mentres que para Vértov, a montaxe descobre unha organización do real nos intervalos, exhibindo a máquina cinema, o aparato. En contraste co concepto eisensteiniano, Vértov propón o Cine-ollo: rexistrar a realidade sen actores nin guión para organizar en montaxe os intervalos da vida real e revelar unha verdade documental e rítmica do mundo. Na praxe, encadea fragmentos non suxeitos á continuidade dramática, multiplicando puntos de vista e xogando coa auto-referencia para facer visible o traballo do dispositivo.

Mais centrando o texto no que este epígrafe solicita, Sergei M. Eisenstein sistematizou cinco métodos de montaxe, xa citados con anterioridade, que modelan a percepción e intensifican a emoción mediante o choque de planos/fragmentos, do cálculo da duración ou métrico, ao movemento intraplano ou rítmico, do ton afectivo ou tonal, á síntese polifónica ou sobretonal e, por último, á colisión conceptual que xera unha terceira idea, ou intelectual. Polo tanto, a montaxe convértese nun dispositivo produtor de pensamento e afecto (Eisenstein,

1949/1995, pp. 74–76). Para Karel Reisz, en *Técnica del montaje cinematográfico* (1987), Eisenstein cría firmemente que a función do director era desenvolver series de planos-conflitos:

> […], expresando sus ideas mediante las nuevas significaciones así producidas. Sostenía que la continuidad cinematográfica ideal sería aquella en la que cada cambio de plano diera lugar a un nuevo choque. En sus films no se encuentra nunca el menor intento de transición suave; la narración progresa mediante una serie de colisiones, como una discusión siempre cambiante y acrecentada (Reisz, 1987, p. 39).

A videosfera, concepto extraído de *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (1994) de Régis Debray, que divide as eras mediolóxicas da imaxe en logosfera —da palabra e do escrito— definida dende a antigüidade ata o nacemento da imprenta, grafosfera —da imaxe reproducible— da imprenta moderna e da prensa e, por último, a devandita Videosfera, a era actual da imaxe electrónica, que comeza coa televisión e expándese co vídeo e co dixital, do audiovisual e da simultaneidade. Polo tanto, como público contemporáneo inmerso na Videosfera, habituada ao fragmentarismo violento do corpo a través da montaxe; débese coller unha certa perspectiva histórica para achegarse ao que pode supoñer o formalismo soviético respecto do despezamento do corpo humano, á visión destes primeiros públicos non familiarizados co mesmo. Recolle testemuñas da época Béla Balázs no seu libro *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (1978/1929):

> Un viejo amigo de Moscú me contó un día una anécdota sobre una empleada que cuidaba su casa […]. Casualmente no había visto ningún film. […] Volvió pálida y con mirada sombría. "¿Te ha gustado?", le preguntó. […] "Es horrible!", dijo indignada. "No puedo entender como en Moscú dejan exhibir tales horrores". "¿Pero qué has visto?" "He visto como partían personas en pedazos. La cabeza, los pies, las manos estaban fuera de su lugar" (Balázs, 1978/1929, p. 30).

A recepción temperá desta estética do corte a través de fragmentos, provoca que unha espectadora sen alfabetización fílmica a vexa partida esnaquizada. Mais, nun achegamento ao cinema que nos ocupa nesta investigación, o emprego destes mecanismos é habitual en cinemas violentos. Como afirma Philippe Rouyer en *L'art de la coupe et de la découpe dans les films d'horreur* (1994), o corte de planos dramatiza a violencia mediante tres técnicas: elipse, alternancia e detalle; reforzando o *shock* e o imaxinario do despezamento do corpo (Rouyer, 1994, pp. 127-131). Polo tanto, a aplicación do fenómeno das atraccións mutilando os corpos, é un mecanismo onde a violencia está xerada pola propia colisión de fragmentos en montaxe. Máis alá do efecto Kuleschov, o dispositivo do *shock* ponse ao servizo do corte de los corpos femininos.

Co exemplo paradigmático, a famosa secuencia da ducha de *Psycho* (Hitchcock, 1960), constitúe, case sen lugar a dúbidas, os 78 planos en 45 segundos máis analizados da historia do cinema de terror; dando lugar a una enorme profusión de traballos académicos ou incluso cinematográficos, como é caso do documental *78/52. La escena que cambió el cine* (Philippe, 2017) (véxase 2.2.2.3 Georges Franju e 2.2.2.4 Exploitation). A recreación do ollo do asasino percorrendo o corpo espido de Marion, coloca o público nun lugar de observación privilexiado, como afirma González Requena en *Desplazando la mirada Hitchcock vs Griffith* (2007). En

USC DE SANTIAGO

contraposición coa explosión violenta posterior, a pesar de que Hitchcock non relega o seu corpo ao fóra de campo, esnaquízao, abstrae o ataque con coitelo como fragmentos en colisión. O resaltable é que a violencia non existe de maneira anatómica e física no campo filmado, é unha pura metáfora do despezamento. Por último, a recreación posterior da mirada prodúcese na pegada do real, no *index*, nas consecuencias da violencia exercida sobre este corpo, na forma do cadáver de Marion tendida no chan do baño. Cómpre engadir, que os corpos tombados no chan de baños, de baldosas asépticas e brancas, serán motivo visual común nos filmes da Nova Extrema Francesa como na Fronte de Ondas posterior.

En *Una Cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión* (1995), de Sánchez-Biosca, o autor afirma que na sociedade posmoderna, a cultura de masas intensifica a serialización dos fragmentos, dos planos curtos, dos detalles autónomos, ou das colaxes; e que este estilo, ou mecanismo, reabre o debate sobre a política do corpo no plano montado. Noutras palabras, que é o que se amosa ou que se oculta no filme, promovendo unha estética da hiperfragmentación que condiciona como percibe a sociedade a violencia e a acción (Sánchez Biosca, 1995, p. 139).

Polo tanto, a fragmentación dos planos do cinema soviético, malia a súa gran validez estética e artística así como de vangarda proletaria e revolucionaria, adoece de ser dirixidas, de non dar tregua nin descanso á mirada do público no seu convulso estilo baseado na colisión de imaxes fóra de coordenadas espaciais ou temporais, coa fin de construír unha nova historia en base a asociacións e metáforas. Con todo, isto non pretende dicir que a faceta do cinema como difusor de ideoloxías morrese co formalismo soviético. Parece unha obviedade sinalar que toda expresión artística tamén é unha expresión política. Existen outras montaxes, como veremos máis adiante coa invisibilidade industrial do MRI hollywoodense, que ben merecerían unha análise ideolóxica igual de fonda. Para rematar, non é intención desta investigación buscar exemplos de atraccións nas propias películas de Eisenstein, senón que o interesante é aplicar a teoría de atraccións dentro da onda do Novo Extremismo Francés.

Indicadores analíticos desta categoría:

- **F1.** Frecuencia e aceleración do corte, de picos de ignición (aceleracións súbitas de cortes) e síncopes (cortes inesperados ou retardados que rachan co ritmo das ignicións).
- **F2.** Patróns e orde da serie fragmentaria (ex: ollos-boca-coitelo-boca), concatenación dos fragmentos.
- **F3.** Lugar da ferida, a agresión acontece entre planos (despezamento figurado).
- **F4.** Hiperfragmentación, densidade de planos curtos, uso de detalles autónomos e colaxes.

Análise da mostra:

1F. *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007)

Sarah fai buraco para desatascar a porta, a Muller atravésalle a man coa tesoira (00:49:34-00:50:08)

Esta secuencia, do filme de Bustillo e Maury (2007), está dividida fisicamente entre dous espazos: o baño onde se atopa Sarah atrapada e o corredor onde a agrede a Muller. Ambas localizacións, unidas por un burato na porta, están ben diferenciadas a nivel cromático. Sarah, aproveitando a chegada á entrada prinicpal da casa dunha parella da *gendarmerie* e a

consecuente distracción da Muller que a ten secuestrada, comeza a furar a porta do baño empregando un anaco do espello rachado da habitación. Toda esta secuencia está traballada en planos moi curtos, ben PD (F1) ou PP (F2, F4). Sarah consegue sacar o brazo polo furado da porta do baño e alcanzar o moble que bloquea o manubrio PD (F3). De súpeto, a Muller, que xa volveu do encontro coa policía, agárralle o brazo nun PMA (F6), mentres Sarah tenta zafarse desesperada (F7). Crávalle a man cunhas tesoiras na parede (F8) pola parte exterior, no corredor. Polo que Sarah queda atrapada no baño co brazo fóra, cunha montaxe contínua entre os dous espazos e a reacción de cada unha das mulleres, o interior (F9, F11) en PM e PX, e o exterior (F10, F12) en PP traseiros ou frontais. O corte nunca aparece na pantalla, mais a concatenación de fragmentos violentamente xera tal efecto.

Imaxe 84. Composición de fotogramas (F1-F12), Sarah fai buraco para desatascar a porta, a Muller atravésalle a man coa tesoira (00:49:34-00:50:08) en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007).

4F. *Amer* (Cattet & Forzani, 2009), análise mediante *découpage.*

Ataque con navalla de afeitar (01:19:19-01:21:02)

Se hai unha secuencia que represente a montaxe de atraccións nesta investigación é a proposta do ataque coa navalla de afeitar de Cattet e Forzani en *Amer* (2009). A cantidade inxente de PD e PPP, as súas repeticións e picos de ignición, é dicir, aceleracións súbitas de cortes, así como as síncopes, ou cortes retardados que rachan co ritmo das ignicións, deben ser debullados no *découpage* a continuación. O elevado volume de planos empregados, que ascende a cincuenta e cinco son, na súa totalidade, PP, PPP, PD ou incluso PPD. A secuencia comeza cunha man en luva de coiro, nunha clara homenaxe ao *giallo* (véxase 2.2.2.4 Exploitation) (F1, F4) e transfórmase nunha montaxe veloz entre fragmentos de boca e dentes (F2, F7, F8, F11, F15, F19, F23, F26, F28), ollos (F3, F13, F25, F29), ollo individual (F5, F17, F21, F27, F35), bágoas e navalla percorrendo diferentes partes da pel (F6, F12, F16), torso (F18), luva coa navalla cortando o aire (F20, F24), pescozo (F26, F34) e gotas de sangue que simulan cortes (F9, F14, F22, F30, F31, F32, F33) , sumado a un par de planos de carácter abstracto (F10, F29). As brillantes aceleracións e pausas da montaxe de Cattet e Forzani vense con maior claridade no *découpage* que acompaña estas imaxes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 85. Composición de fotogramas (F1-F36) do ataque con navalla de afeitar (01:19:19-01:21:02) en *Amer* (Cattet & Forzani, 2009).

SEC AMER. ATAQUE CON NAVALLA. INT. CASA. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
1	01:19:19-01:19:26	PD	Man con luva de coiro toca a ferida da man da vítima	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son ferida e coiro	X	-
2	01:19:26-01:19:27	PPP F	Beizos vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Queixa vítima e coiro	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC AMER. ATAQUE CON NAVALLA. INT. CASA. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
3	01:19:27-01:19:30	PPPF	A vítima abre os ollos	-	-	X	-	-	-	Ambiente Queixa vítima e coiro	X	-
4	01:19:30-01:19:35	PD (=P1)	Man con luva de coiro mete o dedo na ferida da man da vítima	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son ferida e coiro	X	-
5	01:19:36-01:19:37	PPPF	Unha bágoa cae do ollo	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son ferida e coiro	X	-
6	01:19:38-01:19:38	PPD	A navalla recolle a bágoa na pel	-	-	X	-	-	-	Ambiente	X	-
7	01:19:38-01:19:39	PPD	A navalla pasa cortando o pel en diagonal (dereita superior a esquerda inferior)	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
8	01:19:38-01:19:39	PPD	A navalla pasa cortando a boca e os dentes en diagonal (dereita superior a esquerda inferior)	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
9	01:19:39-01:19:39	PPD	A navalla pasa cortando a pel en diagonal (dereita superior a esquerda inferior)	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
10	01:19:39-01:19:40	PPD	A navalla pasa cortando os beizos en diagonal (dereita superior a esquerda inferior)	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC AMER. ATAQUE CON NAVALLA. INT. CASA. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
11	01:19:40-01:19:41	PPD	Gota de sangue sobre a pel	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
12	01:19:41-01:19:42	PPD (=P8)	Boca e beizos	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
13	01:19:42-01:19:43	PPP F (=P3)	A vítima chora	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
14	01:19:44-01:19:45	PPD	A navalla recolle a bágoa na pel	-	-	X	-	-	-	Ambiente	X	-
15	01:19:46-01:19:46	PD	Abstracto	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
16	01:19:46-01:19:47	PPD (=P8)	A navalla pasa cortando a boca e os dentes en diagonal (esquerda superior a dereita inferior)	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
17	01:19:47-01:19:47	PPP F (=P5)	Unha bágoa cae do ollo	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
18	01:19:48-01:19:48	PD	A navalla pasa cortando o aire	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
19	01:19:48-01:19:49	PPD	A navalla corta	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
20	01:19:49-01:19:49	PD (=P18)	A navalla pasa cortando o aire	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
21	01:19:49-01:19:50	PPD (=P19)	A navalla corta	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC AMER. ATAQUE CON NAVALLA. INT. CASA. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
22	01:19:50-01:19:50	PPD (=P5, =P17)	Unha bágoa na pel	-	-	X	-	-	-	Ambiente	X	-
23	01:19:50-01:19:51	PD (=P18)	A navalla pasa cortando o aire	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
24	01:19:51-01:19:51	PPD (=P8, =P16)	A navalla pasa cortando a boca e os dentes en diagonal (esquerda superior a dereita inferior)	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
25	01:19:52-01:19:53	PPP F (=P3, =P13)	Ollos vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
26	01:19:53-01:19:54	PPD (=P19, =P21)	A navalla corta	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
27	01:19:54-01:19:57	PPP F (=P3, =P13, =P25)	Ollos vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
28	01:19:57-01:20:07	PPP L	Ollo da vítima ao que se achega a navalla	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
29	01:20:08-01:20:10	PPD (=P5, =P17)	Unha bágoa na pel é recollida pola navalla	-	-	X	-	-	-	Ambiente	X	-
30	01:20:11-01:20:16	PPD	Sangue sobre a pel e a navalla ao carón	-	X	X	-	-	-	Ambiente	X	-
31	01:20:17-01:20:19	PPP F Inverso	Ollos vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
32	01:20:20-01:20:20	PPD (=P11)	Gota de sangue sobre a pel	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC AMER. ATAQUE CON NAVALLA. INT. CASA. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
33	01:20:20-01:20:20	PPP F	Ollo dereito da vítima	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
34	01:20:21-01:20:27	PPD (=P8, =P16, =P24)	A navalla dá pequenos golpes nos dentes	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
35	01:20:28-01:20:28	PD	A navalla pasa cortando o aire	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
36	01:20:28-01:20:29	PD L	Torso da vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
37	01:20:29-01:20:30	PPP L (=P28)	Ollo vítima ao que se achega a navalla	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
38	01:20:31-01:20:32	PPD (=P8, =P16, =P24, =P34)	A navalla e a boca	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
39	01:20:33-01:20:34	PPP F Inverso (=P31)	Ollos vítima se pechan	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
40	01:20:34-01:20:37	PPD (=P8, =P16, =P24, =P34, =P38)	As luvas de coiro tocan a boca ensanguentada	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
41	01:20:38-01:20:39	PD (=P35)	A navalla pasa cortando o aire	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
42	01:20:39-01:20:40	PD L (=P36)	Torso da vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
43	01:20:40-01:20:41	PP L	Cara da vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC AMER. ATAQUE CON NAVALLA. INT. CASA. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
44	01:20:41-01:20:47	PDL	Coitelo no pescozo da vítima (raccord no eixo do P43)	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
45	01:20:48-01:20:48	PPPF Inverso (=P31, =P39)	Ollos vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
46	01:20:49-01:20:54	PDL (=P44)	Coitelo no pescozo da vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
47	01:20:54-01:20:55	PPD (=P8, =P16, =P24, =P34, =P38, =P40)	Boca ensanguentada	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
48	01:20:55-01:20:55	PDL (=P44, =P46)	Coitelo se crava no pescozo da vítima	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
49	01:20:55-01:20:55	PPD (=P8, =P16, =P24, =P34, =P38, =P40, =P47)	Boca Ensanguentada ábrese	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
50	01:20:56-01:20:56	PPPF (=P33)	Ollo dereito da vítima ábrese	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
51	01:20:57-01:20:57	PD	Abstracto	-	-	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-
52	01:20:57-01:20:59	PPD (=P11, =P32)	Gota de sangue sobre a pel abríndose	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC AMER. ATAQUE CON NAVALLA. INT. CASA. NOITE

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
53	01:21:00-01:20:55	PD L (=P44, =P46, =P48)	Coitelo sácase do pescozo da vítima	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte Berro vítima	X	-
54	01:21:01-01:20:02	PPP F (=P33, =P50)	Ollo dereito da vítima	-	X	X	-	-	-	Ambiente Son de corte Berro vítima	X	-

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)
- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.
- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DE/ED Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.
- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI
- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións
- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

3.1.2.2 Os detalles

Se no anterior subepígrafe definiuse a distinción entre fragmento, e o seu emprego formalista, e detalle; este último remite analiticamente a un todo suposto, un corpo ou unha situación íntegra que permanece parcialmente fóra de campo, e opera como pegada ou *index* dese todo, carecendo da autonomía que si posúe o fragmento (Dubois, 1986). A famosa tese benjaminiana afirma que é necesario un detallante, aquela persoa que fai o traballo de detallar unha totalidade, de xerar un corte orquestrado polo suxeito que mira, máis do que a porción dun conxunto que permite un exame do mesmo para retomar a totalidade logo que o propio individuo que mira, efectúe devandita acción (Calabrese, 1989) (véxase 2.2.2.1 Outras artes).

No libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004), Didi-Huberman afirma que as imaxes extremas amosan certos detalles-residuo que conservan unha verdade epistémica e afectiva do acontecemento sen a exhibición do acto violento, o que se ve é o resto que o acto deixou, non o acto en si (2004, pp. 30–37). A partir deste principio, e particularmente na parte *arthouse* da Nova Extrema Francesa, pódense atopar secuencias que representen este principio, contando ademais cun detallante na escena ou personaxe que mira o cadáver. No cinema contemporáneo, segue a existir a tendencia en que a escena do descubrimento de cadáver adoita construírse por detalles-pegada, nestes casos presentados no subepígrafe. O corpo morto léese por partes, por detalles, activando un fóra de campo temporal. Este réxime do *index* sitúase no extremo oposto do choque fragmentario, como unha sorte de ética da mirada que distancia a violencia explícita e a substitúe pola lectura forense do rastro. Polo tanto, analizar o detalle require non soamente sumar planos illados, senón observar como a posta en escena e a montaxe externo abren tempo para que o *index* se manifeste.

Indicadores analíticos desta categoría:

- **G1.** Natureza do detalle (pel, man, obxecto, rastro, ferida cicatrizada...)
- **G2.** Posición na cadea, o detalle aparecendo antes/durante/despois do recoñecemento diexético, é dicir, do detallante.
- **G3.** Réxime temporal e ritmo, longas duracións de planos, presenza de pausas que faciliten a lectura da imaxe

Análise da mostra:

1G. *L´Humanité* (Dumont, 1999)

Descubrimento do cadáver da nena na campiña (00:05:47-00:06:15)

Se o fragmentarismo acelarado da montaxe de atraccións formalista, xera unha serialización dos anacos dos corpos, nos detalles e, nesta caso na proposta de Dumont (1999), estamos nun caso oposto. Como xa se describiu (véxase 2.3 Películas e autorías) *L´Humanité* (1999) é un filme lento, contemplativo, que soamente presenta o *shock* violento nos catro planos que compón o descubrimento do cadáver agredido sexualmente dunha nena de once anos na tranquila campiña gala. Dun GPX da paisaxe (F1), que abundarán no resto do filme, o polémico PD da vulva ensanguentada da nena (F2), dá paso a un PD das súas pernas por onde camiñan os insectos (F3), cousa que tamén veremos en outros filmes, como por exemplo *Revenge* (Fargeat, 2017), acompañado de outro PD algo máis aberto de ambas pernas (F4). Por último, un PX do cadáver (F5), última vez que se verá na película de Dumont, pecha este *shock*, este horror en cinco planos que marcará o resto do filme e das súas personaxes, pese á súa ausencia en pantalla.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

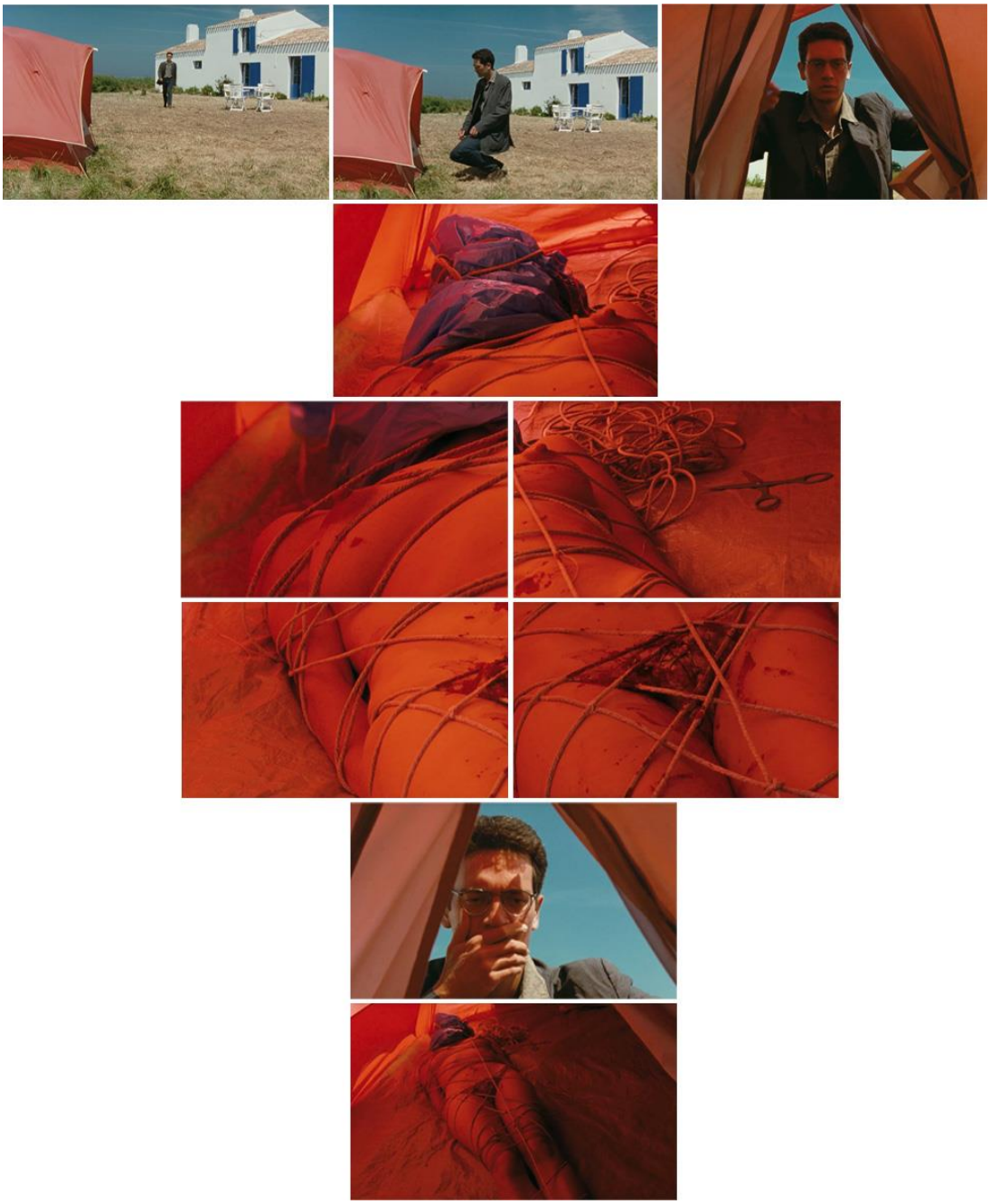
Imaxe 86. Composición de fotogramas (F1-F5) do horrible descubrimento do cadáver da nena na campiña (00:05:47-00:06:15) que da inicio a *L´Humanité* (Dumont, 1999).

2G. *Regarde la mer* (Ozon, 1997), análise mediante *découpage*.

Descubrimento do cadáver de Sasha por parte do seu marido na tenda de campaña (48:08-48:51)

Se a visión do cadáver na campiña practicamente da comezo ao exemplo fílmico anterior, neste caso, o descubrimento do corpo mutilado de Sasha por parte do seu marido, que volve dunha viaxe de negocios, finaliza a mediometraxe de Ozon (1997). Na secuencia, o marido procura a muller e o seu bebé por toda a casa, para descubrir no patio traseiro a tenda que instalou Tatiana, a muller sen teito que acollida no comezo do filme. Nun longo plano, achégase á tenda vermella (F1-F2) e agáchase para entrar. Un PPA amosa a expresión incrédula do marido (F3). O contraplano é devastador: unha batería de detalles do corpo mutilado e atado de Sasha coa cabeza envolta nunha bolsa plástica (F4-F8). Un PP do horror do marido (F9) dá paso a un PX do cadáver (F10).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 87. Composición de fotogramas (F1-F10) do descubrimento do cadáver de Sasha por parte do seu marido na tenda de campaña (48:08-48:51) que finaliza *Regarde la mer* (Ozon, 1997).

SEC REGARDE LA MER. DESCUBRIMENTO DO CADÁVER SE SASHA. INT. TENDA DE CAMPAÑA. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
1	48:08-48:26	GPX	O marido sae pola parte traseira do patio da casa.	-	-	X	-	-	-	Ambiente	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC REGARDE LA MER. DESCUBRIMENTO DO CADÁVER SE SASHA. INT. TENDA DE CAMPAÑA. DÍA

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
		PX	Ve a tenda de campaña e vaise achegando a ela, agáchase.									
2	48:26-48:37	PPA F	O marido abre a cremalleira da tenda de campaña	-	-	X	-	-	-	Ambiente Cremalleira da tenda Moscas	X	-
3	48:38-48:38	PD	Brazo e ventre do cadáver de Sasha	-	-	X	-	-	-	Moscas	X	-
4	48:39-48:40	PP	Cabeza e peito do cadáver de Sasha	-	-	X	-	-	-	Moscas	X	-
5	48:41-48:41	PD	Peito do cadáver de Sasha	-	-	X	-	-	-	Moscas	X	-
6	48:42-48:43	PD	Cordas e tesoiras, a carón do cadáver de Sasha	-	-	X	-	-	-	Moscas	X	-
7	48:44-48:44	PD	Vulva cosida no cadáver de Sasha	-	-	X	-	-	-	Moscas	X	-
8	48:45-48:48	PP	Reacción horrorizada do marido, tapa a boca coa man	-	-	X	-	-	-	Moscas	X	-
9	48:49-48:52	PX	Cadáver de Sasha	-	-	X	-	-	-	Moscas	X	-

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)
- **TIPO PL:**
Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.

SEC REGARDE LA MER. DESCUBRIMENTO DO CADÁVER SE SASHA. INT. TENDA DE CAMPAÑA. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**

- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DI/ID Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.

- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI

- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións

- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

3.1.2.3 Realistas e negacións

O seguinte epígrafe céntrase nas autorías que formulan unha crítica a montaxe no cinema entendida como exceso. Neste senso, André Bazin resulta crucial. A defensa do autor á continuidade, á ambigüidade do plano e á duración do mesmo, permítelle opoñer a súa proposta ao formalismo, que alcuma como montaxe soberana, á vez que se enmarca a análise que segue na amoedada montaxe prohibida, do capítulo homónimo de *¿Qué es el cine?* (Bazin, 1990, pp. 67-80). A base deste realismo non é inxenuamente mimética, como afirma Roland Barthes respecto da fotografía en *La cámara lúcida* (1990/1980), o debate decisivo non é o status analóxico vs. o codificado, senón a forza de autenticación temporal que posúe a imaxe como emanación do real:

> La moda actual entre los comentaristas de fotografía sociólogos y semiólogos tiende a las relatividad semántica, nada de real, perfecto desprecio por los realistas, que no ven que la foto está siempre codificada, tan solo artificio, lo que representa está fabricado. Ya que la óptica fotográfica se encuentra sometida a la perspectiva albertinia perfectamente histórica y que la inscripción en un cliché hace de un objeto tridimensional una esfinge bidimensional. Los realistas entre los que me cuento y me contaba ya cuando afirmaba que la fotografía es una imagen sin código, incluso si, como es evidente, hay códigos que modifican su lectura. No toman en absoluto en la foto como una copia de lo real, sino como una emanación de lo real en el pasado. Una magia, no un arte. Interrogarse sobre si la fotografía es analógica o codificada no es una vía adecuada para el análisis. Lo importante es que la foto posea una fuerza constructiva. Y que lo constitutivo de la fotografía atenga no solo al objeto, sino al tiempo, desde un punto de vista fenomenológico en la foto, el poder de autentificación prima sobre el poder de representación (Barthes, 1990/1980, pp. 154–155).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para desfacer o primeiro das leas nas que se atopa a teoría dos realistas, cómpre aclarar que a realidade fotográfica da que falaba Barthes (1990/1980), como xa se analizou previamente, ten o valor en que o fotografado estivo presente diante do aparello de captación, é dicir, existiu, ágao a posteriori ou non. A captación da realidade como imaxe sen código, e non das interpretacións que dela se fagan, é principal no discurso barthesiano. O autor ademais sinala a adherencia do referente como dificultade epistemolóxica (1990/1980, p. 34). Esta vía teórica reconduce o epígrafe de novo a Bazin (1990), para quen a verdade do cinema descansa en permitir que o mundo aconteza ante a cámara, o principal expoñente desta tendencia realista e pioneiro da posta en escena moderna, como a alcumaría Sánchez-Biosca (1996).

Bazin (1990) non nega ou oponse completamente á idea dunha montaxe, mais limita o seu uso cando racha coa continuidade espaciotemporal da escena ou suxire accións que nunca preexistiron como feitos filmados, substituíndoas por unha trucaxe que falsea o realismo ontológico do cinema (Bazin, 1990, p. 68). Destas afirmacións pódese inferir a súa defensa dunha montaxe prohibida, que se basea en primar o plano secuencia, a profundidade de campo e a continuidade, coa fin de que o público decida por si mesmo no interior do plano, e así evitar a problemática xa presentada por unha montaxe excesivamente dirixista. Bazin ilustra este criterio da montaxe prohibida a través de dúas advertencias, en primeiro lugar, sobre a lexibilidade do truco por parte do público:

> Pero el hábito del cine ha sensibilizado poco a poco al espectador y una buena parte del público sería hoy capaz, si se le pide que mantenga un poco su atención, de distinguir las escenas «reales» de las que son tan sólo sugeridas por el montaje. Es cierto que otros procedimientos, como la transparencia, permiten reunir en el mismo plano dos elementos, por ejemplo el tigre y la protagonista, cuya contigüidad plantearía en la realidad algunos problemas. La ilusión es aquí más perfecta, pero no indiscernible y en todo caso lo importante no es que el truco sea invisible, sino el que haya truco o no, de la misma manera que la belleza de un falso Vermeer no podría prevalecer contra su inautenticidad (Bazin, 1990, p. 72).

Para o autor, o importante non é que o truco sexa invisible, senón que haxa truco. En segundo lugar, Bazin advirte sobre o límite do imaxinario en cinema, xa que, con todo, bastaría reflexionar para comprender que se o que se amosa na pantalla tivese que ser verdadeiro e fose efectivamente realizado diante da cámara, a película deixaría de existir, porque instantaneamente deixaría de ser un mito (1990, p. 74). Aí define o autor o límite da trucaxe, a marxe do subterfuxio preciso para que funcione a lóxica da narración, que permite ao imaxinario integrarse coa realidade e substituíla á vez. A consecuencia práctica é clara: non se trata de eliminar a ficción, senón de fundala en accións gravadas, evitando que a montaxe suplante á posta en escena. Nesta interpretación realista, a transparencia do discurso fílmico sopórtase nunha planificación escénica non dirixista, é dicir, reencadres dentro do propio plano e duración, e *off* interno que preserven a devandita ambigüidade e a continuidade (Bazin, 1990, pp. 67–80). Como é lóxico, non é preciso que a historia narrada nunha película aconteza na realidade. É absurdo pensar que a pretensión de Bazin sexa que os actores volvan suicidarse en escena ao estilo do teatro antigo, ou que se graven non ficcións das truculentas temáticas presentadas nesta investigación. É obvio que o cinema precisa dunha certa maxia do inexistente, pero esta debe ser sempre en base a accións gravadas e , polo tanto, que aconteceron fisicamente nos referentes reais que substitúen o mundo e xeran esa ficción cinematográfica, que no discurso baziniano non ten cabida suplir cunha montaxe. No canto diso, propón unha

planificación escénica con neutralidade, un deixar deambular a mirada do público polo plano, respectando espazos e tempos da historia, mediante planos secuencia; no canto do trillado plano contra plano e, en tal caso, enarborando a profundidade de campo como arma coa fin de subliñar aquí ou alá, no canto dun salvaxe fragmentarismo. Empregando así mesmo iluminacións naturalistas e, en xeral, cunha pátina ou aspecto o máis real posible: "Del apego a una realidad tan pregnante que desborda al positivismo en todos sus órdenes" (Sánchez-Biosca, 1996, p. 47).

Para Casetti e Di Chio, en *Cómo analizar un film* (1991), a posta en cadro traballa co bordo, co dentro e fóra de campo, mentres que a posta en serie, ou montaxe, pode minimizarse en favor dun réxime de visibilidade máis realista (1991, p. 169–170). Esta vía podería dialogar coa montaxe invisible do clasicismo (véxase 3.1.2.4 Analítico invisible), mediante *raccords*, regra dos 180º e continuidade causal que ocultan o corte sen renunciar á claridade narrativa (Bordwell & Thompson, 1997, p. 370). En ambos os casos, a violencia pode non verse e, con todo, manter presenza grazas á duración e ao espazo pleno do plano, é dicir, a ferida ou quen a sofre permanecen en campo, mais o corte pode ser eludido sen perder o seu efecto. Porén, Bazin (1990) despraza tal responsiabilidade ao interior do plano e á posta en escena, para non substituír o mundo por esta lóxica dos anacos, dun fragmentarimo salvaxe (Bazin, 2008, pp. 67–80).

Indicadores analíticos desta categoría:

H1. Planos longos e reencadres, no canto de cortes
H2. *Off* interno e elipses dentro do propio plano
H3. Elevada profundidade de campo e copresenza de accións no mesmo plano
H4. Iluminacións e posta en escena con preferencias diexéticas e naturalistas
H5. Transicións discretas, por corte e son precisos

Análise da mostra:

1H. *Titane* (Ducournau, 2021)

Alexia realiza un masacre na casa de Justine (00:25:16-:00:28:40)

Esta trepidante secuencia onde Alexia, que é convidada por Justine á súa casa, masacra a moza e a dous seus compañeiros de casa, tentando tamén rematar coa vida da terceira compañeira, quen consegue escapar. Estes máis de catro minutos de secuencia están divididos unicamente en tres planos, (F1-F2), (F3-F16) e (F17-F36), que se debullarán a continuación no *découpage*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 88. Composición de fotogramas (F1-F36) do masacre que Alexia realiza na casa de Justine (00:25:16-:00:28:40) en *Titane* (Ducournau, 2021).

SEC TITANE. MASACRE NA CASA DE JUSTINE. INT. CASA. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**F X**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
1	00:25:16-00:25:42	GPXT	Alexia remata a Justine co pau do cabelo e descansa no sofá	-	-	X	-	-	-	Ambiente Golpes Música	X	X
2	00:25:43-00:26:51	PXF	Alexia descansando no sofá é interrompida por Roman		-	X	-	-	-	Ambiente Música	X	X

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC TITANE. MASACRE NA CASA DE JUSTINE. INT. CASA. NOITE

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
			que baixa polas escaleiras ao salón									
		PM	Alexia colle un atizador da cheminea e vai onde Roman	TRAV LAT E/D TRAV A TILT DOW N						Atizador rascando no chan C: Que pensas facer con iso?		
		PX	Alexia espétalle o atizador nun pé e o tira ao chan golpeándoo	TRAV R TRAV A L						Alexia: Solta!		
		PP C PMA	A compañeira de casa se asoma dende o piso superior	TRAV R						Comp: Roman! Que ocorre? Roman: Chama á policía! Corre!		
		PPC PPL PPC	Alexia esmágalle a cabeza cun tallo a Roman	TRAV A TILT DOW N TILT UP								
		PP	Alexia senta no tallo	TRAV X						Rotura de cranio		

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC TITANE. MASACRE NA CASA DE JUSTINE. INT. CASA. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**

- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.

- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DI/ID Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.

- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI

- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións

- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

3.1.2.4 Invisible Hollywoodense[129]

O modelo de representación que se tratará neste epígrafe non precisa practicamente presentación dada a súa omnipresencia histórica e mesmo algo invasiva, na contemporaneidade da cinematografía hollywoodense. A chamada montaxe invisible do Modelo de Representación Institucional (MRI), estabilizado en Hollywood durante os anos trinta e hexemónico ata os sesenta, cando xurde o que Bordwell e Thompson amoedaron como *New Hollywood* (1999) (Véxase 2.2.2.6 Outras ondas e fenómenos fílmicos); fragmenta a acción en planos. Mais á súa vez sutura mediante regras de continuidade a propia fragmentación, coa fin de que o corte non se detecte polo público e a narración resulte amable e habitable, como a definiría Burch (1985, p. 460). O obxectivo é a claridade causal e espacial, a súa gramática inclúe a regra de 180°, o plano-contraplano, múltiples *raccords* (de movemento, no eixo, de miradas, de posicións, etc.), o corte en movemento e o uso preferente do corte directo entre imaxes (Bordwell & Thompson, 2003, p. 370; Aumont et al, 1996, pp. 76–78), entre outros. En termos prácticos, a posta en serie, ou montaxe, oculta a súa propia pegada, naturalizando a descontinuidade técnica como continuidade perceptiva (Burch, 2008, p. 460).

Na fórmula clásica, e como diría Bazin, o emprego da montaxe pode ser invisible cando o fraccionamento non ten outro obxecto que analizar o suceso segundo unha lóxica material ou dramática. Esa análise pasa inadvertida, xa que os puntos de vista están xustificados pola xeografía da acción ou polo desprazamento do interese dramático.

[129] Aplicáronse as características da montaxe invisible como parámetros de análise do contido educativo en redes sociais, publicado como: Sosa-Fernández, R. del P., Rozados-Lorenzo, A., & Calvete-Lorenzo, S. (2023). Análisis y tendencias de consumo en redes sociales: Propuesta metodológica para creación de contenido educativo audiovisual. *Espejo De Monografías De Comunicación Social*, (15), 163–179. https://doi.org/10.52495/c9.emcs.15.c45

> La utilización del montaje puede ser invisible, como sucedía muy frecuentemente en los filmes americanos clásicos de Anteguerra. El fraccionamiento entre los planos no tiene otro objeto que analizar el suceso según una lógica material o dramática de la escena es precisamente su lógica. Lo que determina que este análisis pase inadvertido, ya que el espíritu del espectador se identifica con los puntos de vista que le propone el director porque están justificados por la geografía de la acción o por el desplazamiento del interés dramático (Bazin, 2008, pp. 123–124).

A devandita montaxe invisible, deste xeito asolagada, distribúe a atención do público á vez que enmascara o dirixismo da mirada cara a un espectador ideal. Karel Reisz en *Técnica del montaje cinematográfico* (1987), afirma:

> El director nos da una visión ideal de la escena, situando la cámara en cada caso en la posición más favorable para ver la parte o partes de la acción con mayor significado dramático. El director pasa a ser como un observador ubicuo, que toma en cada caso el punto de vista más favorable para el espectador. El realizador selecciona las imágenes más expresivas, olvidando que nadie pueda ver una escena en la vida real de esa manera (Reisz, 1987, p. 215).

Para Sánchez-Biosca ese direccionismo escópico fabrica o devandito espectador ideal nacido da ubicuidade relativa, decidida por quen organiza estas miradas; xa que nada hai de natural na construción e artellamento de toda a serie de emprazamentos de cámara que vehiculan miradas diversas (Sánchez-Biosca, 1996, p. 33). O MRI, polo tanto, non nega a fragmentación, senón que a oculta mediante a continuidade a través dunha enorme profusión de *raccords,* regras e estruturas predeterminadas:

- Eixo (regra dos 180°), consiste na liña imaxinaria que organiza a orientación do espazo dramático dividíndoo á metade lonxitudinalmente. As cámaras deben permanecer no mesmo hemisferio para conservar a dirección esquerda/dereita e a intelixibilidade do desprazamento e das miradas. Neste tipo de montaxe e planificación, saltar o eixo desorienta ao espectador. A regra funda a cartografía da escena: "una vez escogido el lugar de cámara, queda determinado el abanico de posiciones posibles" (Sánchez-Biosca, 1996, p. 131). Así mesmo, forma parte da gramática de continuidade que procura claridade causal e espacial (Bordwell & Thompson, 1997, p. 370) e da lista de *raccords* que suturan o corte (Aumont et al., 1989/1983, pp. 76-78).

- *Raccord* de movemento (*match on action*), un xesto iniciado por unha personaxe nun plano remata no seguinte, varrendo o corte, é dicir, a continuación do movemento enmascara a descontinuidade entre planos. Sutura cortes ao tempo que se mantén o ritmo diexético e da dirección (Aumont et al., 1989/1983, pp. 76-78); así mesmo, é de elevada importancia para a imperceptibilidade da trucaxe (Bordwell & Thompson, 1997, p. 370).

- *Raccord* de mirada (*eyeline match*), consiste nun encadeamento dun plano da mirada co plano do visto que reconstrúe o espazo mental da personaxe e que é o que centra a súa atención, garantindo coherencia de dirección e focalización. Integra unha triangulación

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

básica no MRI: establecemento, a mirada e o visto. Tamén, adoita enlazar co plano-contraplano nas conversas (Aumont et al., 1989/1983, pp. 76-78).

- *Raccord* de dirección, consiste en conservar a dirección do movemento e a orientación esquerda-dereita entre planos. O emprego do devandito eixo axuda ao mantemento desta tipoloxía de continuidade (Bordwell & Thompson, 1997, p. 370).

- *Raccord* no eixo ou corte axial, consiste nun cambio directo na distancia focal ou escala do plano sobre o mesmo eixo visual para intensificar un detalle mantendo a orientación das conversas (Aumont et al., 1989/1983, pp. 76-78).

- Plano-contraplano, a construción das secuencias mediante a alternancia é crucial neste tipo de planificación. É dicir, un encadre dende o extremo oposto do eixo de acción, normalmente nun ángulo oblicuo ao suxeito (Bordwell & Thompson, 2003, p. 265). Moitas veces encadra fóra de foco unha referencia en primeiro termo do suxeito case omitido, tamén chamado escorzo.

- Regra dos 30°, é dicir, no MRI desaconséllanse cambios de posición de cámara menores de 30 graos respecto do plano previo, xa que se entende que un ángulo demasiado próximo xera un salto perceptivo (*jump cut*) ou sensación de erro. Evitar saltos de continuidade (Aumont et al., 1996, pp. 76–78), como xa se citou nesta investigación esta regra foi incumprida conscientemente por Godard, entre outros (véxase 2.2.2.3 Georges Franju e Nouvelle Vague).

- Plano de establecemento, na estrutura das escenas é habitual o patrón de emprego do denominado plano de establecemento inicial, para a posterior descomposición en planos máis achegados, usualmente mediante *raccords* no eixo e plano-contraplano, para rematar a secuencia retornando un plano de conxunto, con cortes en movemento para varrer a transición (Bordwell & Thompson, 2003, p. 370).

Loxicamente, este conxunto de normas de continuidade non constitúen unha condición *sine qua non* para a produción cinematográfica, mais si que artellan unha construción fílmica moi expandida na realización. Débese tomar como conclusión que no modelo que ocupa este epígrafe, a partir de presentar unha posición dentro da secuencia nese plano inicial, toda posterior fragmentación será ocultada por diversas trucaxes que fan que as personaxes, entendidas como posición corporal, luz incidente, dirección das miradas, etc., teña unha correlación co plano seguinte. Que dende unha frontalidade inicial modifica a súa posición dun xeito subrepticio e continuo. Por último, no MRI débese ter en conta outro factor de invisibilidade da sutura, as transicións. Pese a artellarse en múltiples categorías, por defecto, o corte directo é a transición ordinaria, mentres que os fundidos e encadeados marcan cambios de tempo ou espazo cando están motivados polo relato, como afirma Roy Thompson en *Manual de Montaje* (2001, pp. 54-57). Así mesmo, existen outras continuidades que practicamente compren calquera obra audiovisual, fóra da parte máis experimental do cinema, por unha simple cuestión de coherencia narrativa; como poden ser: o *raccord* posicional que mantén a continuidade de disposición dos corpos e obxectos entre planos contiguos, o *raccord* lumínico, de vestiario ou de maquillaxe, que consisten en continuidades plásticas que evitan saltos perceptivos entre planos, e que se chaman comunmente e de xeito xeral *raccord*, ou as pontes

USC SANTIAGO DE COMPOSTELA

sonoras ou encabalgamentos (*sound bridge*), unha continuidade auditiva que ben anticipa ou ben se prolonga no seguinte plano, suavizando o corte. Case todas as continuidades citadas están extraídas da lista de *raccords* en *Estética del cine* (Aumont et al., 1989/1983) ou do capítulo de edición clásica en *El arte cinematográfico* (Bordwell & Thompson, 1997).

Así mesmo, dende a propia posta en escena, diversos manuais e prácticas profesionais entenden a planificación como un entendemento mutuo entre dirección e público, un pacto que modula tempo e espazo, onde a dirección achega ou afasta a atención segundo as necesidades dramáticas. Cómpre engadir, a existencia dunha liña teórica que entende a montaxe como arte da elipse, salientando a capacidade do corte para eliminar anacos e tramos do discurso narrativo e optimizar a progresión da historia. Con todo, como advirte Sánchez-Biosca, limitar a análise á "solución da continuidade" corre o risco de ignorar a fragmentación primeira, xa que algúns autores confundirán momentos de desprazamento con momentos de síntese (Sánchez-Biosca, 1996, pp. 127–128).

En conclusión, o modelo invisible hollywoodiano, a pesar da súa avanzada idade, soubo adaptarse progresivamente ás dinámicas de produción das *majors* a través do emprego das súas convencións fílmicas. É ben sabido que este tipo de creación en serie é pouco receptiva aos cambios (véxase 2.2.2.4 Exploitation), sendo readaptada e asumida polo sistema televisivo, que a masificou e exportou en inda maior cantidade. É por iso que chega a hoxe en día con achaques propios da idade. Con todo, a súa saúde é envexable por ser amplamente asumida polo gran público. Parece adecuado citar que o modelo clásico ten a particularidade de ser o que máis esforzos fixo por ocultar este desprazamento e fragmentarismo para facilitar a lectura, así como o seu control sobre a mirada do público. Mais a súa omnipresencia non se debe confundir cunha homoxeneidade absoluta, xa que dentro da propia maquinaria industrial conviven variacións autorais. Como exemplos, André Bazin propón obras de Orson Wells ou de Billy Wilder, onde os encadres amplos, a profundidade de campo e os diferentes focos de interese no plano, causan un deambular da mirada do público dun xeito moito máis naturalista e próximo ao que pode ser unha visión propia do realismo (véxase 3.1.2.3 Realistas e negacións). Tampouco se pretende dar unha impresión de que este modelo de representación non atope referencias doutros ecos como formalistas, expresionistas ou vangardas varias de comezos do século XX, xa que o *star system* estadounidense e o capitalismo, en xeral, é un gran fagocitador. Ademais de variacións norteamericanas manieristas do propio MRI ao redor dos anos cincuenta, como afirma González Requena en *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006).

Por último, cómpre lembrar que a invisibilidade hollywoodiana non opera soamente no rexistro espacial, senón que historicamente o MRI coexistiu con certos réximes de representabilidade, como o Código Hays (véxase 2.2.2.4 Exploitation ou 3.1.1.1.1 Encadre e fóra de campo), que expulsaron certas temas e materiais, como a sexualidade ou a violencia, ao fóra de campo; reforzando unha política da elipse e da suxestión. En suma, o MRI organiza a experiencia do espectador mediante unha retórica de ocultación do artificio que naturaliza a fragmentación en fluidez narrativa (Bordwell & Thompson, 2003) non impedindo, mais si disimulando con todas as súas forzas e artificios, o seu carácter construído.

Indicadores analíticos desta categoría:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

H1. Eixo (regra dos 180°)
H2. Plano-contraplano
H3. *Raccord* no eixo, achegamento ou afastamento

H4. Ausencia de *jump cuts*
H5. Plano de establecemento inicial e final

Análise da mostra:

1H. *Haute tension* (Aja, 2003)

Coitelada de Alex a Marie (1:19:24-1:20:48)

Nas secuencias a analizar neste apartado, todas as normas e *raccords* xa presentados, xeran unhas estruturas certamente repetitivas, como xa se tratou en epígrafes anteriores (véxase 2.3 Películas e autorías). Nesta secuencia da película de Aja (2003) na que Alex acoitela Marie están presentes todos os elementos tratados no epígrafe, dende o plano de establecemento da acción (F1), o emprego de plano-contraplano ao longo de toda a conversa entre ambas protagonistas (F2-F3), os *raccords* de acción (F4) e de miradas (F5), a posición ubicua e irreal do espectador (F6), o respecto ao eixo establecido inicialmente (F7, F8), o achegamento en PP nos intres de diálogo dramático (F8), así como a ruptura dos escorzos e a volta á frontalidade no punto de xiro: Marie e o Asasino son a mesma persoa (F10-F11), para rematar a secuencia cun novo plano de establecemento PX da persecución final (F12).

Imaxe 89. Composición de fotogramas (F1-F12) da coitelada de Alex a Marie (1:19:24-1:20:48) en *Haute tension* (Aja, 2003).

2H. *Frontière(s)* (Gens, 2007)

Yasmine asasina a Gilberte cunha mordedura no pescozo (01:39:22-01:41:00)

De novo, a montaxe invisible hollywoodiana toma a pantalla na secuencia final da película de Gens (2007): o plano de establecemento da acción, coa aparición da antagonista final e única supervivente da familia de neonazis caníbales, Gilberte, en PX e armada cunha escopeta de caza (F1-F2), o emprego de plano-contraplano xerando tensión coa suposta execución de Yasmine (F2-F7), a apertura en planos de contexto (F6) e achegamento a PP dramáticos (F4, F5, F7), os *raccords* de acción (F8, F9, F10) e de miradas. A posición ubicua e irreal do espectador que, porén, oculta a mordedura no pescozo de Gilberte (F15, F16, F18),

o respecto ao eixo establecido aproveitando os *raccord* de acción e os intres de elevada violencia onde si se permite unha montaxe máis atractiva pero sempre dentro dos 180º iniciais (F11-F17), para rematar a secuencia coa catarse de Yasmine tras matar a Gilberte dende un PM contrapicado (F17-F19), a un plano cenital baixo a choiva PM a PP (F22-F23) e un novo plano de establecemento PX da resolución final cando fuxe pola estrada (F24).

Imaxe 90. Composición de fotogramas (F1-F24) do asasinato de Gilberte por Yasmine (01:39:22-01:41:00) en Frontière(s) (Gens, 2007).

3H. *Martyrs* (Laugier, 2008)

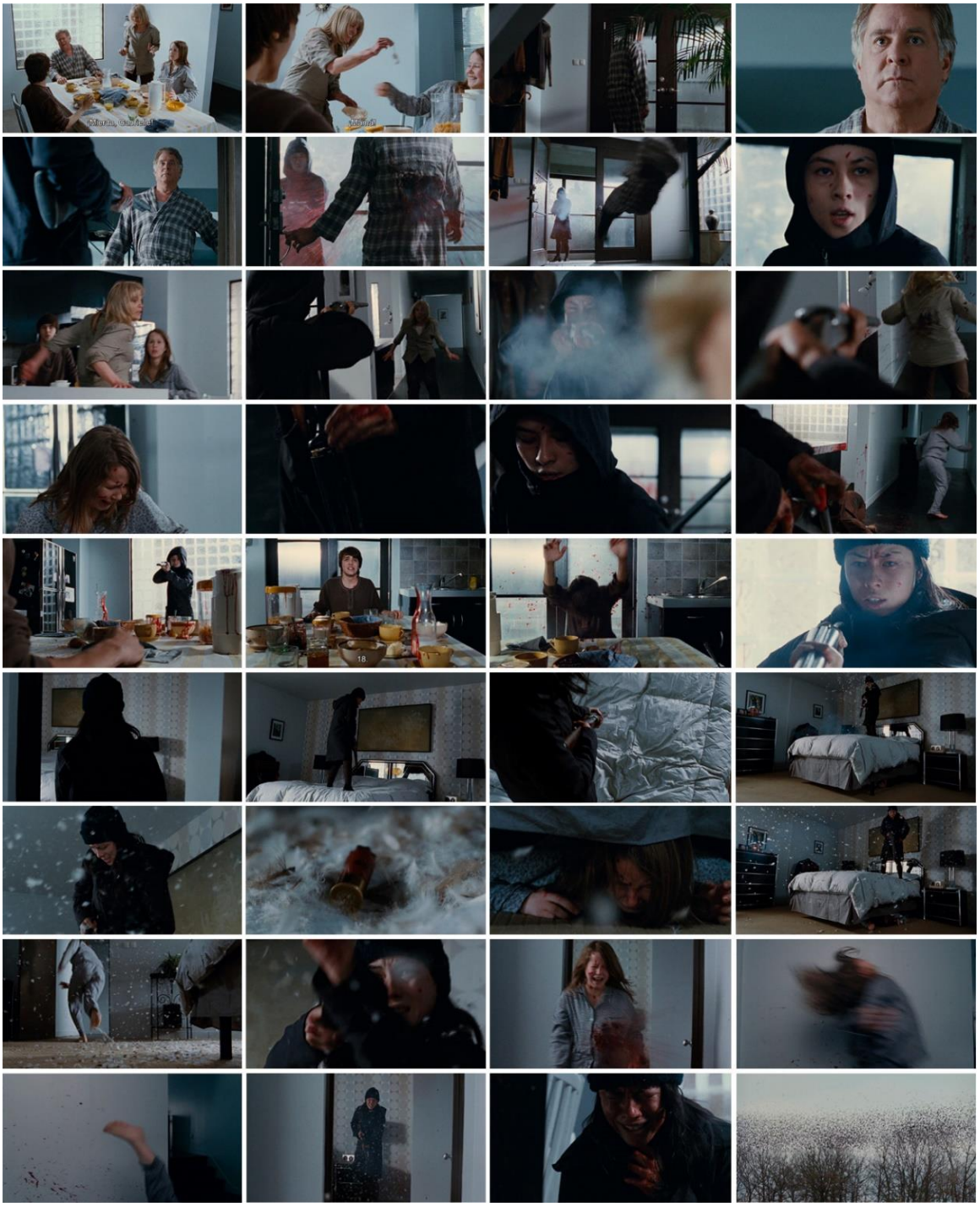
Home invasion (00:11:44-00:12:04)

Como acontece na maioría dos filmes *grindhouse* da vaga, nos *fab five* (véxase 2.3 películas e autorías), esta longa secuencia do *home invasion* de *Martyrs* (Laugier, 2008), cumpre todas e cada unha das normas do cinema invisible hollywoodense presentadas. Esta secuencia, breve máis de intensidade moi elevada, inicia cunha familia aparentemente normal que está a almorzar na súa casa (F1). O abxecto aparece a través do cadáver dun rato branco co que chancean de xeito antinatural, que a nai atopara nunha tubaxe no xardín (F2). A partir deste punto comeza un ultraviolento *home invasion* levado a cabo por Lucie, quen vai eliminando un a un os membros da familia. O primeiro, o que abre a porta, é o pai que sen ter tempo de reacción sofre un sobredimensionado disparo no peito (F3-F8). A segunda en ser asasinada é a nai, que Lucie dispara no corredor (F9-F12). O seguinte é o fillo maior, co que a protagonista e tiradora ten unha breve conversa preguntándolle se sabe o que fixeron os seus pais e que idade ten, para ser disparado na cadeira da propia mesa onde almorzaba (F17-F20).

USC
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A última en ser asasinada é a filla pequena da familia, a cal consegue esconderse debaixo dunha cama, onde é atopada e asustada polos tiros de Lucie, para saír correndo e ser alcanzada por un disparo nas costas no corredor da vivenda. Como todas as subsecuencias están construídas polo mesmo patrón, a análise céntrase nesta última parte en detalle coa fin de debullar os mecanismos da montaxe invisible que ocupa este epígrafe. Lucie entra na habitación onde se escondeu a nena (F21), plano de establecemento, fixando tamén o eixo (regra dos 180°) que dominará toda a acción ata a fuxida da nena. Súbese na cama e dispara (F22-F23) mentres a nena berra baixo o colchón (F25-F27). Nestes planos xa se pode observar o *match on action*, os *raccords* de dirección e, sobre todo, un *raccord* no eixo para pasar do PX (F24) a un PM de Lucie (F25). Os PD dos cartuchos caídos (F26) e o PP da nena en pánico (F27), correspóndese coa ubicuidade do público. Cando a rapaza sae correndo PX (F29), faise presente o contraplano de toda a acción anterior e, o *eyeline match* entre Lucie apuntando coa escopeta (F30) e o seu obxectivo, a nena, cunha montaxe que pasa da frontalidade (F31) á lateralidade (F32-F33), para omitir a ferida. Por último, outro plano de establecemento PX (F34), seguido por un *raccord* no eixo de Lucie moi afectada PM (F35) pechan a acción da secuencia. Cómpre engadir, o plano exterior de paxaros voando por causa sos disparos (F36), que se repetirá en outros filmes como *La Meute* (Richard, 2010).

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 91. Composición de fotogramas (F1-F36) do *home invasion* (00:11:44-00:12:04) e o masacre da familia por parte de Lucie en *Martyrs* (Laugier, 2008).

4H. *Les amants criminels* (Ozon, 1999), análise mediante *découpage.*

Asasinato de Alice a mans da policía (01:28:53-01:29:28)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O desenlace do filme de Ozon (1999), ten todos os elementos xa citados neste epígrafe. Cando Luc queda atrapado nun cepo no bosque mentres son perseguidos pola policía, Alice chega ao río, cortándose o camiño de fuxida. Xírase PPA (F1), aproveitando este movemento en montaxe para introducir un *raccord* no eixo PX (F2), no que Alice dáse a volta armada coa escopeta. Nun contraplano frontal PX (F3), a policía dispara, e no PX (F4=F2) a protagonista é tiroteada en múltiples ocasións. Uns PD (F5) e PP (F6) da policía disparando dilatan temporalmente a acción, que volve ao contraplano cun PPA de Alice (F7=F2), que tras unha pausa, sorrí (F8), caendo ao chan seguida pola cámara TILT DOWN (F9). Un inserto dun PP de Saïd (F9) ao que a parella asasinou no comezo do filme dá dramatismo ao desenlace, como se o defunto puidese contemplar a vinganza. Por último, un PXC de Alice no chan (F10), onde se poden apreciar os disparos é alcanzada polos cans da policía que a perseguían (F12) e que tiñan presenza en off durante toda a secuencia.

Imaxe 92. Composición de fotogramas (F1-F12) do asasinato de Alice a mans da policía (01:28:53-01:29:28) en *Les amants criminels* (Ozon, 1999).

SEC LES AMANTS CRIMINELS. ASASINATO DE ALICE. EXT. BOSQUE. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
1	01:28:53-01:28:55	PPA T-F	Alice chega ao río perseguida pola policía	-	-	X	-	-	-	Ambiente Pisadas de follas no chan Música	X	X
2	01:28:56-01:28:58	PX F	Alice dáse a volta armada coa escopeta	-	-	X	-	-	-	Ambiente Pisadas de follas no chan Música	X	X

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC LES AMANTS CRIMINELS. ASASINATO DE ALICE. EXT. BOSQUE. DÍA

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
3	01:28:59-01:29:01	PX F	Policía apunta a Alice e dispara	-	-	X	-	-	-	Disparos Música	X	X
4	01:29:02-01:29:02	PX F (=P2)	Alice é alcanzada polos disparos	-	-	X	-	-	-	Disparos Música	X	X
5	01:29:02-01:29:03	PD	Arma do policía disparando	-	-	X	-	-	-	Disparos Música	X	X
6	01:29:03-01:29:03	PP	Policía disparando	-	-	X	-	-	-	Disparos Música	X	X
7	01:29:04-01:29:19	PPA F (=P1)	Alice alcanzada polos disparos, sorrí e cae ao chan	TILT DOWN	-	X	-	-	-	Disparos Música	X	X
8	01:29:10-01:29:16	PP	Saïd	-	-	X	-	-	-	Ambiente Ladridos de cans Música	X	X
9	01:29:17-01:29:28	PX C	Alice morta no chan, achéganse os cans da policía ao cadáver	-	-	X	-	-	-	Ambiente Berros de Luc Ladridos de cans Música	X	X

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)
- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.
- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC LES AMANTS CRIMINELS. ASASINATO DE ALICE. EXT. BOSQUE. DÍA

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND

MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DI/ID Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.

- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI

- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións

- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.1.3 O Corte da Carne[130]

O terceiro dos niveis desta estrutura é o Corte da Carne: a gradación superior, o explícito, a carne mutilada e a aparición da ferida no rexistro fílmico. Así, distínguese por descarte dos cortes anteriores, xa que a carne aberta non pode ser ocultada mediante características formais da toma (encadre e fóra de campo, tamaño e distancia do plano, nitidez focal e profundidade de campo, código lumínico ou corpos e obxectos interpostos); nin tampouco elidida ou modulada mediante mecanismos de montaxe que despecen o corpo sen amosar o corte anatómico (formalismo e o fragmento, os detalles, o realismo ou o invisible hollywoodense). Neste terceiro dos cortes emprégase o contido gráfico violento e as súas consecuencias explícitas na pantalla. Dentro da onda da Nova Extrema Francesa, o corpo ferido convértese en superficie de inscrición estética e política (West, 2016), un cinema do exceso e do háptico (Beugnet, 2007), do corpo (Palmer, 2011), do *unwatchable* (Grønstad, 2012), que interpela directamente o público mediante unha fisicidade explícita e gráfica (Horeck & Kendall, 2011).

En resumo, neste epígrafe a sistemática é clara, o intre do corte da carne debe ser amosado. A enorme profusión de exemplos aplicada esta sistemática dentro da Nova Extrema Francesa, en particular na parte achegada ao *grindhouse* da vaga, obriga a unha escolla da mostra, coa fin de amosar diferentes estilos e autorías respecto deste terceiro corte que ocupa esta investigación. Cómpre introducir, que o cinema combina de xeito hábil a exhibición do explícito con certos estrañamentos, no sentido brechtiano da palabra (véxase 2.2.2.1.2 No escenario) que evitan a identificación catártica e modulan a violencia sen suprimir o explícito. Esta situación será tratada no seguinte subepígrafe (3.1.3.1 Mecanismos de distanciamento).

Indicadores analíticos desta categoría:

I1. Ferida, Corte da Carne, en campo
I2. Tamaño do plano adecuado para a correcta visión da ferida
I3. Nitidez focal suficiente para a correcta visión da ferida
I4. Código lumínico adecuado para a correcta visión da ferida
I5. Montaxe dos planos que permita a correcta lectura, en tempo e espazo, da visión da ferida

Análise da mostra:

1I. *Seul contre tous* (Noé, 1998)

Agresión sexual a Cynthia e asasinato (1:12:26-1:14:27)

Xa se advertiu (véxase 2.3 Películas e autorías) que Gaspar Noé é, en si mesmo, un director do extremo. Nesta secuencia final de *Seul contre tous* (1998), a agresión sexual a Cynthia (F4-F13) e posterior asasinato (F15-F57) por parte do Carniceiro, o seu pai, comeza cunhas cartelas de advertencia que, a través dunha conta atrás, dá trinta segundos ao público, interpelándoo directamente, para que abandone a sala, así como data e localización dos acontecementos que se van a ver (F1-F2-F3). A violencia constrúese coa predominancia do son, cun soliloquio do Carniceiro, un monólogo interior da personaxe que encadra e dá protagonismo á acción violenta, que converte este clímax nunha culminación da deriva paranoica da personaxe que

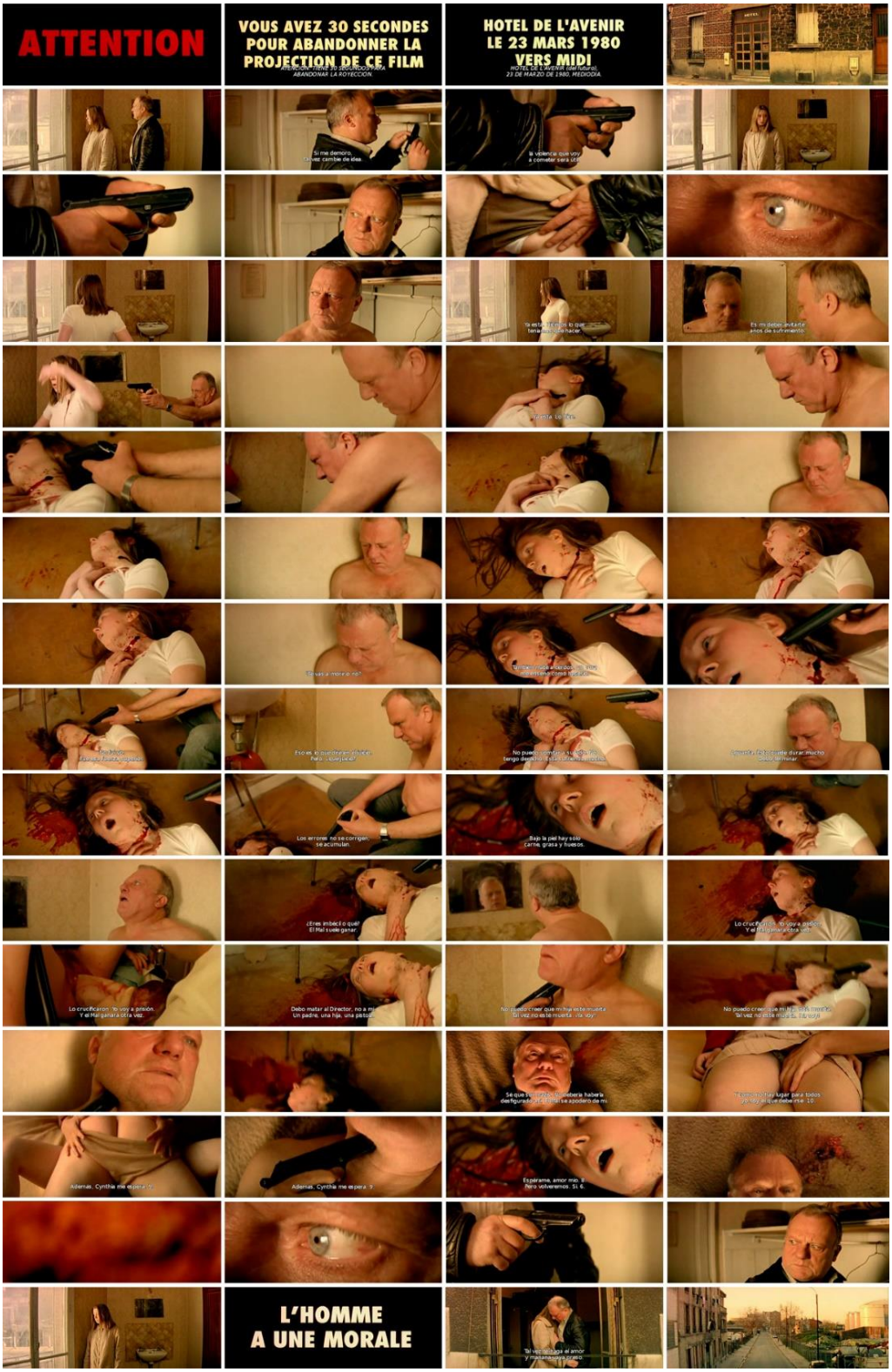
[130] Parte das reflexións e conclusións deste epígrafe publicáronse como: Calvete-Lorenzo, S. (2024c). Novias bastardas de la criatura, simulacros y esperpentos del mito de Frankenstein en Martínez Fabre, M. P. (coord.), Mateu, F. (coord.), Ciencia y criaturas de lo fantástico (pp. 69-79). Tirant lo Blanch. 978-84-1183-759-0.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

evolucionou ao longo de todo o filme. Unha vez rematada a secuencia, o público descobre que pertence á esfera do imaxinado mediante dous planos idénticos do ollo do protagonista (F12, F58), con todo, xa se visualizou o asasinato en toda a súa crueza.

Tecnicamente, o efecto violento procede na súa grande maioría de cortes secos e golpes sonoros que marcan a irrupción dos planos e encadres moi pechados que amplifican o *shock* escópico. A agresión breve, un disparo (F17), causa unha morte prolongada no tempo, máis de dous minutos, co incansable monólogo do Carniceiro que dura o que a agonía de Cynthia, ata que remata a moza cun segundo disparo na testa (F39-F40). Mentres, o seu pai pregúntase de continuo se Cynthia pensa morrer xa ou equipáraa a cando traballou de matachín con porcos, nunha escena completamente háptica. A cámara deambula desde PP do Carniceiro (F16, F18, F20, F22, F24, F26, F30, F34, F36) a un PP de Cynthia sangrando polo pescozo por mor do disparo (F19, F23, F25, F27, F28, F29, F31, F32, F33, F35); ás veces nun mesmo plano, ás veces por corte, ás veces reencadrando, ás veces solapando *jump cuts*, nun sublime e complexo traballo de montaxe da tamén directora Lucile Hadžihalilović (véxase 2.4 Expansión e Fronte de Ondas). Nunha voráxine, dura, ultraviolenta e explícita para un público que, cómpre dicir, estaba advertido. O suicidio do Carniceiro (F49, F51, F54, F56) remata cun plano completamente en vermello (F57) que dá paso ao reinicio da secuencia cos mesmos planos (F5=F8=F61, F6= F10=F60, F7= F9=F59) a través do devandito PPP do ollo do Carniceiro. Unha nova cartela asegurando que o "home ten unha moral" (F62) concatena cun PX de pai e filla no balcón (F63) que a través dunha panorámica pasa a un GPX dunha rúa do arrabalde parisiense (F64).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 93. Composición de fotogramas (F1-F64) da agresión sexual a Cynthia e asasinato (1:12:26-1:14:27) en *Seul contre tous* (Noé, 1998).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2I. *Haute tension* (Aja, 2003)

Secuencia final, Alex se espeta un cristal no pé e agride a Marie cunha pata de cabra (01:24:17-01:27:06)

Nesta secuencia, que nun principio se podería clasificar erroneamente como invisible hollywoodiano ou incluso formalista dada a profusión de PP e PD, observando con detemento e debullando a proposta de Aja (2003), para nada omite a violencia gráfica e en campo. Tras dunha secuencia previa bastante gore, onde Marie asasina un home que tenta rescatar a protagonista nun coche, Alex vaise arrastrando pola estrada. Construída mediante *raccords* no eixo PX (F1), PM (F2), e PD (F3), ela arríncase anaco de vidro da planta do pé (F5-F8), mentres o Asasino a mira cuberto de sangue (F4). Despois, achégase a Marie camiñando lentamente pola estrada (F9.F10), como se dun *slasher* se tratase, cunha enorme serra radial que lle achega á cara PD (F11). Un PP amosa Marie bicando Alex (F12-F13), xa que o Asasino é a súa propia proxección dunha enfermidade mental. Nun PPD (F14) a pata de cabra que cargaba pesadamente Marie sae polas costas de Alex (F14) e os ollos abertos en *shock* de Alex confirman que ela foi a ferida (F15). Todo isto, sumado a outro PD da man de Marie espetando o metal no corpo da antagonista (F16), é como se traballa o Corte da Carne en campo nesta secuencia. Un último plano final pasa dun PPA e cenital de Alex (F18) coa pata de cabra saíndo polas súas costas, que progresivamente se vai abrindo nun *travelling* aéreo realizado a través de guindastre (F19), ata que ambas quedan encadradas (F20).

Imaxe 94. Composición de fotogramas (F1-F20) da secuencia final onde Alex se espeta un cristal no pé) e agride Marie cunha pata de cabra (01:24:17-01:27:06) en *Haute Tension* (Aja, 2003).

3I. *Titane* (Ducournau, 2021)

Progresión do embarazo mecánico de Alexia, faise un burato no ventre (01:15:31-01:16:30) e secuencia do parto I (01:33:51-01:36:20) e II (01:38:00-01:41:29)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nestas dúas secuencias, a segunda delas, á súa vez subdividida en parte I e parte II, consisten na progresión do embarazo mecánico de Alexia proposto no filme de Ducournau (2021). Na primeira delas, un PX (F1) de Alexia na habitación dá paso a un PP da protagonista que está a sentir molestias e proídos (F2=F4=F8), polo que comeza a rascarse no seu ventre de embarazada PD (F3=F5=F7). Esta construción vaise intercalando varias veces. Un PPF da sorpresa da protagonista (F10) ao facerse un burato por mor do rascado na seu ventre (F9), a través do cal se pode observar un fondo metálico. Por último, as súas mamilas comezan a segregar unha especie de aceite, por chamalo dalgún xeito, ante a atónita mirada de Alexia que é testemuña da súa propia modificación corporal (véxase 2.2.2.5 Body Horror). A protagonista remata esgotada nun PX tombada no chan do cuarto (F12).

Imaxe 95. Composición de fotogramas (F1-F12) Alexia faise un burato no ventre (01:15:31-01:16:30) en *Titane* (Ducournau, 2021).

En segundo lugar, a secuencia do parto comeza na propia estación de bombeiros (F3), onde a barriga previamente desgarrada de Alexia, vai abríndose nunhas gretas que ensinan máis fondo metálico no seu ventre (F1-F2). Como pode na súa condición física, camiña ata a cama do seu pai onde o parto (F4-F9) acaba por matala (F12). Mais os PDL (F10-F11) do seu ventre, metálico no interior, abríndose e esgazándose, dan protagonismo ao corte na secuencia que, curiosamente, non posúe sangue, senón aceite negro.

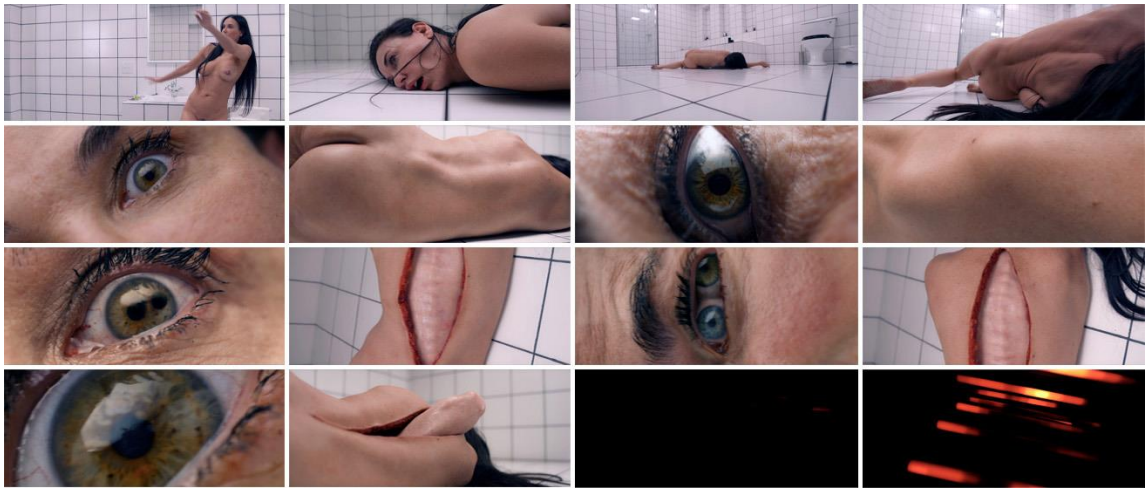
Imaxe 96. Composición de fotogramas (F1-F12) parto de Alexia I (01:33:51-01:36:20) e II (01:38:00-01:41:29) en *Titane* (Ducournau, 2021).

4I. *The Substance* (Fargeat, 2024)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Mitose de Elisabeth en Elisabeth-Sue (00:25:47-00:30:08)

Nesta procesión de secuencias con diferentes tratamentos do Corte da Carne, atópase Fargeat (024), que ao igual que Ducournau en *Titane* (2021), tende ao *body horror*. A estrela da televisión vida a menos, Elisabeth, tras inxectarse o activador ou substancia, comeza a marearse (F1) e cae ao chan na contorna aséptica do enorme baño. Os planos van alternando mentres ela convulsiona entre PX (F3), PM (F4) e un particular PP (F2), chiscadela obvia a *Psycho* (Hitchcock, 1960), incluíndo progresivamente PPP (F5, F7, F9, F13) ata chegar a ver a mitose interna da protagonista a través dunha división da pupila (F11). Algo interno comeza a moverse dentro das súas costas PD (F8), que se abren nun corte longo e limpo (F10, F12), moi limpo, do cal comeza a saír o brazo doutro ser humano (F14). A secuencia corta en seco e dá paso a unhas imaxes abstractas con luces coloridas que retrotraen a *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968).



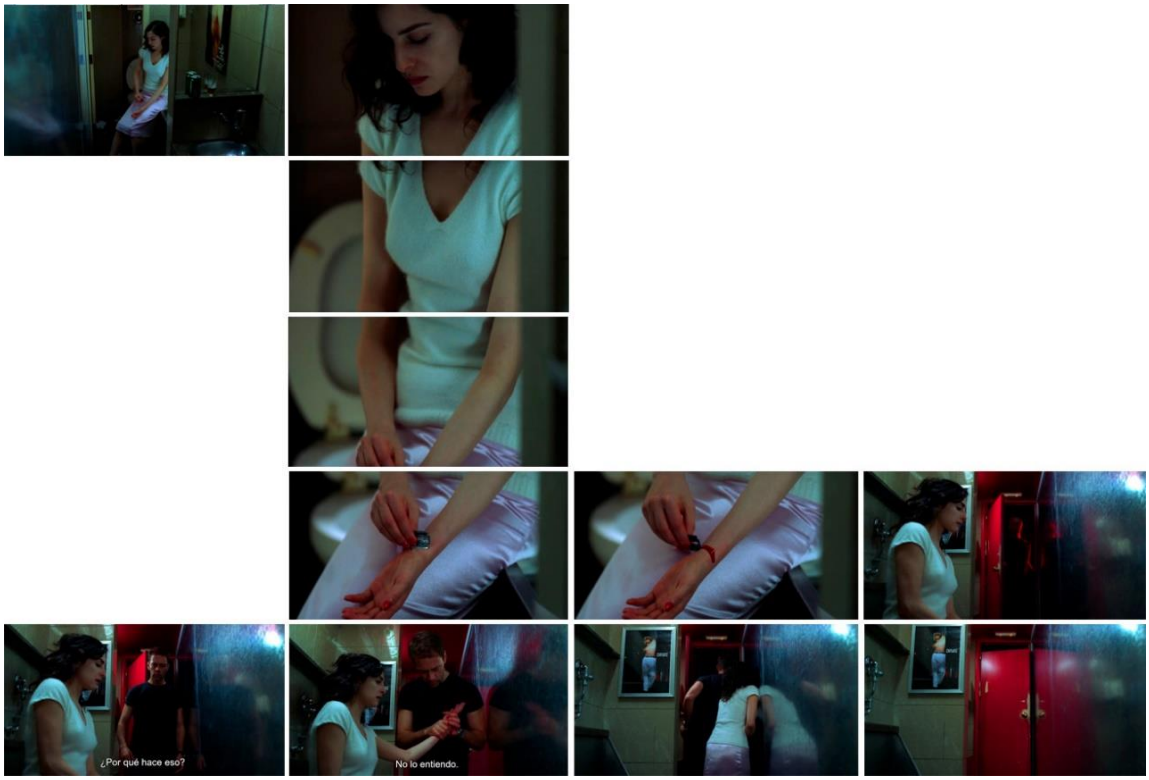
Imaxe 97. Composición de fotogramas (F1-F16) da mitose de Elisabeth en Elisabeth-Sue (00:25:47-00:30:08) en *The Substance* (Fargeat, 2024).

3l. *Anatomie de l'enfer* (Breillat, 2004)

Intento suicidio da Muller (03:11-03:53)

Ao contrario das secuencias ata agora presentadas, onde a prevalencia do explícito e da violencia escópica se manexaba a través dunha presenza do corte e da ferida moi marcada e incluso en certo punto efectista sen chegar á hipérbole, o intimismo e a sinxeleza son protagonistas desta secuencia inicial da película de Catherine Breillat (2004) escollida para análise, onde nestes tres planos, a Muller tenta suicidarse no baño dun bar. A construción é dunha austeridade e crueza apaixonantes. Un PX (F1) presenta á Muller sentada no váter dun pequeno baño de bar. Dende a mesma posición de cámara, un PP da protagonista que mira cara abaixo (F2), acompañado cun *tilt down* (F3-F4), vai progresivamente ata o seu pulso, rematando nun PD do mesmo (F5), no cal ela, cunha coitela de afeitar, córtase varias veces as veas á altura do pulso e no centro do plano deixando o sangue brotar da ferida e gotear moi a modo (F5-F6). O PD sostido no tempo non é para nada efectista. Con todo, o público pode observar perfectamente e con parsimonia como o corte se realiza e a ferida se abre. Un contraplano en PML da Muller (F7) en primeiro termo e a porta vermella en segundo por onde entra o coprotagonista da historia, acaba co intento de suicidio ou, polo menos, de mutilación. O Home establece un diálogo con ela para rematar sacándoa do baño e pechar a porta, todo no mesmo plano xa citado (F8-F11), remata con esta secuencia, altamente *shockeante* e para nada efectista.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imaxe 98. Composición de fotogramas (F1-F11) do intento de suicidio da Muller (00:03:11-00:03:53) no inicio de *Anatomie de l'enfer* (Breillat, 2004).

SEC ANATOMIE DE L´EFER. INTENTO DE SUICIDIO. INT. BAÑO BAR. NOITE												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
1	00:03:11-00:03:14	PX	A Muller está sentada no baño	-	-	X	-	-	-	Música do bar	X	-
2	00:03:15-00:03:39	PPL PD	A Muller mira cara abaixo Córtase varias veces no pulso cunha coitela de afeitar, comeza brotar o sangue da ferida	TILT DOWN	-	X	-	-	-	Música do bar	X	-
3	00:03:40-00:03:53	PX L	O Home entra e leva a Muller do baño	-	-	X	-	-	-	Música do bar H: Por que fas iso?	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC ANATOMIE DE L´EFER. INTENTO DE SUICIDIO. INT. BAÑO BAR. NOITE

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
										M: Porque son unha muller H: Non o entendo M: Enténdelo moi ben Golpe da porta		

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)
- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.
- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DI/ID Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.
- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI
- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións
- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

3.1.3.1 Mecanismos de estrañamento

O *Verfremdungseffekt,* ou efecto de estrañamento traducido do seu alemán orixinal, é un mecanismo teatral ideado e desenvolvido por Bertolt Brecht, que evita mergullar o público no ilusorio, evitando polo o tanto a catarse emocional, buscando facer estraña a representación para impedir a identificación inmediata (véxase 2.2.2.1.2 No escenario e 2.1.3 Corpos abxectos e xeitos de mirar) e activar unha lectura crítica do espectáculo. No seu soado ensaio sobre a actuación chinesa, Brecht explica que o actor e a posta en escena deben amosar (non "ser") a acción, evidenciar o artificio e rachar coa ilusión de transparencia, a base do distanciamento (Brecht, 1964, pp. 91–99). En cinema, este efecto pode lograse mediante decisións de montaxe, encadre, posta en escena e son que expoñen o dispositivo e arrefecen a catarse. A recepción

clásica do teatro épico no cinema foi tratada por Mitry, quen en *Estética y psicología del cine. Vol. 2: Las formas* (2002/1965) reprocha ao modelo brechtiano a súa base case exclusivamente proselitista. Segundo o autor, esta circunstancia non beneficia en absoluto o exercicio cinematográfico: "Para él (Brecht) el teatro no es una forma de sugerir, de expresar o de significar ideas mediante una acción dramática perseguida por sí misma, sino una tribuna. […] Esto no es teatro, es didactismo social puesto en escena" (Mitry, 2002/1965, pp. 64-65).

Esta práctica asimilada á expresión fílmica, podería verse reflexada de xeito formal nos *jump cuts* godarianos, inda que tamén nos mecanismos de distanciamento aquí identificados. Se ata o momento nesta investigación, o corte pode ser ou non explícito; dentro deste Corte da Carne, sempre en campo, ábrese unha nova vía a través dos efectos do estrañamento: onde se identifican dúas tipoloxías que se debullarán nos seguintes subepígrafes: o hiperbólico, mediante o exceso barroco e a tendencia ao *gore* e ao humor negro, e o cirúrxico, filtrado a través da mirada clínica foucaultiana. Ambos casos, reconfiguran a relación do espectador coa violencia escópica presenciada e co propio Corte da Carne.

3.1.3.1.1 O Hiperbólico: exceso barroco e humor negro

Amosar a ferida en campo non implica, por si mesmo, unha adhesión mimética ao xénero de terror (véxase 2.1.1 Delimitación do xénero terrorífico). Nos rexistros fílmicos e tendencias achegadas ao *gore* e ao *exploitation* e, en moitos casos do Novo Extremismo Francés, especialmente ao *grindhouse*; a hipérbole, a esaxeración sobre da ferida realizada no corpo humano, os chorros e fontes de sangue, próteses evidentes, gags hemáticos, e o *grandguignolesco*, opera como distanciamento. É dicir, afasta a imaxe da experiencia corporal común e fai visible o artificio, abrindo unha lectura de corte máis lúdico, satírico ou crítico. A lectura da hipérbole como distanciamento compleméntase coa noción de abxección (véxase 2.3.1 Corpos abxectos). Kristeva caracteriza o abxecto como o lugar no que colapsa o sentido, o síntoma, que se atopa fóra do desexo: "non é a falta de limpeza nin de saúde o que causa a abxección, senón aquilo que perturba a identidade, o sistema, a orde; o que non respecta fronteiras, posicións, regras" (Kristeva, 1982, p. 4). Ao trasladar esta teoría ao cinema, Barbara Creed analiza a *monstrous feminine* como imaxinario do noxo e da abxección a través do sangue, das secrecións, das vísceras; que excede límites e xera unha resposta afectiva intensa (Creed, 1986). Nisto consiste a hipérbole como estrañamento, nun exceso que ensina os mecanismos da violencia e as súas consecuencias, esaxéraos ao extremo e, precisamente por iso, arrefece a identificación inmediata como da que fala Carol J. Clover (1992).

Conceptualmente, a hipérbole funciona como versión audiovisual do *Verfremdungseffekt,* xa que para Brecht, o público debe ver o dispositivo, non perderse nesa devandita identificación que o mergulla nunha ilusión total. Os Efectos de Estrañamento consisten en facer perceptible a construción da escena e a observación do propio xesto (Brecht, 1964/1978, pp. 91–99). Polo que a hipérbole *gore* cumpre esa función mostrando o mecanismo, o como do corte, á vez que reitera o que; é dicir, a ferida, de modo que a lectura crítica non desaparece na catarse. Ante tal exceso non recoñecible como natural dentro do corpo humano, permite centrarse nas temáticas que o filme traballa, normalmente de denuncia e mediante o humor negro, como se verá nos exemplos.

É dicir, os filmes achegados formalmente ao *gore* e *exploitation* combinan exceso formal e humor negro. Canto máis inverosímil o caudal de sangue ou a persistencia autónoma das vísceras, máis se nota o artificio e, con el, a posibilidade de afastarse empaticamente da teatralidade do Corte da Carne. É un distanciamento barroco, por acumulación, por redundancia, que se vai sumando en capas ao longo do filme, como se verá na mostra escollida. A empatía naturalista desaparece, poñendo ao descuberto os mecanismos da posta en escena.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como asegura Philippe Rouyer en *L'art de la coupe et de la découpe dans les films d'horreur* (1994) no plano técnico, o *découpage* do horror dramatiza ese exceso por alternancia de detalles (coitelo, ferida, man, rastro), elipses e cambios de escala, reforzando o *shock* sen depender sempre da literalidade anatómica (Rouyer, 1994, pp. 128).

Polo tanto, a distancia nace tanto de canto se mostra —o exceso— como de como se mostra. A perda do referente real convirte o plano nun artefacto detectable. Como se pode inferir das afirmacións de Kristeva en *Poderes de la perversión* (2004), lonxe de banalizar a violencia, esta estética do demasiado pode politizar o corpo: "al insistir en la materialidad (sangre, carne, fluídos) como signos que no respectan fronteras" (Kristeva, 1982, p. 4). A hipérbole e o devandito humor negro é empregado en especial na Fronte de Ondas desta investigación (véxase 2.4 Expansión do fenómeno e Fronte de Ondas), para cuestionar normas de representación da dor e do xénero (Creed, 1986/1993) e encadra o terror na lóxica dos *body genres* como réxime de exceso (Williams, 1991, pp. 2–5). O resultado de todo isto é un conxunto fílmico dentro do corpus que se basea nun distanciamento afectivo que non neutraliza o impacto, senón que o despraza cara á reflexión de diferentes violencias que sofren as personaxes principais, non como individualidades, senón como pezas do social, na reactualización do proselitismo brechtiano. Cómpre engadir, que o hiperbólico funciona por acumulación, como se pode ver nas secuencias que se debullarán neste epígrafe. A hipérbole pode chegar por unha escena concreta ou polo provisión continua de capas de sangue e horrores físicos no filme.

Como conclusión, esta é a categoría da hipérbole, da esaxeración, do distanciamento da mirada e da violencia escópica mediante un exceso heteroxéneo; e o humor deriva do mesmo. Estráñase o público do explícito, xa que os corpos esnaquizados, as vísceras que aínda latexan tras ser arrincadas do tórax, as extremidades amputadas e os chorros de sangue chegando ao teito, non se corresponden co que se entende por unha realidade física, corporal e natural humana sequera posible. Con todo, nalgúns estratos subcategóricos do cinema máis gráfico como os xa citados, coa violencia e o corte do corpo en campo, a comedia e o humor negro teñen ampla presenza; coexistindo en sincronía coa propia perspectiva hiperbólica, na maioría dos casos analizados cunha lectura crítica política feminista, onde o horror é tan esaxerado que parece que o filme non posúa unha historia con subtexto. Mais deténdose para a súa análise comprobarase o erro.

Indicadores analíticos desta categoría:

J1. Esaxeración física da ferida ou das súas consecuencias
J2. Inverosimilitude médica, perda do realismo
J3. Humor negro e crítica social
J4. Acumulación de violencia escópica extrema

Análise da mostra:

1J. *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007)

Secuencia final da cesárea de Sarah (01:10:09-01:12:46)

Nesta secuencia final, na que o *home invasion* perpetrado por parte da Muller na casa de Sarah xa está moi avanzado, chega o momento do parto. A hipérbole, ademais de pola propia secuencia, funciona por acumulación, xa que previamente Sarah matou á súa nai por equivocación pensando que é a intrusa, espetándolle unha agulla de calcetar no pescozo. A

Muller, así mesmo, asasinou dous policías, o inmigrante detido que os acompañaba e o xefe de Sarah. Os silencios e as pausas, os chorros de sangue que van tinguindo todo o espazo da vivenda de dúas plantas e a hipérbole ultraviolenta que se está presenciando, sempre está comprendida entre o drama e o humor negro. Cómpre engadir, que esta película reflexiona ao redor da maternidade, dos lazos familiares e da contorna laboral representada polo seu xefe, tamén asasinado. Así como dos propios mecanismos de represión do estado, representados a través dos policías que chegan á casa e tamén son acoitelados pola Muller, e que levan detido un migrante das protestas de París, que segue a mesma sorte. A perda da parella e do amor no accidente que dá comezo á película remata este conxunto de perdas e soidades. Nesta secuencia final, Sarah, o seu bebé e a Muller son as únicas personaxes que restan. As contraccións comezan e Sarah xa está moi malferida de todo o proceso. Mesmo ten feita unha autotraqueotomía, coa fin de salvar a vida un anaco antes. É dicir, o seu corpo estragado pero vivo está listo para parir. A Muller tamén está moi mal ferida, xa que Sarah lle prendera lume. Quer dicir, as personaxes chegan a este punto do filme soas, coa perda de todo o que lles vencella á súa comunidade social, algo que a muller perdera previamente no accidente, e que a incentivou a facer que Sarah tamén o perda.

O tratamento da precaria cesárea e parto é completamente hiperbólica. Sarah comeza a rubir as escaleiras PX (F1) e PPL (F2) coa Muller detrás, PD (F3). A isto súmanse PP planos de Sarah berrando de dor (F5, F7, F9), mentres chama pola súa nai, que sabemos morta dende a parte media da película. UN PXT (F10) da paso ao PMA onde a Muller, coas tesoiras de cociña, corta a roupa de Sarah (F11-F12), para despois cortar, en directo, no mesmo plano e de xeito completamente explícito, o seu ventre de embarazada (F13-F14). UN PPL da Muller coa cara completamente desfigurada (F15) un PP de Sara berrando (F16) é a única breve omisión da salvaxe violencia e do enorme corte da carne en escena. Despois, a Muller mete as mans dentro do ventre de Sarah (F19), que se deforma e desgarra completamente, mentres segue a berrar de dor. O plano final da secuencia é un PD dunha cantidade inxente de litros de sangue caendo polas escaleiras (F20), que case semella un fundido a negro. No final da película á Muller deformada e coa cara queimada abala o bebé na escuridade. Mentres, o cadáver aberto en dous de Sarah segue na escaleira (véxase 3.1.3.1.2 As venus). Polo camiño, perdeu todo o que tiña: parella, familia, traballo. E, por último, as forzas de seguridade do estado tampouco souberon protexer a súa vida.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 99. Composición de fotogramas (F1-F20) da secuencia final da cesárea de Sarah (01:10:09-01:12:46) en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007).

2J. *The substance* (Fargeat, 2024)

Sue mata Elisabeth (01:46:50-1:50:43) e secuencia final da desintegración do corpo monstruoso (2:11:06-2:14:03)

Nesta secuencia da proposta de Fargeat (2024), previamente se desenvolveron ao longo do filme a relación entre as dúas dualidades —Elisabeth e Sue— a partir da devandita mitose. Elisabeth xa comezou á súa modificación corporal, na que o seu corpo parece completamente vello e débil por mor de que Sue está a coller mais tempo de vida do que lle corresponde dentro desa repartición que fixo a substancia. Elisabeth, dubida se rematar con ela, mais Sue esperta, algo que nunca debería acontecer, e as dúas atópanse como unha sorte de *doppelgängers* (véxase 2.1.2 Psicanálise do terror ou 2.1.3 Corpos abxectos). Sue reacciona violentamente ante o medo a deixar de existir. Elisabeth, quen posúe un corpo completamente murcho polo proceso, péchase no baño onde comezou todo este *body horror*. Sue tira a porta, agarra a Elisabeth e comeza a golpear a súa cabeza contra o espello do baño (F1-F2). Nunha secuencia completamente explícita onde nalgúns momentos, hai cortes de PP (F4), PD (F3) e PM (F5). Finaliza coa posición de cámara nun longo plano fixo onde vemos a cabeza de Elizabeth dando unha e outra vez contra espello que progresivamente se vai enchendo de sangue (F6-F7-F8). Un PX de Elisabeth fuxindo de xeito patético do baño (F9), leva a unha pequena omisión temporal, cara o asasinato final que se levará a cabo no salón da luxosa vivenda.

Sue patea cunha forza sobrehumana a Elisabeth que cae arriba dunha mesa de vidro (F10-F11), dentro dese espazo preciosista e rosado, cunha enorme cristaleira que ten publicidade do programa de aeróbic televisivo da moza. Unha vez se establece un PPA picado de Elisabeth ensanguentada no chan (F13) e un PPA contrapicado de Sue (F12), comeza unha descarga de ira ultraviolenta en que a patea ata quitarlle a vida nun ataque visceral e pulsional

que está constituído por PM (F18) ou PP (F14, F16, F20) de Sue golpeando, mentres se vai enchendo progresivamente de sangue salpicada, ata uns PPP de Elizabeth enchida de sangue e perdendo a vida (F15, F17, F19). Unha cartela que lembra que as dúas son a mesma persoa curta a acción (F21), xurdindo o arrepentimento (F22, F24). O plano final, que lembra a *Haute Tension* (Aja, 2003), consiste nun PP do cadáver de Elizabeth (F23) nun enorme charco de sangue, que mediante un travelling con guindastre completamente cenital, vaise abrindo progresivamente (F25-F26-F27) ata que as dúas están en campo (F28).

Imaxe 100. Composición de fotogramas (F1-F28) da secuencia onde Sue mata Elisabeth (01:46:50-1:50:43) en *The Substance* (Ducournau, 2024).

Na secuencia final do filme, que tras unha exhibición de hipérbole a modo de chorros de sangue sobre o público que tenta fuxir da gala de nadal da cadea e un baile que lembra claramente a *Carrie* (De Palma, 1976), o protagonismo recae sobre a criatura monstruosa creada por Sue-Elisabeth, modificadas a través dunha nova toma da substancia. Tras cubrir de vermello un estudio enteiro, así como o seu público (F1) e facer unha chiscadela a *The Shining* (Kubrick, 1980) (F2), a criatura monstruosa leva o *body horror* ao extremo: sae do set e desfáise en PXC en anacos na rúa (F3, F5). Este despezamento do corpo caendo ao chan dende un plano cenital, dá paso a un PML (F4, F7) que amosa a supervivencia autónoma da cara de Elisabeth, que previamente estaba pegada nas costas da criatura monstruosa cunha expresión de horror silencioso. A cara comeza a se arrastrar autonomamente, a modo e con dificultades e consegue saír da amálgama de vísceras nas que está atrapada (F7, F8). Por último, repta pateticamente ata a estrela do paseo da fama de Elisabeth Sparkle, coa fin narcisista última de se colocar enriba dela (F9). O contra plano devolto, as palmeiras e o ceo estrelado como metáfora da fama (F10)

dá paso á mutación ou desaparición da cara de Elisabeth nun charco de sangue (F11). Por último, un tractor da limpeza de rúa elimina a mancha da Elisabeth abxecta, deixando como testemuña da súa propia existencia a limpa e brillante estrela da fama (F12).

Imaxe 101. Composición de fotogramas (F1-F12) da secuencia final da desintegración do corpo monstruoso (2:11:06-2:14:03)) en *The substance* (Ducournau, 2024).

2J. *Revenge* (Fargeat, 2017)

Resurrección de Jen (00:30:41-00:34:26), análise mediante *découpage.*

Na ópera prima de Fargeat (2017), a secuencia de resurrección de Jen tras ser agredida sexualmente e tirada por un barranco polo grupo de homes que conforman os antagonistas do films, está inserida na estrutura básica e reactualizada dun *rape & revenge* (véxase 2.2.2.4.4 Rape & Revenge). É de carácter hiperbólico, como se verá a continuación, a pesar de que nun primeiro achegamento podería parecer que está construída a través dun cúmulo de fragmentos formalistas (véxase 3.1.2.1 Formalistas e a violencia dos fragmentos). A protagonista esperta, ou volve á vida —dada a gravidade antinaturalista das feridas—, empalada nunha árbore por mor da caída (F1), lugar onde se lle deixou nunha das secuencias anteriores. A presenza de insectos no sangue e nas feridas PD (F2, F5, F6, F8) retrotrae a *L´Humanité* (Dumont, 1999) (véxase 3.1.2.2 Os detalles). Toda a secuencia está practicamente construída a través de PD (F4-F8, F10, F13, F21-F25, F27, F29, F31, F33), PP (F15, F18, F26, F28, F32) e PPP (F3, F9, F14, F16, F30), onde Jen prende lume á árbore para se liberar, rematando nuns PX do lume (F34, F35) e o descubrimento da ausencia do cadáver por parte dos agresores nun GPXP (F36), que dará comezo á sanguenta vinganza da muller.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 102. Composición de fotogramas (F1-F36) Resurrección de Jen (00:30:41-00:34:26) en *Revenge* (Fargeat, 2017).

Na última secuencia do filme, a acumulación hiperbólica no enfrontamento final entre a protagonista Jen e o antagonista Richard, será tal que non constitúe un ambiente en absoluto naturalista; xa que, a pesar de que esta investigación non é do eido das ciencias da saúde, dúas persoas feridas mais vivas, non poden xerar un volume tal de sangue suficiente como para cubrir completamente unha casa (F3) ata esvarar e caer nas persecucións polo corredor (F1, F2). O último plano do filme, co PP da Jen supervivente (F4) e completamente cuberta de sangue, dá peche a esta tolemia hiperbólica que constitúe *Revenge* (2017).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 103. Composición de fotogramas (F1-F4) do hiperbólico e sanguento final de *Revenge* (Fargeat, 2017).

SEC REVENGE. RESURRECCIÓN DE JEN. EXT. DESERTO. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
1	00:30:41-00:31:10	PD	Formiga, cáelle sangue enriba	TRASF.	X	X	-	-	-	Ambiente Música	X	X
2	00:31:10-00:31:12	PPPL	Boca de Jen da que sae abundante sangue	-	X	X	-	-	-	Ambiente Gotas	X	-
3	00:31:13-00:31:15	PDP	Man de Jen da que gotea sangue	-	X	X	-	-	-	Ambiente Gotas	X	-
4	00:31:16-00:31:20	PDL	Pé de Jen con formigas	-	X	X	-	-	-	Ambiente Gotas	X	-
5	00:31:21-00:31:22	PDL	Pé de Jen con formigas	-	X	X	-	-	-	Ambiente Gotas	X	-
6	00:31:23-00:31:23	PDL	Coxa de Jen con formigas	TILT UP	X	X	-	-	-	Ambiente Gotas	X	-
7	00:31:24-00:31:28	PPD	Pau atravesando o peito de Jen con formigas, ferida	TILT DOWN	X	X	-	-	-	Ambiente Moscas	X	-
8	00:31:29-00:31:31	PPP	Ollo inerte de Jen	-	X	X	-	-	-	Ambiente Moscas	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC REVENGE. RESURRECCIÓN DE JEN. EXT. DESERTO. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
9	00:31:32-00:31:40	PD PML	Aos pés da árbore hai un enorme charco de sangue Corpo de Jen	TILT UP	X	X	-	-	-	Ambiente Goteo do sangue	X	-
10	00:31:41-00:31:41	PPF	Jen resucita (esperta)	-	X	X	-	-	-	Ambiente Berro Jen	X	-
11	00:31:41-00:31:41	PPP	Jen resucita (esperta)	-	X	X	-	-	-	Ambiente Berro Jen	X	-
12	00:31:42-00:31:42	PPD	Ferida aberta e pau espetado, formigas	-	X	X	-	-	-	Ambiente Berro Jen Carnalidade da ferida	X	-
13	00:31:42-00:31:42	PD	Pés de Jen movéndose	-	X	X	-	-	-	Ambiente Berro Jen Carnalidade da ferida	X	-
14	00:31:43-00:31:44	PPP (=P11)	Jen abre a boca e cae mais sangue	-	X	X	-	-	-	Ambiente Berro Jen	X	-
15	00:31:45-00:31:42	PPD (=P12)	Ferida aberta e pau cravado, formigas	-	X	X	-	-	-	Ambiente Carnalidade da ferida	X	-
16	00:31:43-00:31:57	PPF (=P11, =P14) PPAF	Jen comeza a reaccionar	ZO	X	X	-	-	-	Ambiente Carnalidade da ferida	X	-
17	00:31:58-00:31:35	PPF (=P8)	Ollo de Jen	-	X	X	-	-	-	Ambiente Lamentos de Jen	X	-
18	00:31:59-00:32:00	PX	Ceo, vista subxectiva de Jen	-	-	X	-	-	-	Ambiente Lamentos de Jen	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC REVENGE. RESURRECCIÓN DE JEN. EXT. DESERTO. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
19	00:32:01-00:32:03	PM	Jen empalada na árbore	PAN C D/E	X	X	-	-	-	Ambiente	X	-
20	00:32:04-00:32:04	PX (=P18)	Ceo, vista subxectiva de Jen	-	-	X	-	-	-	Ambiente Lamentos de Jen	X	-
21	00:32:05-00:32:12	PP	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente	X	-
22	00:32:12-00:32:14	PX (=P18, =P20)	Ceo, vista subxectiva de Jen	-	-	X	-	-	-	Ambiente Lamentos de Jen	X	-
23	00:32:15-00:32:16	PM PP	Jen empalada na árbore	ZI	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
24	00:32:17-00:32:18	PD	Chan cheo de sangue, vista subxectiva de Jen	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
25	00:32:18-00:32:20	PP	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
26	00:32:21-00:32:22	PPD (=P12, =P15)	Ferida aberta e pau espetado, formigas	-	X	X	-	-	-	Ambiente	X	-
27	00:32:23-00:32:27	PM (=P21)	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
28	00:32:28-00:32:29	PD	Isqueiro no chan, vista subxectiva de Jen	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
29	00:32:30-00:32:31	PM (=P21, =P27)	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
30	00:32:32-00:32:36	PD	Isqueiro no chan, Jen alonga a man cara el	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC REVENGE. RESURRECCIÓN DE JEN. EXT. DESERTO. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**
31	00:32:37-00:32:39	PP (=P25)	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
32	00:32:40-00:32:36	PDL	Isqueiro no chan, Jen alonga a man cara el	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
33	00:32:38-00:32:40	PP (=P25, =P31)	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
34	00:32:41-00:32:42	PPD (=P12, =P15, =P26)	Ferida aberta e pau espetado, formigas	-	X	X	-	-	-	Ambiente	X	-
35	00:32:43-00:32:46	PM (=P21, =P27, =P29)	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
36	00:32:47-00:33:29	PD	Isqueiro no chan, consigue collelo	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
37	00:33:30-00:33:38	PP (=P25, =P31, =P33)	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración	X	-
38	00:33:39-00:33:52	PDL	Jen prende lume na base da árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración Lume	X	-
39	00:33:53-00:33:55	PPP	Ollos de Jen	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración Lume	X	-
40	00:33:56-00:33:58	PD	Lume na base da árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente	X	-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC REVENGE. RESURRECCIÓN DE JEN. EXT. DESERTO. DÍA

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
										Respiración Lume		
41	00:33:59-00:34:00	PP (=P25, =P31, =P33)	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración Lume	X	-
42	00:34:00-00:34:03	PD	Lume na base da árbore	TILT UP	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración Lume	X	-
43	00:34:04-00:34:06	PP (=P25, =P31, =P33, =P41)	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración Lume	X	-
44	00:34:07-00:34:09	PPD (=P12, =P15, =P26, =P34)	Ferida aberta e pau espetado, formigas	-	X	X	-	-	-	Ambiente	X	-
45	00:34:10-00:34:11	PP (=P25, =P31, =P33, =P41)	Jen empalada na árbore	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración Lume	X	-
46	00:34:12-00:34:18	PML	Árbore ardendo, quebra e Jen cae ao chan	-	X	X	-	-	-	Ambiente Respiración Lume	X	-
47	00:34:16-00:34:26	PX	Árbore arde	-	X	X	-	-	-	Ambiente	X	-

LENDA

- PL: Nº de plano
- MIN: Minutado (min´, seg´´)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC REVENGE. RESURRECCIÓN DE JEN. EXT. DESERTO. DÍA												
PL	**MIN**	**TIPO PL**	**IMAXE**		**FX**	**TRANSICIÓN**				**SON**		
			VÍDEO	**MOV**		**C**	**FN**	**FC**	**OT**	**AUD.**	**D**	**ND**

- TIPO PL:

Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.

- IMAXE

VÍDEO: Que se ve no plano
MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DE/ED Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.

- FX: Efectos especiais físicos e/ou CGI

- TRANSICIÓN:

C: Transición por corte, FN: Transición por fundido a negro, FC: Transición por fundido cruzado, OT: Outras transicións

- SON: Que se escoita

D.: Son diexético, xustificado pola acción, ND.: Son non diexético, non xustificado pola acción

3.1.3.1.2 O Cirúrxico: a mirada clínica

Neste subepígrafe traballarase sobre o filtro da mirada clínica e do efecto de distanciamento xerado mediante os seus mecanismos propios. Polo tanto, enténdese como distanciamento cirúrxico o réxime de representación que lexitima a apertura da carne mediante códigos clínicos como a asepsia, o protocolo médico, a aparición de instrumentación ou a voz en *off* didáctica; de tal modo que o Corte da Carne pasa a posuír unha motivación médica e profesional para a súa existencia na mostra fílmica. Noutras palabras, aquí a distancia nace dun réxime escópico de saber que converte a ferida en procedemento. Esta tipoloxía de efecto de estrañamento ancórase na mirada médica proposta por Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica: Una arqueología de la mirada médica* (2001/1963). O autor reconstrúe arqueoloxicamente neste libro como, entre finais do século XVIII e comezos do XIX, xorde este novo réxime de visibilidade e de saber, a devandita mirada clínica, que reordena o corpo enfermo, o hospital e o discurso médico. Polo tanto, a mirada clínica reordena os corpos como casos de estudo, polo que a distancia nace dun réxime do saber que artella o visible e o dicible (2001/1963, pp. 154–176), onde se describe a correlación entre percepción e linguaxe na observación clínica, no espazo da institución e baixo novas técnicas médicas de exploración, de autopsia ou incluso de anatomía patolóxica. Segundo o autor, a clínica como institución xera unha relación específica entre percepción e enunciación e emprega o termo "semántica médica" como o ideal dunha descrición exhaustiva nos casos (2001/1963, pp. 154–163). Foucault, así mesmo, insiste na alternancia de momentos percibidos e falados na observación médica, dito noutras palabras, o ver non é mudo, senón que se axusta a un réxime de enunciación que converte o síntoma en signo ou caso en saber clínico (2001/1963, pp. 160–163), sendo o centro de tal saber a lesión, a ferida. En conclusión, nesta arqueoloxía da percepción médica, Foucault non narra progresos lineais, senón mutacións dos réximes de visibilidade e dos enunciados que

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

os sosteñen, concluíndo que a clínica converte o corpo en superficie lexible e ao hospital en máquina de observar/dicir (Foucault, 2001/1963, p. 274).

Para Sánchez-Biosca en *El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood* (1993), a iconografía clínica é herdeira directa de tradicións pictóricas e fotográficas da morte e da disección que ingresa no horror contemporáneo para xustificar a apertura da carne (Sánchez Biosca, 1993, pp. 133-134). É dicir, neste ultimo dos dispositivos presentados, a correspondencia sería co cirúrxico, co médico, co imaxinario social aséptico da iconografía e do filtro da clínica, herdada á súa vez da tradición pictórica e fotográfica da morte; xa estudada en autores previamente citados como Debray (1994) ou Mitry (2002/1965), mais tamén por Pedraza (2004) en exclusiva do corpo morto feminino. Este mecanismo é unha sorte de escusa argumental para presentar o corpo aberto e explicitamente mutilado nun quirófano. A mestura no cinema de terror posmoderno do *mad doctor*, a modificación corporal e o chamado *body horror*, dá lugar a novas carnes e complexos mecanismos narrativos que se repiten en patróns herdeiros de artes visuais previas que, á súa vez, vencéllanse a diferentes autorías cinematográficas que distancian á audiencia dos horrores da carne aberta e fendida diante dos seus ollos.

Ao mesmo tempo, este mecanismo de estrañamento do cirúrxico será dobre: por unha banda, a non ficción, a semellanza ao devandito filtro clínico foucaultiano baixo escenografías de gabinete que neutralizan a catarse e predispoñen a unha lectura instruída; e, pola outra, ás Venus Anatómicas (véxase 2.2.2.1.1 Ceroplástica médica), xa amplamente tratadas nesta investigación. Ambas categorías se debullarán a continuación.

As Venus:

As venus anatómicas ou esculturas de ceroplástica médica son un referente dentro do Corte da Carne que ocupa este epígrafe e, á vez, un mecanismo de estrañamento. No seu libro *Venus rajada* (Didi-Huberman, 2005/1999), o autor explora o corpo nu feminino a través da figura da Venus e das diversas representacións plásticas, pictóricas e escultóricas da deusa. No capítulo *Desnudez abierta: La Venus de los médicos* (2005/1999, pp. 119-146), Didi-Huberman céntrase nesta figura peculiar decimonónica: representacións figurativas femininas que se empregaron ata comezos do século XX como ferramentas de aprendizaxe médica, especialmente no eido da xinecoloxía, desmontables en pezas e que simulan diseccións físicas clínicas, é dicir, cortes na carne carentes de bisturí. Estas esculturas, a cabalo entre a arte e o instrumento docente, estetizan o corte e ritualizan a visibilidade do interior do corpo morto. A súa referencia contemporánea é directa na Nova Extrema Francesa e na Fronte de ondas posterior. A Venus, o cadáver da muller, pode estar pechado ou aberto, como as propias esculturas.

Indicadores analíticos desta categoría:

K1. Corpo morto con referencias iconográficas médicas pechado
K2. Corpo morto con referencias iconográficas médicas aberto

Análise da mostra:

1K. *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000)

Venus pechada, cadáver de Manu tras o asalto á tenda con tiroteo (01:09:32-01:09:40)

As directoras dedican no filme un so plano ao cadáver de Manu que respousa no maleteiro do coche (F1), será cremado por Nadine antes do final do filme.

2K. *Martyrs* (Laugier, 2008)

Venus pechada, cadáver de Lucie tras do seu suicidio (00:55:44-00:56:29)

Anna limpa e envolve nunha saba a modo de mortalla o cadáver de Lucie, pasa a noite na casa e o observa con detemento ao día seguinte (F2, F3).

3K. *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007)

Venus aberta cadáver de Sarah (01:13:53-01:14:27)

Panorámica de esquerda a dereita nun longo plano, composición de imaxes (F4).

Imaxe 104. Composición de fotogramas das Venus Pechadas en *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) (F1) e *Martyrs* (Laugier, 2008) (F2, F3); Venus Aberta mediante composición de planos da panorámica DE en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007) (F4).

A non ficción médica:

A vía documental do cinema non ficcional (cirurxías filmadas, autopsias, docencia clínica, etc.), e a devandita mirada médica de Foucault (2001), represéntase neste mecanismo de distanciamento a partir dunha determinada codificación técnica: quirófanos brancos, *checklists* de instrumental, luvas ou voz en *off* que clasifica e explica o procedemento. O Corte da Carne, polo tanto, devén técnica e o quirófano distancia ao público da violencia mediante unha certa posta en escena de asepsia e protocolo, o emprego de primeiros planos detalle da ferida, dos tecidos, da incisión, da sutura, mesturados con planos xerais de contexto médico e de imaxes diagnósticas, de preparación de instrumental ou da propia operación, mestúrase con iluminacións puntuais, luz branca, superficies estériles, paletas frías e o pequeno campo operatorio como micromundo do Corte da Carne. Mentres, o punto de vista destes planos detalle, tenden a achegarse a un punto subxectivo picado do persoal medico. Por último, a voz en off explicativa do procedemento ou en secuencia inmediatamente antes ou despois da

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

operación, completan esta posta en escena do cirúrxico imitando o non ficcional, mais dentro da ficción.

Indicadores analíticos desta categoría:

L1. Aparición da preparación do procedemento, instrumental e quirófano.
L2. Planos detalles da ferida picados.
L3. Luz puntual e plana.
L4. Voz en *off* narrativa do procedemento ou escenas anteriores-posteriores da explicación clínica.

Análise da mostra:

1L. *Ma mère* (Honoré, 2004)

Operación de Pierre a Hélène (01:43:12-1:45:56)

Nesta peculiar escena, unha das últimas da película de Honoré (2004), Pierre corta o ventre da súa nai, Hélène, cun bisturí. Neste caso, o ámbito é doméstico, non clínico. Con todo, a propia casa é omitida a través dunha iluminación puntual que se centra no PD da ferida xerada por Pierre mediante un corte con bisturí (F2, F4), intercalada con PP da nai (F1, F3, F5), mentres manteñen unha conversa ao redor da relación incestuosa de ambos. Por último, un longo PX cenital de Pierre metendo os dedos na ferida do ventre da súa nai remata coa secuencia (F6-F8).

Imaxe 105. Composición de fotogramas (F1-F8) da operación de Pierre a Hélène (01:43:12-1:45:56) en *Ma mère* (Honoré, 2004)

2L. *Titane* (Ducournau, 2024)

Operación a Alexia nena (00:03:18-00:03:31)

Tras sufrir un accidente de tráfico xunto co seu pai, a nena Alexia é sometida a unha operación para instalarlle unha placa de titanio no interior do cranio. O proceso cirúrxico baséase nunha batería de PD onde se pode observar graficamente todo o proceso médico da colocación da placa metálica, corte (F1), remoción (F2), colocación (F3), aparafusado (F4) e, por último, martelamento (F5). Ao rematar a secuencia, unha segunda parte explicativa de cara aos pais da protagonista, mentres lle retiran a Alexia un aparatoso dispositivo mecánico postoperatorio (F6, F7, F8).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 106. Composición de fotogramas (F1-F8) da operación a Alexia nena (00:03:18-00:03:31) en *Titane* (Ducournau, 2024).

3L. *Rabid* (Soska & Soska, 2019)

Operación a Rose (00:30:00-00:31:47), análise mediante *découpage.*

Nesta secuencia, sen son diexético e cun contraste moi forte entre o cálido vermello dos uniformes médicos e o verde da imaxe clínica, opérase a Rose. A enorme profusión de PD (F1, F2, F9, F11, F12, F13, F17), PPA (F3, F5-F7, F10, F16, F22) e PPP (F14, F15, F18, F20, F21, F23), á contra que os PX de contextualización (F4, F8), que se sincronizan ritmicamente coa música, xeran un efecto de estrañamento clínico e onírico, de irrealidade. É de recibo engadir que as irmás Soska recollen de xeito moi acaído a referencia cromática do filme orixinal de Cronenberg (1977), onde o vermello e o verde teñen unha importancia capital á hora de construír tanto o *body horror*, como a imaxe clínica (véxase 2.2.2.5 Body Horror e Nova Carne).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 107. Composición de fotogramas (F1-F24) da operación a Rose (00:30:00-00:31:47) en Rabid (Soska & Soska, 2019).

SEC RABID. OPERACIÓN ROSE. INT. QUIRÓFANO. DÍA												
PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
1	00:30:00-00:30:14	PD PPA	Xiringa Médicos preparándose	TILT DOWN PAN DE	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
2	00:30:15-00:30:20	PX	Quirófano		-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
3	00:30:21-00:30:38	PPA	Doutor Burroughs, enfermeira péchalle o traxe	-	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
3	00:30:39-00:30:47	PMA PX	Doutor Burroughs achégase á mesa de operacións	PAN ED	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
4	00:30:48-00:30:49	PD	Mans co instrumental		-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
5	00:30:50-00:30:51	PPL	Doutor Burroughs	-	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
6	00:30:52-00:30:54	PPP	Ferida na cara de Rose	-	X	X	-	-	-	Música clásica	-	X
7	00:30:55-00:30:56	PD	Xiringa	-	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
8	00:30:57-00:30:59	PDL	Xiringa inxectando a masa de células nai informe	-	X	X	-	-	-	Música clásica	-	X
9	00:31:00-00:31:02	PPPF	Doutor Burroughs co aparello na cabeza	-	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
10	00:31:03-00:31:04	PPL	Rose	-	X	X	-	-	-	Música clásica	-	X
11	00:31:04-00:31:09	PPPL	Doutor Burroughs		-	X	-	-	-	Música clásica	-	X

USC

SEC RABID. OPERACIÓN ROSE. INT. QUIRÓFANO. DÍA

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		FX	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND
		(=P5) PM	Enfermeira	TRAF								
12	00:31:10-00:31:18	PD PP	Pinzas collendo a masa de células nai e colocándoas sobre a ferida de Rose	PAN DE	X	X	-	-	-	Música clásica	-	X
13	00:31:19-00:31:23	PP L	Rose	-	X	X	-	-	-	Música clásica	-	X
14	00:31:24-00:31:26	PX	Médicos no quirófano	-	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
15	00:31:26-00:31:28	PPP L (=P5, =P11) PM	Doutor Burroughs Enfermeira	TRAF	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
16	00:31:29-00:31:31	PD PPP	Mans con luvas colocando a masa de células sobre a ferida de Rose	TILT DOW N	X	X	-	-	-	Música clásica	-	X
17	00:31:32-00:31:35	PPP L	Doutor Burroughs	-	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
18	00:31:36-00:31:37	PPP L (=P5, =P11, =P15) PM	Doutor Burroughs Enfermeira	-	-	X	-	-	-	Música clásica	-	X
19	00:31:38-00:31:48	PPP PPP	Rose Doutor Burroughs	TILT UP	X	X	-	-	-	Música clásica	-	X

LENDA

- **PL:** Nº de plano
- **MIN:** Minutado (min´, seg´´)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEC RABID. OPERACIÓN ROSE. INT. QUIRÓFANO. DÍA

PL	MIN	TIPO PL	IMAXE		F X	TRANSICIÓN				SON		
			VÍDEO	MOV		C	FN	FC	OT	AUD.	D	ND

- **TIPO PL:**
  Tipo de plano (GPX Gran Plano Xeral, PX Plano Xeral, PM Plano Medio, PP Primeiro Plano, PD Plano Detalle, etc.)
  F Frontal, L Lateral, P. Picado, C. Contrapicado, NA Nadir.

- **IMAXE**
  VÍDEO: Que se ve no plano
  MOV: Movementos de cámara (TRAV A/R Travelling de Avance ou Retroceso, PAN DE/ED Panorámica de Dereita-Esquerda Esquerda-Dereita, ZI/ZO *Zoom In Zoom Out*, TILT DOWN superior-inferior, TILT UP inferior-superior, etc.), TRASF. Trasfoco.

- **FX:** Efectos especiais físicos e/ou CGI

- **TRANSICIÓN:**
  C: Transición por corte, **FN:** Transición por fundido a negro, **FC:** Transición por fundido cruzado, **OT:** Outras transicións

- **SON:** Que se escoita
  D.: Son diexético, xustificado pola acción, **ND.:** Son non diexético, non xustificado pola acción

3.1.4 Cronoloxía dos cortes e resumo da sistemática aplicada

Para concluír, é necesaria unha temporalización histórica dos cortes que compoñen esta investigación e que xa foron caracterizados individualmente. Cando se expón unha estrutura de bonecas rusas, como unha sorte de funil teórico que representa esta sistemática, é parcialmente debido a que cando o cinema non tiña unha narrativa complexa perfeccionada, o fóra de campo existía pola propia caracterización do dispositivo de captura; como nas representacións artísticas visuais previas (a fotografía, a pintura ou o teatro). No momento histórico do nacemento da montaxe, ou mellor definido, como montaxes cinematográficas, a linguaxe narrativa perfecciónase e o corte do corpo no plano xorde con eles; sen esquecer o nivel inferior, o das características da toma, que segue operando funcionalmente. Cando os filmes comezan a representar dun xeito máis explícito a violencia escópica, intégranse nesta estrutura o terceiro dos cortes, o da carne; mais os mecanismos da montaxe e das características formais da toma seguen en acción, ata conformar a configuración do esqueleto final deste desenvolvemento teórico.

A continuación preséntase unha táboa resumo onde se rexistran as tipoloxías de corte detectadas unha vez aplicada a sistemática de análise sobre do corpus fílmico considerado para a mostra.

Táboa 5. Resumo das tipoloxías de corte detectadas tras da aplicación da sistemática deseñada sobre o corpus.

	OMISIÓNS		EXPLÍCITO
	CARACTERÍSTICAS FORMAIS DA TOMA	CORTE DO PLANO / MONTAXE	CORTE DA CARNE

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	FÓRA DE CAMPO	CÓDIGO LUMÍNICO	NITIDEZ FOCAL	OBX. INTERPOSTOS	VIOLENCIA DOS FRAGMENTOS	OS DETALLES	HOLLYWOODIANO		MECANISMOS DE DISTANCIAMENTO	
									CIRURXICO	HIPERBÓLICO
Baby Blood Alain Robak		X		X			X	X	X	
Carne **Gaspar Noé**								X		
Regarde la mer François Ozon						X				
Seul contre tous Gaspar Noé				X				X		
Sombre Philippe Grandrieux		X	X							
Romance Catherine Breillat										
L'Humanité Bruno Dumont						X				
Les Amants Criminels François Ozon				X			X			
Baise-moi Virginie Despentes & Coralie Trinh Thi							X	X		
À ma sœur! Catherine Breillat		X								
Trouble Every Day Claire Denis	X									
La Vie Nouvelle Philippe Grandrieux								X		
Dans ma peau Marina de Van	X	X	X		X			X	X	
Irréversible Gaspar Noé								X		
Demonlover Olivier Assayas			X							
Twentynine Palms Bruno Dumont							X			
Haute tension	X			X	X			X		X

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Alexandre Aja										
Ma Mère Christophe Honoré		X							X	
Anatomie de l'enfer Catherine Breillat								X		
Calvaire Fabrice Du Weltz								X		
Sheitan Kim Chapiron							X	X		
Ils David Moreau & Xavier Palud				X						
Frontière(s) Xavier Gens					X			X		X
À l'intérieur Alexandre Bustillo & Julien Maury					X			X	X	X
Martyrs Pascal Laugier	X			X	X		X	X		X
La Meute Franck Richard		X		X		X				X
Amer Hélène Cattet e Bruno Forzani					X			X	X	
Grave Julia Ducournau	X	X	X	X			X	X		
Revenge Coralie Fargeat						X	X	X		X
Titane Julia Ducournau	X			X				X	X	
The Substance Coralie Fargeat							X	X		X

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CONCLUSIÓNS

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

4 CONCLUSIÓNS E POSIBLES APLICACIÓNS DA SISTEMÁTICA

Esta investigación demostra que o chamado Novo Extremismo Francés posúe trazos compartidos suficientes, tanto formais, como temáticos ou narrativos, para lerse como unha vaga propia con xenealoxía, evolución e impacto máis aló do territorio francés, sen esgotarse na etiqueta de cinema de terror nun senso xenérico. Esta onda, artéllase como un cinema do corpo, a transgresión e o abxecto, con intensidades variables de violencia escópica, mais mantendo un estilo grupal. Para describir como estas películas ocultan, desprazan ou exhiben o acto de cortar os corpos femininos ou feminizados, a tese propón e valida a Teoría do Triplo Corte como sistemática analítica sobre do corpus: Corte da Toma (decisións de posta en escena e de encadre: fóra de campo, tamaño de plano, código lumínico, nitidez e profundidade de campo, corpos ou obxectos interpostos), Corte do Plano (mecanismos da montaxe entre continuidade, fragmentación e elipse), e Corte da Carne (presenza explícita da ferida, así como os seus mecanismos de distanciamento cirúrxico ou hiperbólico). Esta proposta sistemática, ancorada no *découpage* permite ler como a forma fílmica organiza o tratamento do corte e da ferida sobre o corpo filmado, empregando o corte como matriz internivel; conéctase a posta en escena (o que se grava), a posta en serie (o que se une) e o visible (o que se mostra). A aplicación empírica sobre o corpus confirma o seu poder discriminante e taxonómico, mobilizando os tres niveis de corte que nesta investigación se seleccionan.

Validación das hipóteses iniciais:

H1. A Nova Extrema Francesa posúe trazos comúns suficientes para considerarse unha onda fílmica con nacemento, evolución e influencia posterior. A tese delimita a onda atendendo a criterios cronolóxicos, xeográficos e de presenza na bibliografía de referencia, e mostra a súa expansión e hibridacións posteriores.

H2. A sistemática proposta explica os diferentes tratamentos do corte sobre do corpo e como se artella a representación fílmica da ferida e da violencia gráfica, organizándoas espacial e temporalmente. O Triplo Corte opera como estrutura robusta para ordenar a visibilidade ou ocultación do corte (en toma, en plano e en carne), así como para describir como cada película en particular combina esas categorías da forma fílmica.

H3. A sistemática de análise é transferible e aplicable sobre outras mostras fílmicas e corpus máis alá do Novo Extremismo Francés. Parece que a sistemática posúe un alcance teórico e factible que permite a súa transferibilidade e sinala ámbitos onde a súa aplicación comparada resultaría fértil.

Cómpre engadir que a Nova Extrema Francesa, así como as súas implicacións teóricas, non se reduce ao terror xenérico, senón que se está ante unha vaga máis complexa dun cinema da transgresión onde sensación, abxección e háptico reorganizan a economía da mirada, do noxo, do *unwatchable*. Esta relectura despraza o foco dende a tipoloxía temática dos filmes, onde se centran moitas investigacións ao respecto, cara os modos de construción formal do corpo e da

ferida; polo que as súas achegas principais desta tese son de tres tipos. En primeiro lugar o seu carácter teórico, cunha aplicación da definición xenérica e con perspectiva histórica feminista, así como a delimitación e definición do corpus, nun repaso exhaustivo de diferentes autorías e referentes fílmicos, así como coa periodización cronolóxica interna en etapas da Nova Extrema Francesa e posterior Fronte de Ondas. En segundo lugar, de carácter metodolóxico, coa formulación dunha sistemática propia de análise formal do corte e da ferida. Por último, de carácter empírico, a través da aplicación ao corpus, definido como teórico, da sistemática, definida como metodolóxica.
Respecto dos obxectivos presentados ao comezo desta investigación, danse tanto principal como específicos, como acadados:

OP1. Xerar unha ferramenta sistemática de análise da que agroman tres tipoloxías de corte posible sobre o corpo feminino no cinema, dos múltiples xeitos de despezalo e fragmentalo na pantalla en tres niveis, que van dende o ocultamento mediante características da toma, omisión mediante montaxe, ata o explícito da carne en campo e da ferida; empregando para este fin, unha mostra de obras de direccións galas liminares co xénero de terror e integradas a súa vez dentro da onda alcumada Nova Extrema Francesa (1991-2010).

OE2.1. Analizar o corte sobre o corpo que é ocultado ao público a través de características formais na toma da imaxe fílmica.

- Uso do fóra de campo.
- Uso do tamaño do plano.
- Uso do código lumínico.
- Uso da nitidez focal.
- Uso de obxectos e corpos interpostos.

OE2.2. Analizar o corte do plano mediante o uso e planificación da montaxe, coa fin de atenuar a violencia explícita.

OE2.3. Analizar o corte físico e explícito da carne, a ferida sen omisión algunha.

OE2.4. Afianzar esta ferramenta de análise aplicable de xeito sistemático fóra do universo fílmico escollido para a mostra de investigación.

OE3. Detectar as relacións entre violencia escópica e os diferentes mecanismos de distanciamento artellados nos filmes.

OE4. Identificar características xerais e cohesivas da Nova Extrema Francesa como onda fílmica:

OE4.1. Identificar características xenéricas/autorais e temáticas.
OE4.2. Detectar disparidades e semellanzas con outras ondas e subxéneros fílmicos.
OE4.3. Estudar a evolución e expansión por Europa e Canadá do fenómeno.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Como posibles aplicacións futuras da sistemática creada *ad hoc* para esta investigación, propóñense tres vías principais: a da docencia e da investigación, a da crítica e curadoría e a da alfabetización mediática sobre do contido violento. No primeiro caso, esta tese é replicable en estudos comparados e sobre doutros conxuntos fílmicos, polo que se abren vías de investigación futuras, incluso interondas ou sobre material de arquivo.
Así mesmo, propóñense unhas posibles liñas futuras:

- Comparativas transculturais (*new extremities* globais, subxéneros, cinemas nacionais, etc.).
- Son e violencia: cartografías do sonoro como corte, case non tratado nesta tese.
- Automatización analítica: ferramentas de apoio ao *découpage* e métricas de montaxe.

No segundo caso, a curadoría temática para festivais de cinema, publicacións específicas, ou derivados, que se poderían xerar desta investigación e das súas futuras posibles ampliacións. En terceiro lugar, ao debullar os modos en que o dano e a violencia é presentado en pantalla dun xeito formal, a alfabetización mediática sobre dos contidos que posúen violencia física, explícita ou non, tan necesaria hoxe en día, abre unha porta para a posible terceira aplicación.
Esta investigación gustaría resaltar que analizar o corte, a violencia exercida sobre corpos femininos, entraña certos riscos éticos de cousificación ou fetichización da mesma, que si se identificaron nalgúns subxéneros do *exploitation,* polo que é necesario clarificar que esta ferramenta sistemática exposta é empregada para debullar e comprender a lóxica destas diversas miradas autorais; en particular, centrándose nas direccións femininas e nos tratamentos propostos tanto na Nova Extrema Francesa, como no posterior Fronte de Ondas.
Darase paso agora ás conclusións de carácter máis teórico desta tese, nunha recapitulación que se podería resumir en: o problema xenérico, caracterización da onda e antecedentes e influencias da Nova Extrema Francesa.
Ao longo desta investigación, desenvolveuse progresivamente un marco teórico completo, unha aproximación interdisciplinaria co obxectivo de contextualizar, delimitar e, dalgún xeito, definir a onda coñecida no eido fílmico como Novo Extremismo Francés. Polo seu carácter heteroxéneo e liminar, enfocouse dende diferentes prismas comezando por un achegamento ao concepto mesmo e á ontoloxía do xénero terrorífico, no cal se soen encadrar dun xeito simplista a maioría dos filmes vencellados coa vaga. A delimitación do xénero terrorífico amosa unha natureza fluída, heteroxénea, que resiste as categorías taxonómicas tradicionais empregadas dende os estudos fílmicos. Da análise realizada se pode inferir que o terror non se configura como un corpus estable e recoñecible, en contraste con outros xéneros máis facilmente iconografables. A súa dificultade definitoria provén da súa capacidade de mutación formal, temática e estilística, así como da súa hibridación e pastiche constante con outras tipoloxías como a ciencia ficción, o *thriller* ou o hiperónimo fantástico, especialmente no contexto da posmodernidade, onde se encadraría a Nova Extrema. As achegas de autores como Hutchings, Grant, Todorov ou Carroll permiten comprender que o terror non funciona como unha estrutura narrativa, formal ou visual uniforme. En paralelo, remárcase o papel activo do público como axente alfabetizado xenericamente, que interpreta e recoñece os códigos do terror que senta a industria produtora mesmo cando estes son subvertidos ou reconfigurados. Mais non se pode poñer sobre o propio público a exclusiva do recoñecemento xenérico, xa que se caería nunha sorte de teoría dos efectos que precisaría por forza, ademais doutro tipo de investigación diferente da proposta neste texto, dun espectador/lector ideal, como diría Eco. Porén, a comunidade fan, ou constelada de Warshow, recoñece a variabilidade formal dentro do xénero

cinematográfico, como espello de pulsións culturais, sociais e psicolóxicas predominantes no seu contexto propio. Así mesmo, resulta de importancia a análise da distinción entre horror e terror, que, alén da confusión semántica habitual froito da importación terminolóxica anglosaxoa, permite desenvolver gradacións na ficción e teorías diversas como as de Rockett, Twitchell ou Altman. En definitiva, conclúese que a análise do xénero terrorífico non debe partir dunha busca esencialista de trazos fixos, dun *cherry picking* produto dun nesgo de confirmación ou dunha polisubxeneración interna tan extensa que perda un sentido organizativo no global fantástico, senón dunha comprensión histórica e formal, que analice a súa complexidade na configuración do imaxinario audiovisual contemporáneo.

Por outro lado, dende unha perspectiva psicanalítica, artellouse un diálogo entre os mecanismos estéticos e os procesos inconscientes, a través da revisión teórica dos conceptos de sinistro, sublime e abxecto en relación co propio terrorífico. En primeiro lugar, o concepto do sinistro ou *unheimlich*, desenvolvido por Freud e ampliado por autores posteriores, revela o cinema de terror como unha volta, unha reaparición do reprimido, que non reside simplemente no descoñecido, senón no retorno inquietante do que fora familiar e foi rexeitado pola conciencia. A súa presenza no cinema actívase mediante recursos recorrentes como a ambigüidade do status vital, entre o animado e o inanimado, a figura do dobre ou *doppelgänger,* a compulsión e a repetición. Estes mecanismos que se traducen na produción fílmica de diferentes xeitos, permiten a emerxencia do inconsciente e a activación dunha experiencia afectiva singular no público, sendo o sinistro unha categoría esencial para comprender o terror. Seguindo o fío da teoría psicanalítica, o concepto do abxecto, introducido por Kristeva, engade unha nova dimensión complementaria para o estudo do terror cinematográfico contemporáneo, especialmente na vertente do *body horror* o dos cinemas máis explícitos e escatolóxicos que se vencellan coa Nova Extrema Francesa. O abxecto cuestiona as fronteiras do corpo, a identidade e a orde simbólica, ao presentar aquilo que debe ser excluído, expulsado, para garantir a integridade do suxeito e do conxunto social, coa fin de evitar a perturbación da orde. A representación do abxecto no cinema de terror maniféstase a través da presenza de fluídos corporais, da mutilación, da putrefacción e da mestura de categorías ontolóxicas, como o xa citado status vital indefinido, xerando unha experiencia que mobiliza o noxo, a fascinación e a repulsión. No contexto do cinema de terror, o abxecto encárnase no corpo desbordado, nos fluídos, nas transformacións e modificacións corporais, na carne aberta, no sangue ou nos restos. Ao enfrontar ao público contra destas imaxes, non só xera repulsión, senón que expón á súa propia vulnerabilidade. En definitiva, esta aproximación psicanalítica ao cinema de terror permite recoñecer a súa función como dispositivo cultural complexo, que non só provoca emocións intensas e viscerais, senón que tamén opera como espello das ansiedades sociais, das contradicións culturais e dos conflitos identitarios, como o interpretaría a perspectiva crítica ideolóxica. O terror, lonxe de ser un xénero menor ou mero escapismo efectista, converteuse nun espazo de exploración do inconsciente colectivo, un espazo alusivo onde se representan os límites do humano, os medos contemporáneos e os desexos reprimidos. Así, o terror fílmico, desde a súa capacidade para conmocionar e incomodar, artella un discurso crítico, que tal e como sinala Wood nunca se desprendeu totalmente do seu poder subversivo. Por conseguinte, o cinema de terror constitúe un territorio privilexiado para a exploración dos límites culturais, corporais e simbólicos que sustentan a identidade do suxeito e da sociedade moderna, un eido entre a tensión e visibilización onde aquilo que a cultura reprime, o devandito abxecto, o monstruoso, o non asimilable socialmente, retorna de xeito insistente. Ese retorno do que debera quedar oculto, desátase nesta Nova Extrema Francesa obxecto de análise desta investigación. o Seguindo co ronsel do abxecto e de Kristeva, é de especial relevancia a proposta de Creed sobre o monstruoso-feminino primordial nesta tese. A autora amosa como o cinema de terror constrúe

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

á muller como a figura abxecta e, polo tanto, monstruosa por excelencia. O corpo feminino e os seus procesos naturais como o sangue menstrual, o parto, ou incluso a sexualidade sen control e aprobación social, é representado como aquilo que ameaza a orde simbólica patriarcal, normalmente traducido a través de diferentes tropos como os que analiza Del Castillo, como nais posuídas, mulleres teriantrópicas ou bruxas. Nese senso, as achegas teóricas de Mulvey, centradas na noción de mirada e da construción fílmica do *male gaze*, ofrecen unha visión dende a crítica feminista ao centrar o corpo feminino como obxecto de desexo que participa dese réxime escópico patriarcal. Mais tamén é subvertido, como observan autoras máis contemporáneas onde o cinema de terror non pode ser reducido á muller-obxecto-mirado/home-suxeito-que-mira. Clover estuda brillantemente a figura da *final girl* e introduce un xiro na identificación espectatorial, ao obrigar ao espectador masculino a colocarse no lugar dunha muller supervivente e suxeito activo, así como a aceptar unha identificación masoquista segundo o cinema se achega á modernidade. Cómpre engadir a complexa categorización de Carroll que permite, dun xeito amplo, comprender como o monstro no terror funciona como entidade. As súas ideas sobre a impureza ontolóxica sosteñen que os monstros do xénero provocan terror porque transgriden categorías fundamentais, ao igual que o abxecto, o monstro carrolliano xera terror non por ser descoñecido, senón por ser estruturalmente inasimilable (a fusión, a fisión, a magnificación e a metonimia).

En resumo, o cinema de terror, ao mobilizar o abxecto, o monstruoso e a impureza, actúa como un espello distorto pero revelador das ansiedades culturais, sexuais e ontolóxicas que configuran o suxeito e a sociedade moderna. A converxencia entre Kristeva, Creed, Carroll, Wood, Mulvey e Clover permite elaborar unha cartografía crítica do xénero, na que o terror non é só reducible a unha emoción, senón un método para pensar o corpo, a identidade, o xénero e incluso a representación do poder mediante a ferramenta fílmica.

A segunda parte do marco teórico estivo centrada na caracterización concreta da Nova Extrema Francesa a través dos diferentes achegamentos teóricos, ou bibliografía principal estudada e analizada e, por outra banda, todos os antecedentes e influencias de diferentes artes visuais, con especial prevalencia do fílmico, coa fin de dar profundidade teórica á onda estudada. A nivel estrutural, artellouse unha análise histórica e estética centrada nas relacións entre o óptico e o abxecto, o cine da sensación e o papel masoquista do espectador. Mentres que nun segundo nivel de análise, propúxose unha cartografía das influencias e antecedentes estéticos e filosóficos que moldearon o Novo Extremismo Francés. O artigo *Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema* (2004) de Quandt constitúe o xermolo teórico e terminolóxico, o punto de ignición, do que logo sería recoñecido amplamente como Novo Extremismo Francés. Este termo, nacido dun rexeitamento crítico ante o que o autor consideraba unha deriva nihilista e carente de profundidade, rematou por ser reapropriado dende espazos da praxe fílmica, académicos e críticos que valoraron este conxunto de películas como unha tendencia emerxente, máis ou menos cohesiva, cunha carga política e artística complexa. Quandt, nun ton abertamente condescendente, denuncia a adopción por parte de cineastas franceses dun estilo audiovisual que se afastaría, ao seu xuízo, da sofisticación e profundidade histórica do cinema galo, abrazando en troques o sensacionalismo gráfico, a provocación sexual e a violencia explícita. A resposta máis directa e influínte a este artigo veu da man de Romney, quen, ao tempo que recoñece certos excesos e limitacións do movemento, defende a súa validez como forma de exploración estética e política dos traumas sociais e das tensións culturais contemporáneas. En particular, compara esta tendencia co *Teatro da Crueldade* de Artaud, reforzando a lectura de que a violencia e a provocación non son fins en si mesmos, senón mecanismos artísticos para confrontar o espectador coa realidade emocional e política do seu tempo. O Novo Extremismo Francés é definido no *Oxford Dictionary of Film*

Studies como un conxunto de películas que rompen códigos sociais e de censura, especialmente a través de representacións explícitas de violencia e sexo, incluíndo escenas como a violación e a tortura. Porén, unha das particularidades fundamentais da Nova Extrema é a diversidade estilística e temática que caracteriza a súa diversa produción, o que dificulta a súa cohesión como movemento único e definido. A centralidade da figura do autor, recoñecida e valorizada na tradición francesa, tamén complica a delimitación da onda, xa que as obras teñen un marcado carácter persoal e experimental, e non sempre encaixan nos parámetros de xénero ou produción comercial e na intermedia escala de grises. Unha resposta pode atoparse a través de Bordwell e da súa proposta do *group style*, como un conxunto de eleccións sistemáticas que se repiten en varias obras, contrapondo esta idea ao *individual style* propio de cada película ou autor. A onda estudada nesta investigación pode ser entendida como un grupo estilístico que comparte certas características técnicas, narrativas e temáticas, a pesar de non sempre posuír unha cohesión absoluta. Así mesmo, segundo Bordwell e Thompson, un movemento cinematográfico caracterízase por unha estrutura común de produción, un enfoque compartido na forma, estilo e temática, e unha interacción, directa ou indirecta, entre cineastas. Deste modo, a Nova Extrema Francesa pode concibirse sen lugar a dúbidas como unha onda ou movemento segundo estes criterios, a pesar das súas particularidades e diversidade interna, o que sustenta o seu estudo como fenómeno cinematográfico relevante.

Con todo, unha das características centrais que emerxe das reflexións de Alexandra West é que esta corrente cinematográfica supón unha exploración visceral dos medos internos dunha sociedade francesa convulsa e en crise, onde a flexibilización do eu e a destrución do mundo persoal son imaxes recorrentes. Para West, a onda non é simplemente unha colección de filmes extremos, senón unha resposta ficcionada á realidade social, política e histórica do país galo, especialmente á violencia institucional, á xenofobia e á tensión social que marcou o final do século XX e o inicio do XXI. Do mesmo xeito, as achegas de Tanya Horeck e Tina Kendall contribúen a matizar a comprensión do movemento, destacando a súa intención provocadora e transgresora, especialmente a través das representacións escópicas sexuais e violentas, co obxectivo de desestabilizar ao público, insistindo en que a Nova Extrema non debe considerarse un xénero fixo, senón unha tendencia plural que experimenta con tropos e estilos, ao tempo que sitúan as súas raíces históricas. Ademais, a reflexión sobre a subxectividade do concepto de extremo e a súa relación co tabú, a morte e o obsceno, aporta unha dimensión cultural profunda que axuda a comprender as razóns polas que estas películas poden provocar tanto repulsa como fascinación no público diverso.

A análise do cinema contemporáneo francés segundo Beugnet (2007) propón unha práctica cinematográfica que desafía as convencións tradicionais do xénero e da narrativa, artellándose como un espazo de transgresión e exploración sensorial profunda. Seguindo a proposta da autora, este cinema enténdese como un *cinema of sensation* que privilexia a dimensión material e corpórea do medio, desprazando a mirada óptica cartesiana cara a unha experiencia táctil que funde figura e fondo, implicando ao espectador nunha inmersión háptica e sensorial. Este enfoque responde a unha modernidade que incorpora os cambios na percepción sensorial provocados pola vida urbana e a cultura industrial, configurando unha experiencia cinematográfica que se sitúa no límite entre o pracer e o abxecto. A violencia gráfica e a exploración do corpo nas súas manifestacións máis extremas constitúen un instrumento para evidenciar a fraxilidade e vulnerabilidade do ser, rexeitando a procura convencional de motivacións psicolóxicas ou narrativas explícitas. Así mesmo, a Nova Extrema Francesa despregа unha estética do exceso que contrasta co cinema de contención, manifestando unha riqueza formal e estilística e unha fragmentación do corpo. Autores como Palmer amplían esta perspectiva amoedando o termo *cinéma du corps*, centrando a súa tese na natureza agresiva e

subversiva da corporeidade nestes filmes, así como a intención de confrontar a insensibilidade do espectador contemporáneo mediante imaxes non aptas para ser vistas, unha proposta ética e estética que cuestiona os límites da representación e da percepción, é dicir, de novo voltando á transgresión. Así, o cinema contemporáneo francés non só desafía as formas narrativas e estéticas convencionais, senón que tamén propón unha reflexión profunda sobre a experiencia sensorial, a corporeidade e os límites da representación na arte cinematográfica. Ou o que é o mesmo, o nomeado como *unwatchable* por Grønstad que resume as complexas relacións éticas entre espectador e pantalla dentro do Novo Extremismo Francés como un "garfo no ollo". Para o autor, este conxunto de películas caracterizadas pola súa violencia explícita e a súa capacidade para provocar rexeitamento e resistencia visual, desafían as convencións habituais de recepción, obrigando a unha reconsideración profunda sobre o acto de mirar e a natureza do desexo espectatorial. Grønstad destaca que estas obras non só exhiben violencia diexética, senón que exercen unha violencia psicolóxica directa sobre o público, colocándoo nunha posición de masoquismo consciente fronte a imaxes que transgriden os límites do representable e visiblemente soportable.

Dende a praxe fílmica engádense algunhas características do Novo Extremismo Francés como movemento cinematográfico xurdido a finais dos anos noventa e consolidado nos primeiros anos do novo milenio, representando unha corrente liminar que artella unha hibridación entre o cinema de xénero, especialmente do terror, e do cinema de autor. Esta dobre dimensión queda reflectida dende as entrevistas a diferentes realizadores, testemuñas extraídas do documental *Viande d'origine française* (Sayaloff & Schulmann, 2009). Segundo estes, ao facer películas enfrontan un sistema cinematográfico francés que historicamente devaluou o cinema de xénero, considerándoo marxinal e pouco valorado pola crítica, as institucións e o público xeral. Autores como Du Welz ou Laugier evidencian esta tensión intrínseca, ao apuntar que a singularidade do cinema francés radica na súa procura constante por manter unha identidade autoral, aínda cando o filme recorra de xeito cotiá a elementos e convencións do cinema *exploitation*. Esta dobre vertente reflíctese tamén na bifurcación interna da onda. Por unha banda, os filmes de corte máis intimista e de autor, con exemplos como Despentes, Noé, Denis ou Breillat, que conteñen violencia ou sexualidade explícita manténdose nun ámbito próximo ao cinema ensaio e arte; e por outro, a produción máis próxima ao xénero terrorífico híbrido, representada por directores como Aja, Gens e Maury ou Bustillo, que eventualmente migran á industria hollywoodense ou internacionalizan as súas producións en inglés. O rexeitamento do sistema cinematográfico francés cara estes cineastas e as súas obras maniféstase na escasa valoración institucional e na censura ou restricións severas dalgunhas propostas fílmicas como *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) ou *Martyrs* (Laugier, 2008), que exemplifican a capacidade destas obras para levar o límite do representable na pantalla ao debate público. Esta provocación enténdese como parte esencial do cinema de vangarda, ou *cinéma da pointe*, que non busca a conformidade co pensamento dominante senón precisamente o contrario, abrindo fisuras e xerando impacto nun eido entre o desexo de crear un cinema popular, algo convencional e violento e a necesidade gala de manter un compoñente autoral, constitúe unha das tensións internas máis potentes da Nova Extrema. A aposta por un cinema centrado no corpo, no visceral e no abxecto, e a constante referencia a un rico subtexto político e social, permiten comprender esta onda como un fenómeno cultural complexo, que excede as categorías tradicionais do cinema de xénero e do cinema de autor, consolidándose como unha corrente innovadora e provocadora no panorama cinematográfico de finais do século XX e comezos do XXI. Ademais, a súa expansión internacional, o debate que xerou en diversos eidos e o seu impacto na cultura visual contemporánea consolidan a súa relevancia como obxecto de estudo e base como influencia para cinemas posteriores.

Polo tanto, esta revisión teórica permite afirmar que o Novo Extremismo Francés non é unha simple réplica europea do *exploitation* estadounidense, senón unha onda profundamente ligada á historia cultural de Francia e ao seu corpo social convulso, cunha tradición intelectual que vai dende o teatro, a filosofía, a *performance* ou a escultura, ata outras ondas fílmicas europeas que tamén se debullaron nesta investigación como un rizoma en expansión. Respecto da escultura e da representación dos corpos femininos, as denominadas venus anatómicas da ceroplástica médica, onde o corpo é curiosidade á vez que exhibicionismo clínico, mais presentado como obxecto de desexo. Á súa vez, constitúe unha entidade fragmentada ou detallada segundo a teoría de Benjamin. Esta práctica, que utilizaba cera ou terracota como material para simular órganos humanos e facilitar nun principio o ensino da anatomía, reflicte unha tensión entre a beleza, o capital sexual das figuras, e a violencia da disección. No cinema da Nova Extrema Francesa, o corte sobre corpo feminino tamén é empregado continuamente, a miúdo desposuíndo á figura feminina da súa humanidade e converténdoa nun suxeito abxecto que confronta eses límites entre o desexo e o horror dun xeito moito máis complexo do que pode ser un *sexploitation* a través do *male gaze* no terror xenérico. Cómpre engadir que os elementos formais herdados do *Grand Guignol*, un teatro onde a violencia explícita e o sadismo representábanse no escenario son de importancia como referente da vaga. Nestas obras, a mutilación, o deleite no sufrimento e o terror ou a crueldade das personaxes non eran presentados cunha lección moral, senón que rechamaban ás emocións máis morbosas do público. A influencia do *Grand Guignol* no cinema da Nova Extrema Francesa pode resumirse no uso do *shock* visual, mediante a violencia explícita, e ao emprego de efectos especiais prácticos á hora de representala no escenario. Respecto das influencias teatrais, a obra de Artaud e o concepto do Teatro da Crueldade tamén proporciona un marco esencial para entender a Nova Extrema Francesa. Artaud insistía nunha experiencia sensorial e inmersiva que desafiase as convencións teatrais da época, similar a como as autorías contemporáneas galas, aquí analizadas, empregan ese conxunto de imaxes extremas e perturbadoras. A transgresión do teatro artaudiano busca confrontar ao público cos aspectos escuros da psique humana, desposuíndo o espectáculo de calquera intención moralizante, non coma catarse, senón como ruptura, un enfrontamento coa parte máis visceral e reprimida do público. Pola contra, o Teatro Épico de Brecht busca transformar a experiencia teatral en algo máis intelectual e crítico, afastándose do sentimentalismo e creando un efecto de distanciamento, *Verfremdungseffekt*, que permitise ao público analizar a obra dende unha perspectiva racional. Neste senso, a influencia de Brecht pódese rastrexar nas películas deste movemento, onde o uso do *shock* non busca soamente impactar ao espectador, senón provocalo, obrigándoo a reflexionar sobre a violencia e as realidades sociais que subxacen nas imaxes presentadas. A Nova Extrema Francesa, co seu enfoque cru mais cunha profundidade inesperada no xénero, consiste nun cinema que non se conforma con amosar imaxes perversas e violentas, senón que desafía ao público a enfrontar temáticas recorrentes dun xeito case filosófico, a través de imaxes que obrigan á reflexión. Á súa vez, os traballos de Bataille sobre o erotismo e a transgresión como medios para explorar as fronteiras da existencia humana, constitúen unha tradición dos excesos, celebrando o grotesco e o visceral como elementos esenciais da experiencia que serán representados na onda gala.

As representacións teatrais presentadas engarzan perfectamente con moitas das características do que sería chamado cinema primitivo. En particular, o *Fantastique* francés, con figuras destacadas como Georges Méliès e Louis Feuillade, establece unha base fílmica sólida para comprender o desenvolvemento histórico do cinema de terror posterior. Para Méliès, estes primeiros experimentos cinematográficos, non conciben o cinema en exclusiva como un vehículo para narrar unha historia ficcionada, senón como un medio para experimentar co

USC DE COMPOSTELA

imposible, sorprender ao público con trucos visuais e efectos especiais que desafiaban as leis da natureza a través de diversos trucos e efectos de cámara que, ás veces, abordarán o terrorífico. Con todo, o ton teatral e cómico e a intencionalidade lúdica das súas películas afástano dunha concepción moderna do terror. A pesar deste feito, o emprego constante de elementos como o demoníaco, os pesadelos e as transformacións visuais grotescas introduciron no seu momento o que sinala Gunning como estética do asombro. Esta estética do estraño, o *uncanny* freudiano, e o uso da repulsión visual convértense nun punto de conexión co cinema da Nova Extrema Francesa. A obra serial de Feuillade, en particular *Les Vampires* (1915) e *Fantômas* (1913), ofrece outro enfoque máis perverso sobre o terrorífico no cinema primitivo. A pesar de que ambas obras se enmarcan nun cinema popular de aventuras e seriais da época, os traballos do autor están impregnados dunha violencia escura e perturbadora que perfila a futura descomposición do corpo e a fragmentación explícita; evidentes na aparición de cabezas cortadas ou no tratamento das mortes, que evocan unha fascinación polo sinistro e o grotesco, moito antes de que esta estética fose utilizada de forma explícita no cinema contemporáneo, unha sorte de plataforma dende a cal parten as futuras exploracións da violencia, do macabro e do estraño fílmico.

Proseguindo cos antecedentes do cinema francés vencellados á Nova Extrema, a obra de Franju está fondamente relacionada á devandita estética da transgresión, xa que as súas orixinais propostas fílmicas combinan un realismo despoxado de artificios cunha mestura surrealista, máis cun forte empeño en ensinar o que desconforta no social, o que está tras de diferentes muros ocultando o horror e que se prefire ignorar, como a violencia dos matadoiros ou a crueldade dos tratamentos médicos paradigmáticos en filmes como *Le sang des bêtes* (1949) ou *La Tête contre les murs* (1958). No seu traballo, os límites entre o horror e a poesía, entre o grotesco e o estético, son difusos, creando unha sensación incómoda que reflicte os mesmos elementos que os cineastas contemporáneos da Nova Extrema Francesa explorarán de xeito explícito e ficcionado. En *Les yeux sans visage* (1960), Franju propón un *protogore* poético e estetizado, unha exploración dos límites da mutilación cirúrxica corpo humano e do sufrimento físico e psicolóxico. O autor tamén establece unha conexión importante coa Nouvelle Vague, a pesar das súas fondas diferenzas, onda que confronta e disrompe co cinema clásico e co MRI hollywoodiano na súa exploración e experimentación de novos xeitos de narrar filmicamente. Autores amplamente estudados como Godard cunha abordaxe de construción formal innovadora e, en certo punto, desconcertante, anticipa a fluidez de xéneros e a liberdade de expresión que caracterizan a outros cineastas como Truffaut ou Resnais. Que malia posúen algúns motivos visuais repetidos na Nova Extrema, este grupo de cineastas de vangarda teñen maior coincidencia coa onda ao se constituír como unha expresión fílmica de subversión e transgresión na contra da industria *mainstream* da época pasada ou presente.

Noutra orde de cousas, salvando as diferenzas temáticas e calidades formais previas, a conexión entre a Nova Extrema Francesa e o denominado cinema *exploitation* é parte fundamental desta investigación. Un percorrido a través dos diferentes subxéneros que se expandiron progresivamente dende a década dos anos sesenta do pasado século e que hoxe continúan influíndo de xeito evidente nas producións contemporáneas. O emprego de temáticas controvertidas, sexualidade e violencia explícita, co afán de xerar unha elevada rendibilidade económica, caracterizan o corpus de filmes definidos como *exploitation*. Os subxéneros destacados no epígrafe, como *giallo*, *slasher*, *gore*, *rape & revenge* e *torture porn*, non teñen soamente un forte impacto na representación da violencia escópica do cinema contemporáneo, senón que tamén dan lugar á reflexión sobre a violencia e os límites da transgresión e da representación no cine. O *giallo* italiano nos anos setenta, cunha estética barroca e comezando a representar a violencia explícita, influíu directamente no *slasher* posterior, xerando un

conxunto de arquetipos e estruturas narrativas que se adaptaron ao cinema estadounidense, presentando ao asasino de xeito misterioso e codificado, así como o emprego dun punto de vista subxectivo e voyeurista que segue vixente no terror actual. Pola súa banda, o *gore* e o *splatter*, subxéneros que se enfocan na violencia hiperbólica e irreal, na representación de escenas brutais de mutilación e agresión, tamén se integran evolutivamente no Novo Extremismo Francés. Outros subxéneros como o *rape & revenge* e o *torture porn* exploran a relación entre poder, sufrimento e vinganza. A violación, especialmente representada nas autorías femininas, así como a tortura serán temática habituais na Nova Extrema, mais cunha complexidade intelectual moi superior ao fenómeno *exploitation*, onde na vaga gala a violencia non é só un acto físico, senón tamén un vehículo para explorar a psique humana e tentar responder preguntas existenciais de xeitos retortos. Con todo, estes cinemas xa se definiron dende un punto de vista, como diría Sánchez-Biosca, onde o monstro non pode morrer na posmodernidade, xerando, polo tanto, sagas eternas onde estas comunidades consteladas do público, agardan ver unha e outra vez a mesma historia lixeiramente modificada. Non é o caso da Nova Extrema Francesa, xa que en ningún dos filmes nin autorías que se debullaron existe tal caso, nin unha soa continuación ou saga, constituíndo un corpus de películas completamente autoconclusivas.

Outra das principais e innegables influencias na vaga gala é o cinema definido como *body horror*, ou horror corporal, vencellando o mesmo á cronenbergiana Nova Carne, mais tamén ás representacións físicas da modificación corporal e da *performance* que se irán entrecruzando nas propostas fílmicas que se analizaron no epígrafe. A través de filmes entre o terror e o cinema experimental, estes conceptos exploran a relación entre o corpo humano, a identidade, a tecnoloxía e a cultura, realizando unha crítica á normatividade social e á violencia que pode xurdir das modificacións corporais e das transformacións extremas físicas. Por unha banda, o *body horror* explora o corpo humano a través de mutacións, descomposicións e transformacións extremas que xeran repulsión, mais tamén fascinación, como se pode extraer de Eco. Neste subxénero, o corpo non soamente se converte no obxecto sobre o que se deposita o horror, senón que tamén se representa como un espazo de conflito entre a identidade e a súa degradación, empregando a mutación como mostra de decadencia persoal e/ou patolóxica, onde o medo provén da perda de control sobre o propio corpo e do seu inexorable deterioro, o cal remite ao abxecto de Kristeva e Creed. Porén, a Nova Carne, concepto amoedado no cinema de David Cronenberg, propón unha reconfiguración do corpo humano, non como un obxecto de repulsión, senón como un campo de posibilidades evolutivas, xa que a mestura entre carne e tecnoloxía impacta no físico e na identidade, onde o corpo se converte nunha interface entre o orgánico e o mecánico, facendo que carne e máquinas se fusionen de xeito simbiótico. Todo isto estará presente no Novo Extremismo Francés, onde a modificación corporal e as transformacións físicas se abordan de xeito similar, mais cun enfoque que desvencella o corpo feminino do simple abxecto e repulsivo, como acontecía coa vella Nova Carne. O corpo feminino convértese nun espazo de transformación, onde as intervencións corporais non son soamente cuestións de mutación física, senón tamén de identidade e de desexo. Neste sentido, o corpo feminino, lonxe de ser un obxecto pasivo, temido ou simplemente sexualizado, transfórmase nun espazo de poder, resistencia e *autoperformance*. A modificación corporal, que inclúe prácticas como tatuaxes, perforacións, mais tamén as cirurxías estéticas normativas, xoga un papel fundamental na reflexión sobre a identidade e está estreitamente vencellado á denominada fenomenoloxía do grotesco, que se refire á subversión das formas canónicas do corpo, levando á súa distorsión ou expansión para desafiar e rachar as normas sociais e culturais. Cómpre resaltar o traballo de artistas como ORLAN, que se someteu a abundantes cirurxías estéticas como parte dunha *performance* proxecto artístico, en *La Reencarnación de Santa Orlan* (1990-1993), convértese en lenzo mentres pon en tela de xuízo a normatividade da

USC DE COMPOSTELA

beleza. Neste senso, o corpo modificado no cinema do Novo Extremismo Francés, así como nas súas evolucións posteriores, como na obra de Ducournau, Fargeat, Blichfeldt ou as irmáns Soska, non abordan soamente o horror asociado ao corpo, senón tamén as cuestións ideolóxicas e culturais contemporáneas ao redor da transformación corporal, sendo este unha ferramenta de empoderamento, resistencia e reconfiguración identitaria como liberación e transgresión, mesturándose co eido do posthumanismo e da biopolítica de Preciado.

Por último, na investigación abordouse tamén, de xeito exhaustivo, diversas influencias que configuran a estética e as temáticas da Nova Extrema Francesa, así como a integración de subxéneros vencellados á transgresión, á representación explícita do corpo e ás formas de violencia escópica sobre do mesmo, como un fío condutor; é igualmente precisa, unha miscelánea non tan definida de diversos desenvolvementos estéticos e correntes do cinema europeo que precederon á Nova Extrema Francesa. A análise de fenómenos como o *Euroshlock* e as *Video Nasties,* coas súas representacións extremas de violencia e sexualidade, permitiu observar unha amálgama de propostas fílmicas xa clasificadas e, *a posteriori,* unidas pola censura. Pola contra, movementos como o *New Hollywood* e o *Cinema of Transgression* influenciados pola contracultura estadounidense, alíñanse coa temática da Nova Extrema Francesa en canto ao seu tratamento da marxinalidade e do malestar social, a través dunha mirada crúa cara as marxes, a violencia estrutural e a subversión das regras narrativas tradicionais. Estes movementos vencéllanse así mesmo coas visións cinematográficas da Nova Extrema a través dunha elevada estetización da violencia. Doutra banda, e voltando ao territorio galo, o *Cinéma du Look* e o *Banlieue Cinéma*, a pesar de que nun principio poden semellar distantes en canto aos seus obxectivos estéticos e narrativos, tamén empregaron elementos visuais e temáticos que resultaron esenciais na formación da Nova Extrema Francesa. O primeiro, co seu enfoque na estética barroca e na exposición sensorial háptica e, o segundo, coa súa mirada documental cara as diversas problemáticas sociais nas periferias urbanas de Francia, en ambos casos, atopouse unha representación visceral e perturbadora que continúa nas obras que emerxeron na década dos anos noventa. Esta tese tamén destaca a importancia dos movementos cinematográficos centroeuropeos, como a *Polish New Wave* e a *Yugoslav Black Wave*, estes cineastas e cinemas, coa súa confrontación directa á represión política e cultural, sentaron bases para as futuras expresións do cinema transgresor. Ademais de recensionables casos particulares como poden ser Haneke ou Von Trier, máis aló do Dogma 95.

En resumo, o conxunto destas reflexións e análises non responde en exclusiva a unha vontade clasificatoria, senón á necesidade de establecer un marco de análise que permita comprender a Nova Extrema Francesa, lonxe de xurdir dun baleiro ou de ser unha réplica europea do *exploitation* estadounidense, como un resultado da intersección de múltiples correntes fílmicas e artísticas previas, adaptadas e reelaboradas para abordar os traumas sociopolíticos contemporáneos de Francia. Non soamente a través da violencia explícita, censurada ou non, senón dunha elevada densidade filosófica de diverxentes tradicións culturais e do tratamento do corpo como arquivo do trauma social. As estéticas e temáticas recorrentes da vaga gala, non soamente desafían as normas do cinema *mainstream*, senón que abren un espazo para a reflexión sobre a representación da violencia e da deshumanización, reinterpretando as tensións propias da sociedade francesa, presentando dende unha posición crítica as estruturas de poder contemporáneas e as relacións de clase, raza e sexo/xénero.

Como afirma Alexandra West: "O Novo Extremismo Francés amosa que o que máis medo dá aos franceses son os propios franceses" (2016, p. 15). Dende esta óptica, o cinema da Nova Extrema non busca un público pasivo, senón cómplice da súa propia interpelación afectiva, xa que o que se ve na pantalla non son soamente mutilacións, agresións sexuais, carne ou sangue: é unha nación rota mirándose ao espello.

USC DE COMPOSTELA

REFERENCIAS

Abel, R. (1994). *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*. University of California Press.

Aguilar, C. (1999). *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983*. Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.

Aguilar, C. (2004). *Cine fantástico y de terror español: 1984-2004*. Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.

Aguilar, C., Curci, L., Molina Foix, J. A., Palacios, J., & Sala, Á. (1997). *Del Giallo al Gore. Cine fantástico y de terror italiano*. Donostia Kultura.

Aja, A. (Director). (2003). *Haute tension* [Video recording].

Aja, A. (Director). (2006). *The Hills Have Eyes* [Video recording].

Aja, A. (Director). (2010). *Piranha 3D* [Video recording].

Alaminos Fernández, A. (2021). El diseño audiovisual de lo siniestro en la serie Dark. *Miguel Hernández Communication Journal*, *12*, 119-140. https://doi.org/10.21134/mhcj.v12i.934

Alarcón, T. L. (2012). Dans ma peau. Marina de Van, 2002 sangre de mi sangre. *Dirigido por ...: Revista de cine*, *421*, 51.

Aliaga, J. V., & Navarro, A. José. (2002). *La nueva carne: Una estética perversa del cuerpo* (1a. ed). Valdemar.

Allen, R. (1999). Psychoanalytic Film Theory. En *A Companion to Film Theory* (Toby Miller&Robert Stam, pp. 123-145). Blackwell.

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.

Argento, D. (Director). (1970). *L'uccello dalle piume di cristallo* [Video recording].

Argento, D. (Director). (1975). *Profondo rosso* [Video recording].

Argento, D. (Director). (1982). *Tenebrae* [Video recording].

Armitage, M. (2018). Method behind the madness: New French Extremity. *Film Obsessive*. https://filmobsessive.com/film/film-analysis/film-genres/art-house/method-behind-the-madness-new-french-extremity/

Arne Vibenius, B. (Director). (1973). *Thriller, en grym film* [Video recording].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

Artaud, A. (2001/1938). *El teatro y su doble*. Edhasa.

Asibong, A. (2005). Meat, murder, metamorphosis: The transformational ethics of François Ozon. *French Studies*, *59*(203-215). https://doi.org/10.1093/fs/kni058

Assayas, O. (Director). (2002). *Demonlover* [Video recording].

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1989/1983). *Estética del cine*. Paidós Comunicación.

Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós Comunicación.

Austin, G. (1996). *Contemporary French Cinema. An Introduction*. Manchester University Press.

Bajtín, M. (2003/1965). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial.

Balázs, B. (1978/1929). *El film: Evolución y esencia de un arte nuevo*. Gustavo Gili, S. A.

Bandrés, J. (2013, febrero 4). «Los Cenci» de Antonin Artaud, por primera vez en España con una poderosa puesta en escena. *RTVE*. https://www.rtve.es/noticias/20130204/sonia-sebastian-dirige-cenci-antonin-artaud-con-salvaje-puesta-escena/605997.shtml

Barisone, L. (2001). Trouble Every Day di Claire Denis. *Cineforum*, *406*, 57.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación.

Barthes, R. (1990/1980). *La camara lucida: Nota sobre la fotografia*.

Barthes, R. (1995). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College de France pronunciada el 7 de enero de 1977* (11 ed). Siglo veitiuno.

Bassa, J., & Freixas, R. (1993). *El cine de ciencia ficción*. Paidós.

Bataille, G. (1957). *L'Érotisme*. Les Éditions de Minuit.

Bauman, Z. (2020). Modernidad Líquida. En *Multifaceted Nature Of Creativity In The Teaching Of Geometry, The*. https://doi.org/10.1142/9789811218750_fmatter

Bava, L. (Director). (1985). *Demoni* [Video recording].

Bava, M. (Director). (1963). *La ragazza che sapeva troppo* [Video recording].

Bava, M. (Director). (1964). *Sei donne per l'assassino* [Video recording].

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

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Rialp.

Bazin, A. (2003). De la política de los autores. En A. Baecque, *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 91-105). Paidós.

Bear, L. (2004, abril 9). Bruno Dumont's Lust in the Dust; Talking about Twentynine Palms. *Indiwire*. http://www.indiewire.com/article/bruno_dumonts_lust_in_the_dust_talking_about_twentynine_palms

Beard, W. (2006). *The Artist As Monster: The Cinema of David Cronenberg*. University of Toronto Press.

Beineix, J.-J. (Director). (1986). *37°2 le matin* [Video recording].

Bénard da Costa, J. (2012). 50 años de la Cinemateca Francesa. 60 años de Henri Langlois. *Comparative Cinema*, *1*. https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/266152

Bender, D. (2018, julio 23). El extremismo francés. Desgarrando la piel. *Cine Divergente*. https://cinedivergente.com/el-extremismo-frances/

Bender, J. (Director). (1991). *Child's Play 3* [Video recording].

Benjamin, W. (1973). Qué es el teatro épico. Un estudio sobre Brecht. En *Tentativas sobre Brecht*. Taurus.

Benjamin, W. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Abada.

Benjamin, W. (2021). *París, capital del siglo XIX*. José J. Olañeta.

Bergman, I. (Director). (1960). *Jungfrukällan* [Video recording].

Bergman, I. (Director). (1966). *Persona* [Video recording].

Bernal Rosso, F. (2003). *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía*. Omega.

Berri, C. (Director). (1993). *Germinal* [Video recording].

Berry, P. (Director). (1991). *The Sandman* [Video recording].

Bertram, A. E. (2014). *The Sensual, the Monstrous, and the Everyday in the Cinemas of Claire Denis and François Ozon*. University of Tennessee.

Besson, L. (Director). (1988). *Le Grand Bleu* [Video recording].

Besson, L. (Director). (1990). *Nikita* [Video recording].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Besson, L. (Director). (1994). *Leon* [Video recording].

Besson, L. (Director). (1997). *The Fifth Element* [Video recording].

Beth, B., & Scott, B. (Directores). (1979). *Black Box* [Video recording].

Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Southern Illinois University Press Carbondale. https://books.google.es/books?id=T3VdU4IqEJYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_vpt_read#v=onepage&q&f=false

Beugnet, M., & Ezra, E. (2010). Traces of the Modern: An Alternative History of French Cinema. *Studies in French Cinema*, *10*(1), 11-38. https://doi.org/10.1386/sfc.10.1.11/1

Biskind, P. (2008/1998). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Anagrama.

Black, S. (Director). (2005). *Kiss Kiss Bang Bang* [Video recording].

Blichfeldt, E. (Director). (2025). *The Ugly Stepsister* [Video recording].

Bonitzer, P. (2007/1982). *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Santiago Arcos.

Bono, J. (2012). Le gore, d'un mode de représentation à son institutionnalisation. *Décadrages*, *20*, 131-140.

Boorman, J. (Director). (1972). *Deliverance* [Video recording].

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós Comunicación.

Bordwell, D. (2007, enero). Anatomy of the Action Picture. *David Bordwell´s website on cinema*. https://www.davidbordwell.net/essays/anatomy.php

Bordwell, D. (2018). *On the History of Film Style*. Irvington Way Press.

Bordwell, D., & Thompson, K. (1997). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film Art: An Introduction* (10th ed.). McGraw-Hill.

Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Cátedra.

Borowczyk, W. (Director). (1975). *A bête* [Video recording].

Bou Sala, N. (2017). *Imaginarios del cine de Hollywood* [Clase].

Bourdieu, P. (2002). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (11. print). Harvard Univ. Press.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Bracero, J. A. (2021). Claire Denis, elogi del fragment. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, *226*. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8540719.pdf

Breakston, G. P., & Crane, K. G. (Directores). (1959). *The Manster* [Video recording].

Brecht, B. (2004/1933-1947). *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial.

Brecht, B. (2012). Tambores en la noche. En *Bertolt Brecht. Teatro completo*. Ediciones Cátedra.

Breillat, C. (Director). (1999). *Romance* [Video recording].

Breillat, C. (Director). (2001a). *À ma sœur!* [Video recording].

Breillat, C. (2001b). *Pornocratie*. Editions Denoël.

Breillat, C. (Director). (2004). *Anatomie de l'enfer* [Video recording].

Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta.

Briggs, J. B. (2003). *Profoundly disturbing: Shocking movies that changed history* (1st ed). Universe Pub.

Brophy, P. (1986). Horrality. The Textuality of Contemporary Horror Films. *Screen*, *27*(1), 2-13. https://doi.org/10.1093/screen/27.1.2

Browning, T. (Director). (1931). *Drácula* [Video recording].

Buñuel, L. (Director). (1929). *Un chien andalou* [Video recording].

Buñuel, L. (Director). (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan* [Video recording].

Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Editorial Fundamentos.

Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Signo e Imagen.

Bustillo, A., & Maury, J. (Directores). (2007). *À l'intérieur* [Video recording].

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (Primera edición 2002, tercera reimpresión). Paidós.

Calabrese, O. (1989). *La Era Neobarroca*. Cátedra. Signo e Imagen.

Calvete Lorenzo, S. (2023). Violence, Imperfection and Vengeance of Female Bodies in French and Canadian Cinemas. En V. J. Pérez Valero (Ed.), *Unusual Shapes, Fantasy & Horror* (pp. 83-94). Ediciones Universidad de Salamanca. https://doi.org/10.14201/0AQ0352

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Calvete-Lorenzo, S. (2023a). Alta Fantasía en la idiosincrasia cultural gallega. En *Territorios de la alta fantasía* (Martínez Fabre, M. P. (coord.), Mateu, F. (coord.)). Tirant humanidades.

Calvete-Lorenzo, S. (2023b). Cuerpos puzzle femeninos en la deriva del cine mudo fantástico serial. *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, *22*, 26-38. https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0002

Calvete-Lorenzo, S. (2024a). Carnalidad, pulsión y antropofagia en el Nuevo Extremismo Francés: Estudio comparativo de Trouble Every Day y Dans ma peau. En *Retos y tendencias en los nuevos contextos comunicativos* (Castillo, A. (Ed.) e Zacipa, I. (Ed.), pp. 26-40). Fragua.

Calvete-Lorenzo, S. (2024b). How to Tear the Female Body to Pieces. *Screen Bodies*, *9*(1), 97-109. https://doi.org/10.3167/screen.2024.090109

Calvete-Lorenzo, S. (2024c). Novias bastardas de la criatura, simulacros y esperpentos del mito de Frankenstein. En *Ciencia y criaturas de lo fantásico* (Martínez Fabre, M. P. (coord.), Mateu, F. (coord.), pp. 69-79). Tirant lo Blanch.

Calvete-Lorenzo, S. (2025). Patriarchy, moralism and discipline of female bodies in modern and postmodern horror, the slasher paradox. En *Totalitarianism in Literature and Film* (Falkowska, J. (ed.)). Berghahn Books.

Calvete-Lorenzo, S., Rozados-Lorenzo, A., & Sosa-Fernández, R. del P. (2024). Imagined reality, the liquid, dystopia, and virtuality in science fiction cinema: Don't Worry Darling, a case study. *Artnodes*, *33*, 1-10. https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i33.415780

Calvete-Lorenzo, S., & Sosa-Fernández, R. D. P. (2023). "Se puede tocar con los ojos": Hiperfotografía, entrevista a Jean-François Rauzier. *Arte, Individuo y Sociedad*, *35*(3), 1177-1183. https://doi.org/10.5209/aris.88508

Camí-Vela, M. (2005). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Ocho y Medio Libros de Cine.

Carax, L. (Director). (1986). *Mauvais Sang* [Video recording].

Carax, L. (Director). (1999). *Pola X* [Video recording].

Carlini Versini, D. (2023). *Figures de l'excès chez Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Marina de Van*. Brill.

Carpenter, J. (Director). (1978). *Halloween* [Video recording].

Carpenter, J. (Director). (1980). *The Fog* [Video recording].

Carpenter, J. (Director). (1982). *The Thing* [Video recording].

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Carroll, N. (2005/1990). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. A. Machado Libros S. A.

Carter, O. (2018). *Making European Cult Cinema Fan Enterprise in an Alternative Economy*. Amsterdam University Press.

Casas, Q. (2012). Trouble every day. Claire Denis, 2001, el mal de la carne. *Dirigido por ...: Revista de cine*, *421*, 48-49.

Casas, Q., & Iriarte, A. C. (2012). *Georges Franju*. Festival de San Sebastián e Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós Comunicación.

Castillo Aira, I. (2020). *Monstruas. Deconstruyendo el monstruo femenino actual en el audiovisual del terror*. *c*, 1.

Castle, W. (Director). (1961). *Homicidal* [Video recording].

Cattet, H., & Forzani, B. (Directores). (2009). *Amer* [Video recording].

Chan-wook, P. (Director). (2003). *Oldboy* [Video recording].

Chapiron, K. (Director). (2006). *Sheitan* [Video recording].

Chareyron, R. (2013). Horror and the Body: Understanding the Reworking of the Genre in Marina de Van's Dans Ma peau/In My Skin (2001). *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*, *4*(1), 70-81. https://doi.org/10.17742/IMAGE.scandal.4-1.9

Choi, J., & Wada-Marciano, M. (Eds.). (2009). *Horror to the Extreme. Changing Boundaries in Asian Cinema*.

Christensen, B. (Director). (1922). *Häxan* [Video recording].

Clark, B. (Director). (1974). *Black Christmas* [Video recording].

Clouzot, H. G. (Director). (1955). *Les diaboliques* [Video recording].

Clover, C. J. (1992). *Men, Women, and chainsaws. Gender in the modern horror film*. Princeton University Press.

Coen, E. J., & Coen, J. D. (Directores). (2007). *No Country for Old Men* [Video recording].

Columbus, C. (Director). (1990). *Home Alone* [Video recording].

Cousins, M. (2017/2004). *Historia del cine*. Blume.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Craven, W. (Director). (1972). *The Last House on the Left* [Video recording].

Craven, W. (Director). (1996). *Scream* [Video recording].

Creed, B. (1993). *The Monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.

Creed, B. (2005). *Phallic Panic: Film, Horror and the Primal Uncanny*. Melbourne University Press.

Cronenberg, D. (Director). (1975). *Shivers* [Video recording].

Cronenberg, D. (Director). (1977). *Rabid* [Video recording].

Cronenberg, D. (Director). (1979). *The Brood* [Video recording].

Cronenberg, D. (Director). (1983). *Videodrome* [Video recording].

Cronenberg, D. (Director). (1988). *Dead Ringers* [Video recording].

Cronenberg, D. (Director). (1996). *Crash* [Video recording].

Cronenberg, D. (Director). (1999). *eXistenZ* [Video recording].

Cubero, D. E. (2017, agosto 8). Cómo diferenciar flashback de racconto. *Academia de guiones y guionistas*. https://cursosdeguion.com/20-como-diferenciar-flashback-de-racconto/

Dahan, Y., & Benjamin, R. (Directores). (2009). *La Horde* [Video recording].

Dans ma peau. Les automutilations de Marina de Van. (2002). *Cahiers du cinema*, *574*, 82.

De Ossorio, A. (Director). (1971). *La noche del terror ciego* [Video recording].

De Ossorio, A. (Director). (1973). *El ataque de los muertos sin ojos* [Video recording].

De Ossorio, A. (Director). (1974). *El buque maldito* [Video recording].

De Ossorio, A. (Director). (1975). *La noche de las gaviotas* [Video recording].

De Palma, B. (Director). (1976). *Carrie* [Video recording].

De Palma, B. (Director). (1983). *Scarface* [Video recording].

De Van, M. (Director). (2002). *Dans ma peau* [Video recording].

Debord, G. (1995/ 1967). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Náufrago.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós Comunicación.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Del Castillo, I. (2020). *Monstruas. Deconstruyendo el monstruo femenino actual en el audiovisual del terror*.

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-Textos.

Delorme, S. (2002, agosto). Le Chaos organisé de «La Vie nouvelle». *Cahiers du cinéma*, *570*, 34-35.

Delplanque, L. (Director). (2000). *Promenons-nous dans les bois* [Video recording].

Demme, J. (Director). (1991). *The Silence of the Lambs* [Video recording].

Denis, C. (Director). (1988). *Chocolat* [Video recording].

Denis, C. (Director). (2001). *Trouble Every Day* [Video recording].

Derrida, J. (1992/1980). The Law of Genre. En *Acts of Literature* (pp. 221-252). Routledge.

Despentes, V. (1993). *Baise-Moi*. Grasset & Fasquelle.

Despentes, V. (2007). *Teoría King Kong*. UHF.

Despentes, V., & Trinh Thi, C. (Directores). (2000). *Baise-moi* [Video recording].

Desplechin, A. (Director). (1992). *La Sentinelle* [Video recording].

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós Comunicación.

Didi-Huberman, G. (2005/1999). *La Venus Rajada*. Losada.

Dika, V. (1987). The Stalker Film, 1978–1981. En *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film* (Gregory A. Waller). University of Illinois Press.

Directoras de cine español: Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos (with Nuñez Domínguez, T., Silva Ortega, M., & Vera Balanza, T.). (2012). Universidad de Sevilla : Fundación Audiovisual de Andalucía.

Donner, R. (Director). (1976). *The Omen* [Video recording].

Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo XXI.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Du Welz, F. (Director). (2004). *Calvaire* [Video recording].

Du Welz, F. (Director). (2008). *Vinyan* [Video recording].

Dubois, P. (1986). *El acto Fotográfico*. Paidós Comunicación.

Ducournau, J. (Director). (2011). *Junior* [Video recording].

Ducournau, J. (Director). (2016). *Grave* [Video recording].

Ducournau, J. (Director). (2021). *Titane* [Video recording].

Dumont, B. (Director). (1999). *L'Humanité* [Video recording].

Dumont, B. (Director). (2003). *Twentynine Palm* [Video recording].

Duque, R. (2002). Fragmentación, simultaneidad, choque o contraste y modularidad en la videosfera. *..TXT*. http://www.jstk.org/txt/videosfera.html

Ebenstein, J. (2016). *The Anatomical Venus*. Thames Hudson.

Ebiri, B. (2014, abril 17). Under the Skin, Only Lovers Left Alive, and a Brief History of the Art-Horror Film. *Vulture*. https://www.vulture.com/2014/04/under-the-skin-and-a-history-of-art-horror-film.html

Eco, U. (1993/1979). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Editorial Lumen.

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.

Edelstein, D. (2003, marzo 7). Irreversible Errors Gaspar Noé's cinematic rape. *Slate*. https://slate.com/culture/2003/03/irreversible-a-cinematic-rape.html

Edison, T. (Director). (1903). *Electrocuting an elephant* [Video recording].

EFE, A. (2000, julio 1). El Consejo de Estado francés anula el permiso de explotación del filme «Baise-moi». *El País*. https://elpais.com/diario/2000/07/01/cultura/962402408_850215.html

Egan, K. (2007). *Trash or Treasure? Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties.* Manchester University Press.

Eisenstein, S. M. (1923). El montaje de atracciones. *LEF*, *3*.

Eisenstein, S. M. (1925). Sur la cuestion d'una approche matérialiste de la forme. *Kinojournal*, *4*, 152-153.

Eisenstein, S. M. (1995). *La forma del cine*. Siglo XXI.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

En conversación con Barbara Creed. (2016). *La Fuga*. https://lafuga.cl/en-conversacion-con-barbara-creed/782

Entrevista a las hermanas Soska, directoras de «Rabid». (2019, diciembre 3). [La Abadía de Berzano]. https://cerebrin.wordpress.com/2019/12/03/entrevista-a-las-hermanas-soska-directoras-de-rabid/

Escobar Fernández, I. (2020, junio 29). El fotógrafo del pánico (Peeping Tom, 1960), de Michael Powell. *Encadenados. Revista de Cine*. https://encadenados.org/otros-articulos/el-fotografo-del-panico-peeping-tom-1960-de-michael-powell/

Falardeau, É. (Director). (2012). *Thanatomorphose* [Video recording].

Falcon, R. (1999). Reality is Too Shocking. *Sight & Sound*, *9*(1), 10-14.

Falcon, R. (2002). Cruel Intentions. *Sight & Sound*, *12*(9), 52-53.

Falcon, R. (2005). Twentynine Palms. *Sight & Sound*, *15*(8), 75-76.

Fargeat, C. (Director). (2017). *Revenge* [Video recording].

Fargeat, C. (Director). (2024). *The Substance* [Video recording].

Fassbinder, R. W. (Director). (1974a). *Angst essen Seele auf* [Video recording].

Fassbinder, R. W. (Director). (1974b). *Martha* [Video recording].

Ferguson, F. (2004). *Pornography, the Theory: What Utilitarianism Did to Action*. University of Chigago Press.

Fernández Castro, M. (2022). A modificación corporal. *Revista Oficial da sección de Psicoloxía e saúde do Colexio Oficial de Psicoloxía de Galicia*, *15*, 30-38.

Fernández Gonzalo, J. (2019). *Políticas de la Nueva carne. Perversiones filosóficas en David Cronenberg*. Holobionte Ediciones.

Fernández Valentí, T. (2016). «Fantômas» según Louis Feuillade. *Dirigido por ...: Revista de cine*, *466*, 76-77.

Ferrante, A. C. (Director). (2013). *Sharknado* [Video recording].

Feuillade, L. (Director). (1913a). *Fantômas. À l'ombre de la guillotine* [Video recording].

Feuillade, L. (Director). (1913b). *Juve contre Fantômas* [Video recording].

Feuillade, L. (Director). (1913c). *Le mort qui tue* [Video recording].

Feuillade, L. (Director). (1914a). *Fantômas contre Fantômas* [Video recording].

USC DE COMPOSTELA

Feuillade, L. (Director). (1914b). *Le faux magistrat* [Video recording].

Feuillade, L. (Director). (1915, 1916). *Les Vampires* [Video recording].

Feuillade, L. (Director). (1917). *Judex* [Video recording].

FIAPT Festivais Acreditados. (2024). FIAPT. https://fiapf.org/festivals/accredited-festivals/competitive-feature-film-festivals/

Fillol, S. (2019). El pliegue y el fuera de campo. Formas de representar lo irrepresentable, moldeadas por el código Hays en el cine clásico. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, *28*, 49-62.

Focillon, H. (2024/1934). *Vida de las formas*. Elba Editorial.

Fontcuberta, J. (1990). *Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Gustavo Gili, S. A.

Foucault, M. (2001/1963). *El nacimiento de la clínica: Una arqueología de la mirada médica*. Siglo XXI.

Fox-Kales, E. (2010). [Agrave] ma sœur!: Erotic Bodies and the Primal Scene Reconfigured. *Journal for Cultural Research 14(1):15-26*, *14*(1), 15-26. https://doi.org/10.1080/14797580903363058

Franju, G. (Director). (1949). *Le Sang des bêtes* [Video recording].

Franju, G. (Director). (1952). *Hôtel des Invalides* [Video recording].

Franju, G. (Director). (1958). *La Tête contre les murs* [Video recording].

Franju, G. (Director). (1960). *Les yeux sans visage* [Video recording].

Franju, G. (1963). Entrevista a J. A. Fieschi y A. S. Labarthe. *Cahiers du cinéma*, *148*.

Franju, G., & Langlois, H. (Directores). (1934). *Le Métro* [Video recording].

Franz, V., & Fiala, S. (Directores). (2014). *Ich seh, Ich seh* [Video recording].

Freud, S. (1920). *Más allá del principio del placer*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. https://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/Freud%20-%201920%20-%20Mas%20alla%20del%20principio%20del%20placer.pdf

Freud, S. (2013/1919). *Lo siniestro*. epublibre.

Friedkin, W. (Director). (1973). *The Exorcist* [Video recording].

USC DE COMPOSTELA

Gadmonska, Katarzyna. (2013). Le Gore: La Poétique du sang. *New Zealand journal of French studies*, *34*(2), 83-95.

Gans, C. (Director). (2001). *Le pacte des loups* [Video recording].

García Massagué, M. (2022). *García Massagué en Woman in fan. Topografía del género fantástico dirigido por mujeres*. Hermenaute.

Garcia Massagué, M. (Ed.). (2022). *WomanInFan: Topografía del género fantástico dirigido por mujeres* (1a. edición). Hermenaute.

Gelley, O. (2017). Violence and the Gaze in Catherine Breillat's Fat Girl (À ma sœur!). *Camera Obscura*, *32*(2), 117-151. https://doi.org/10.1215/02705346-3924672

Gens, X. (Director). (2007). *Frontière(s)* [Video recording].

Gerould, D. (1984). Oscar Méténier and «Comédie Rosse»: From the Théâtre Libre to the Grand Guignol. *The Drama Review*, *28*(1), 15-28.

Gilbert, S. M., & Gubar, S. (2000). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (Second ed). Yale university press.

Gillemot, M., & Cuzin, S. (2002). *Dictionnaire mondial des littératures*. Larousse.

Gillespie, J. (Director). (1997). *I Know What You Did Last Summer* [Video recording].

Glass, R. (Director). (2019). *Saint Maud* [Video recording].
Godard, J.-L. (Director). (1960). *À bout de souffle* [Video recording].

Godard, J.-L. (Director). (1967). *Week-end* [Video recording].

González Fierro-Santos, J. M. (1999). *David Cronenberg. La estética de la carne*. Nuer Ediciones.

González González, M. (s. f.). Espóiler. En *Dicionarioda Real Academia Galega*. Real Academia Galega. https://academia.gal/dicionario

González Requena, J. (1986). ¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto? *Eutopías*, *1*(4), 27-37.

González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones.

González Requena, J. (2007). Desplazando la mirada: Hitchcock vs. Griffith. En *Contracampo: Ensayos sobre teoría e historia del cine* (Coord. por Jenaro Talens, Santos Zunzunegui Díez, pp. 389-403). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2240151

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

González Requena, J. (2015a). El punto de ignición. *Sociocriticism*, *30*(1-2), 386-407.

González Requena, J. (2015b). En torno a la quemadura. En *Metodologías I* (pp. 101-142). Fragua.

González Requena, J. (2017). El Hijo de Dios. Análisis textual. *Trama y fondo*, *42*, 7-29.

González Requena, Jesús, & Castro de Paz, J. L. (2024, febrero 23). *El análisis cinematográfico*. IV Congreso de Comunicación, medios audiovisuales y análisis Hermes, Lanzarote. https://www.youtube.com/watch?v=W5s7FPWBQh0

Gordon Lewis, H. (Director). (1963). *Blood Feast* [Video recording].

Gordon Lewis, H. (Director). (1964). *Two Thousand Maniacs!* [Video recording].

Gordon Lewis, H. (Director). (1965). *Color Me Blood Red* [Video recording].

Gordon, M. (2016). *The Grand Guignol. Theatre of Fear & Horror: Expanded Edition: The Grisly Spectacle of the Grand Guignol of Paris, 1897-1962*. Feral House.

Gormley, P. (2005). *The New-Brutality Film: Race and Affect in Contemporary Hollywood Cinema*. Intellect Books.

Grace, M. (2013). Disaffection-images: Bruno Dumont and the sullen atheists of art cinema. *Screen*, *64*(3), 306-324.

Grandrieux, P. (Director). (1998). *Sombre* [Video recording].

Grandrieux, P. (2000). *Hors série 'Le Siécle du cinéma'.* [Cahiers du cinéma].

Grandrieux, P. (Director). (2002). *La vie nouvelle* [Video recording].

Grant, B. K. (2007). *Film genre. From iconography to ideology*. Wallflower.

Griffith, D. W. (Director). (1915). *The Birth of a Nation* [Video recording].

Grønstad, A. (2012). *Screening the unwatchable: Spaces of negation in post-millennial art cinema*. Palgrave Macmillan. https://archive.org/details/screeningunwatch0000grns

Guardiola, J. D. (2023, agosto 21). *ORLAN. «Esta es mi Historia… del Arte»* [Entrevista]. https://sietedeungolpe.es/orlan-esta-es-mi-historia-del-arte-circulo-de-bellas-artes-madrid/

Gubern, R. (Ed.). (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Ed. rev. y ampl). Anagrama.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gunning, T. (1994). An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator. En *Viewing Positions: Ways of Seeing Film* (p. 114−133). Rutgers University Press.

Gürbüz, T. S. (2021). Some Problems with Gendered Subjectivity and Representation: Baise Moi and Hard-Core Pornography. *CINEJ Cinema Journal*, *9*(2), 99-129. https://doi.org/10.5195/cinej.2021.321

Guy, A. (Director). (1907). *L'enfant da barricade* [Video recording].

Hadžihalilović, L. (Director). (2016). *Evolution* [Video recording].

Hadžihalilović, L. (Director). (2021). *Earwig* [Video recording].

Hainge, G. (2021). Rapt in (destructive) plasticity: Demonlover and the annihilation of cinematic form. *French Screen Studies*, *23*(1), 52-66. https://doi.org/10.1080/26438941.2021.1935561

Hand, R. J., & Wilson, M. (2002). *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*. University of Exeter Press.

Haneke, M. (Director). (1992). *Benny's video* [Video recording].

Haneke, M. (Director). (1997). *Funny Games* [Video recording].

Haneke, M. (Director). (2001). *La Pianiste* [Video recording].

Haneke, M. (Director). (2005). *Caché* [Video recording].

Haraway, D. (1984). *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*.

Haskell, M. (1973). *From Reverence t Rape, the treatmente of women in the movies*. University of Chigago Press.

Henenlotter, F., & Maslon, J. (Directores). (2010). *Herschell Gordon Lewis: The Godfather of Gore* [Video recording].

Hicks, O. (2021). *Grand Guignol and new French Extremity: Horror, history and cultural context* [M By Res, Sheffield Hallam University]. https://doi.org/10.7190/shu-thesis-00377

Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vertigo* [Video recording].

Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Video recording].

Hoffman, E. T. A. (2016/1817). El hombre de arena. En *Nocturnos*. Grupo Anaya.

Hogg, M. A., & Vaughan, G. M. (2008). *Psicología social*. Editorial Médica Panamericana.

USC

Honoré, C. (Director). (2004). *Ma Mère* [Video recording].

Hooper, T. (Director). (1974). *The Texas Chain Saw Massacre* [Video recording].

Horeck, T., & Kendall, T. (Eds.). (2011). *The new extremism in cinema: From France to Europe*. Edinburgh University Press.

Hunter, M. (2008). «Effroyable réalisme»: Wax, Femininity, and the Madness of Realist Fantasies. *RACAR: Revue d'art Canadienne*, *33*(1-2), 43-58. https://www.jstor.org/stable/i40097924

Hutchings, P. (2004). *The Horror Film*. Routledge.

Ibañez Serrador, N. (Director). (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* [Video recording].

Illouz, E., & Kaplan, D. (2000). *El capital sexual en la Modernidad tardía*. Herder Editorial.

Innuksuk, N. (Director). (2022). *Slash/Back* [Video recording].

Introducción a la ciencia de los materiales: Técnicas de preparación y caracterización (with Albella Martín, J. M.). (1993). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Irazábal Martín, C. (1996). *Alice, sí está: Directoras de cine europeas y norteamericanas, 1896-1996*. Horas y Horas.

Jackson, P. (Director). (1992). *Braindead* [Video recording].

James, D. (2011). *A zoo of lust, a harem of fondled hatreds: An historical interrogation of sexual violence against women in film*. Cambridge Scholars.

Jentsch, E. (1906). *La Psicología de lo siniestro*.

Jovičić, V. (1969, agosto 3). "Crni val u našem filmu " (Unha onda negra no noso cine). *Borba*.

Kassovitz, M. (Director). (1994). *A haine* [Video recording].

Kassovitz, M. (Director). (1995). *La Haine* [Video recording].

Kellog, M. (2025). Découper. En *Diccionario WordReference Francés-Español*. https://www.wordreference.com/fres/d%C3%A9couper

Kephart, E. (Director). (2020). *Slaxx* [Video recording].

Kerekes, D., & Slater, D. (2000). *See No Evil: Banned Films and Video Controversy*. Headpress.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Kermode, J. (2019, agosto 24). Challenging images: The Soska sisters on David Cronenberg, plastic surgery, transhumanism and remaking Rabid. *Eye for Film*. https://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2019-08-24-interview-with-the-soska-sisters-about-rabid-feature-story-by-jennie-kermode

Kern, R. (Director). (1985). *Manhattan Love Suicides* [Video recording].

Kern, R., & Lunch (Directores). (1985). *The Right Side of My Brain* [Video recording].

King, S. (2006). *Danza macabra*. Valdemar.

Koven, M. J. (20069). *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham: Scarecrow Press.

Kozma, A. (2021). Mapping the Monstruous: Women´s horrific bodies in French Extreme Film. *Estudios Humanísticos. Filología*, *43*, 39-54. https://doi.org/10.18002/ehf

Kristeva, J. (2004/1980). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.

Kubrick, S. (Director). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Video recording].

Kubrick, S. (Director). (1971). *A Clockwork Orange* [Video recording].

Kubrick, S. (Director). (1980). *The Shining* [Video recording].

Kuhn, A., & Westwell, G. (2020/2012). *A Dictionary of Film Studies (Oxford Quick Reference)*. Oxford University Press.

Kusama, K. (Director). (2009). *Jennifer's Body* [Video recording].

Kusama, K. (Director). (2015). *The Invitation* [Video recording].

Langford, B. (2009). *Film genre: Hollywood and beyond* (Reprint). Edinburgh Univ. Press.

Latorre, J. M. (1987). *El cine fantástico*. Fabregat.

Lattanzi, C. (Director). (2023). *Dream Time* [Video recording].

Laugier, P. (Director). (2004). *Saint Ange* [Video recording].

Laugier, P. (Director). (2008). *Martyrs* [Video recording].

Lauzen, M. M. (2019). *The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019*. The Center for the Study of Women in Television and Film. https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Celluloid_Ceiling_Report.pdf?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ledesma, M. (2005). *Régimen escópico y lectura de imágenes*. https://es.slideshare.net/slideshow/73180055-ledesmare/14919784

Leone, S. (Director). (1964). *Per un pugno di dollari* [Video recording].

Lockwood, D. (2009). All Stripped Down: The Spectacle of "Torture Porn". *Popular Communication*, *7*(1), 40-48. https://doi.org/10.1080/15405700802587232

Loiperdinger, M. (2004). Lumière's "Arrival Of The Train": Cinema's Founding Myth. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, *4*(1), 89-118.

López Cruz, R. A. (2012). Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror. *Journal of Popular Film and Television*, *40*(4), 160-168. https://doi.org/10.1080/01956051.2012.654521

López Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI. Revista de educación*, *4*, 167-180.

Lorde, A. (2003). Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo. En *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias* (pp. 115-120). Horas y horas.

Loreck, J. (2016). *Violent Women in Contemporary Cinema*. Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137525086

Losilla, C. (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Paidós.

Lowe, A. (Director). (2016). *Prevenge* [Video recording].

Lumière, L. (Director). (1895). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Video recording].

Lumière, L. (Director). (1985). *L'arroseur arrosé* [Video recording].

Luque Gutiérrez, F. (2023). Del Nuevo Extremismo Francés a la subversión del espectáculo de la violencia: Estética y discurso en Solo contra todos de Gaspar Noé. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, *35*, 185-200.

Lyotard, J.-F. (1994/1973). *Des dispositifs pulsionnels.* Editions Galilée.

Madigan, L., & Gamble, N. C. (1991). *The second rape: Society's continual betrayal of the victim*. Lexington Books ; Maxwell Macmillan Canada ; Maxwell Macmillan International.

Makavejev, D. (Director). (1974). *Sweet Movie* [Video recording].

Malthête, J., & Mannoni, L. (2008). *L'oeuvre de Georges Méliès*. Éditions de La Martinière.

Martin, M. (2002/1955). *El lenguaje del cine*. Gedisa Editorial.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Martínez Martínez, R. (2019). *Cine y forma. Fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Martino, S. (Director). (1973). *I Corpi Presentano Tracce de Violenza Carnale* [Video recording].

Maszerovska, A. (2012). Casting the light on cinema. Luminance and contrast patterns create meaning. *MonTI*, *4*, 65-85. http://dx.doi.org/10.6035/MonTI. 2012.4.3

Mathijs, E., & Mendik, X. (2004). *Alternative Europe: Eurotrash and Exploitation Cinema Since 1945*. Wallflower Press.

McCarty, J. (1984). *Splatter movies: Breaking the last taboo of the screen*. Palgrave Macmillan.

Mee, S. J. (2020). *The Pulse in cinema, aesthetics of horror*. Edimburgh University Press.

Méliès, G. (Director). (1896a). *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1896b). *Le Cauchemar* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1896c). *Le Manoir du Diable* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1896d). *Une nuit terrible* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1897a). *Après le bal* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1897b). *Danse au sérail* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1897c). *Gugusse et l'Automate* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1897d). *Le Château hanté* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1897e). *Vente d'esclaves au harem* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1898). *Les rayons Röntgen* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1899a). *Le diable au couvent* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1899b). *Suicide du colonel Henry* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1902). *Le Voyage dans la Lune* [Video recording].

Méliès, G. (Director). (1904). *Le Voyage à travers l'impossible* [Video recording].

Méndez, J. D. V., & Jordán, A. S. (2001). *Cine y Literatura: El teatro en el cine*.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Met, P. (2006). “Knowing Too Much” about Hitchcock The Genesis of the Italian Giallo. En D. Boyd & R. B. Palmer (Eds.), *After Hitchcock* (pp. 195-214). University of Texas Press. https://doi.org/10.7560/713376-011

Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Editorial Planeta.

Miguel. (2025, abril 16). *eXistenZ* [Broadcast]. https://www.ivoox.com/existenz-audios-mp3_rf_145146529_1.html

Miike, T. (Director). (2001). *Ichi the Killer* [Video recording].

Milagros Algaba, M. N. (Ed.). (2016). *Arte y Carne: La anatomía a la luz de la ilustración*. Ediciones Complutense.

Miranda, A. (2012). *Los ojos sin rostro*. Versus Entertainment.

Mitry, J. (2002/1965). *Estética y psicología del cine. Vol. 2: Las formas* (Vol. 2). Siglo XXI.

Mongrel, H. (2004). *Ma mère Press Release*. http://www.mongrelmedia.com/MongrelMedia/files/d3/d383801a-63b44455-8b26-53f0bd0f58fe.pdf

Moreau, D., & Palud, X. (Directores). (2006). *Ils* [Video recording].

Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen*, 1-12.

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En *Arte después de la modernidad* (pp. 364-377). AKAL.

Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Video recording].

Nancy, J.-L. (2008). Icon of Fury: Claire Denis’s Trouble Every Day. *Film-Philosophy*, *12*(1), 1-9. https://doi.org/10.3366/film.2008.0002

Narboni, J., & Milne, T. (Eds.). (1972). *Godard on Godard*. Da Capo.

Navarro, A. J. (2001). *El giallo italiano: La oscuridad y la sangre*.

Navarro, A. J. (2008). *El cine de ciencia ficción explorando mundos*. Valdemar.

Needham, G. (2002, junio). Playing with genres. An introduction to the Italian giallo. *Kinoeye*, *2*(11). http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php

Nicodemo, T. J. (2013). *The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France’s Contemporary Zeitgeist*. University de Western Ontario.

Noé, G. (Director). (1991). *Carne* [Video recording].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Noé, G. (Director). (1998). *Seul contre tous* [Video recording].

Noé, G. (Director). (2002). *Irréversible* [Video recording].

Noé, G. (Director). (2009). *Enter the void* [Video recording].

Nowicki, S. (2024, mayo 28). Baby Blood: Make Pregnancy Gross Again. *Hyperreal Film Club*. https://hyperrealfilm.club/reviews/baby-blood

O´Bryan, C. J. (2005). *Carnal Art: ORLAN´S Refacing*. University of Minnesota Press.

Ocaña Fernández, A. (2020). Terror y burocracia: El teatro del Grand Guignol de París y la censura. *Revista Eviterna*, *8*, 162-180. https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi8.9826

Olea Romacho, M. (2023). Body Horror. Políticas del cine de terror más allá del cuerpo y el relato normados. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, *11*(2), 57-77. https://doi.org/10.5565/rev/brumal.895

ORLAN. (1990). *La Reencarnación de Santa Orlan* [Graphic].

Ortega, J. (2018, enero 17). Introducción al análisis fílmico [Blog]. *docsjo*. https://docsjo.wordpress.com/2018/01/17/introduccion-al-analisis-cinematografico/

Oster, C. (2008). Dans ma peau de Marina de Van: Le corps étranger. *CinémAction*, *129*. https://lilloa.univ-lille.fr/handle/20.500.12210/127952

Ozon, F. (Director). (1997). *Regarde la mer* [Video recording].

Ozon, F. (Director). (1998). *Sitcom* [Video recording].

Ozon, F. (Director). (1999). *Les Amants Criminels* [Video recording].

Palés, S. (2018). La influencia pictórica en la representación espacial del cine de los orígenes. La relación campo-fuera de campo desde el cine de Georges Méliès. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, *16*, 15-33. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4085

Palmer, T. (2010). Don't Look Back: An Interview with Marina de Van. *The French Review*, *83*(5), 1056-1063.

Palmer, T. (2011). *Brutal intimacy: Analyzing contemporary French cinema*. Wesleyan University Press. https://archive.org/details/brutalintimacyan0000palm/page/n7/mode/2up

Palmer, T. (2015). *Irreversible*. Macmillan Education/Palgrave.

Panovsky, E. (1972). *Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*. Routledge.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Pareto, V. (2019). *Manual de economía política*. Aranzadi.

Parra, J. (2021). *Scream Queer. La representación LGTBIQ+ en el cine de terror*. Dos Bigotes.

Peckinpah, S. (Director). (1971). *Straw Dogs* [Video recording].

Pedraza, P. (2004). *Espectra: Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (1a ed). Valdemar.

Peirse, A. (2020). *Women Make Horror*. Rutgers University Press.

Pérez, M. (2010). Profundidad de campo [Blog]. *El blog del fotógrafo*. https://www.blogdelfotografo.com/profundidad-de-campo/

Petridis, Sotiris. (2014). A Historical Approach to the Slasher. *Film international*, 76-84.

Philippe, A. O. (Director). (2017). *78/52* [Video recording].

Pisters, P. (2020). *New Blood in Contemporary Cinema. Women directors and the poetics of horror*. Edinburgh University Press.

Polanski, R. (Director). (1965). *Repulsion* [Video recording].

Polanski, R. (Director). (1968). *Rosemary´s Baby* [Video recording].

Polanyi, K. (2018). *La Gran Transformación*. Virus Editorial.

Powell, M. (Director). (1960). *Peeping Tom* [Video recording].

Powrie, P., & Reader, K. (2002). *French Cinema: A Student's Guide*. Bloomsbury.

Prawer, S. S. (1980). *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*. Oxford University Press.

Preciado, P. B. (2008). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Espasa.

Projansky, S. (2001). *Watching rape: Film and television in postfeminist culture*. New York Univ. Press.

Purchell, E. (2024, octubre 30). Baby Blood. *Screen Slate*. https://www.screenslate.com/articles/baby-blood

Quandt, J. (2004). Flesh & blood: Sex and violence in recent French cinema. *Artforum*, *42*(6). https://doi.org/42(6).%2520https://doi.org/h

Quandt, J. (2016). *12 years later, the New French Extremity is still pissing people off*. www.tiff.net

Rappeneau, J.-P. (Director). (1995). *Le hussard sur le toit* [Video recording].

USC DE COMPOSTELA

Real Academia Española. (s. f.). Actante. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). https://dle.rae.es

Reisz, K. (1987). *Técnica del montaje cinematográfico*. Taurus.

Resnais, A. (Director). (1959). *Hiroshima, mon amour* [Video recording].

Richard, F. (Director). (2009). *La meute* [Video recording].

Riggan, W. (1981). *Picaros , madmen, naïfs, and clowns: The unreliable first-person narrator*. University of Oklahoma press.

Robak, A. (Director). (1990). *Baby Blood* [Video recording].

Rockett, W. H. (1988). *Devouring Whirlwind: Terror and Tracendence in the Cinema of Cruelty*. Greenwood Press.

Rodley, C. (Ed.). (2000). *David Cronenberg por David Cronenberg*. Alba Editorial.

Rodríguez, J. (2017). Iluminación [Blog]. *The Web Photo*. http://www.thewebfoto.com/wp-content/uploads/2012/09/Cara_carton.jpg

Rodríguez Jiménez, C. (2024). *Snuff Movie: Filmando la muerte*. Editorial Almuzara.

Rodríguez, M. del C., & Viñuela Suárez, E. (2011). *Diccionario critico de directoras de cine europeas*. Cátedra.

Romney, J. (1999). Sitcom. *Sight & Sound*, *9*(1), 56.

Romney, J. (2004). Le Sex and Violence. *The Independent*. http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html

Romney, J. (2010). In search of lost time. *Sight & Sound*, *20*(2).

Ronson, J. (Director). (2008). *Stanley Kubrick's Boxes* [Video recording].

Rossi, L. (2009). Denis, filmare al limite. *Cineforum*, *484*, 62-67.

Roth, E. (Director). (2005). *Hostel* [Video recording].

Rouyer, P. (1994). L'art de la coupe et de la découpe dans les films d'horreur. *CinémAction*, *72*, 127-131.

Rouyer, P. (1997). *Le cinéma gore, une esthétique du sang*. Éd. du Cerf.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Rozados Lorenzo, A., Calvete Lorenzo, S., & Sosa Fernández, R. D. P. (2024). Producciones audiovisuales en formato vertical: El caso de Snap Originals. El consumo de ficción en 9:16. *Palabra Clave*, *26*(4), 1-26. https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.4.6

Rubin, J. (Director). (2014). *Zombeavers* [Video recording].

Sade, D. A. F. (1995). *Voyage en Italie, ou Dissertations critiques, historiques, politiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome et Naples (1775-1776)*. Fayard.

Sánchez Biosca, V. (1993). El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood. *Archivos de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana*, *14*, 126-143.

Sánchez Biosca, V. (1995). Una Cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión. En *Una Cultura de la fragmentación: Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Filmoteca Generalitat Valenciana.

Sánchez Ortiz, A., del Moral, N., & Ballestriero, R. (2013). Anatomía femenina en cera: Ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII. *Laboratorio de Arte*, *25*(2), 603-622. http://dx.doi.org/10.12795/LA.2013.i25.31

Sánchez, S. (2016). *Traduciendo la mirada. Sobre la práctica del montaje en los remakes norteamericanos de las películas de terror japonesas contemporáneas* [Ramón Llul]. http://hdl.handle.net/10803/360843

Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Sánchez-Biosca, V. (1995). Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror posmoderno. *Vértigo. Revista de Cine*, 62-65.

Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Paidós.

Santamaría Blasco, L. (2020). Intertextualidades siniestras entre la literatura y el cine. Científicos locos, femmes fatales, Doppelgängers y mutilaciones corporales. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, *34*, 152-181.

Sayaloff, X., & Schulmann, T. (Directores). (2009). *Viande d'origine française* [Video recording].

Schaefer, E. (1999). *Bold! Daring! Shocking! True!: A history of exploitation films, 1919-1959*. Duke University Press.

Schneider, S. J. (2004). *Horror Film and Psychoanalysis*.

Sconce, J. (2007). *Sleaze artists: Cinema at the margins of taste, style, and politics*. Duke University Press.

Scorsese, M. (Director). (1976). *Taxi Driver* [Video recording].

USC DE COMPOSTELA

Scott, K. (2014). Bearing Witness to the Unbearable: Ethics and the Phallic Gaze in Irréversible. En *Sensational Pleasures in Cinema, Literature and Visual Culture. The Phallic eye* (Gilad Padva, Nurit Buchweitz). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137363640_6

Scott, R. (Director). (1979). *Alien* [Video recording].

Shaviro, S. (1993). *The Cinematic Body*. University of Minnesota Press. http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt8tc

Smith, M. (2011, junio 6). Confronting Mortality: "The New French Extremity", the Hostel Films and Outdated Terminology. *The split screen*. https://thesplitscreen.wordpress.com/2011/06/06/confronting-mortality-%E2%80%9Cthe-new-french-extremity%E2%80%9D-the-hostel-films-and-outdated-terminology/

Smith, S. L., Pieper, K., & Choueiti, M. (2017). Inclusion in the Director's Chair? Gender, Race, & Age of Film Directors Across 1,000 Films from 2007-2016. *USC Annenberg Inclusion Initiative*. https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/2017/04/06/MDSCI_Inclusion%20_in_the_Directors_Chair.pdf

Sosa-Fernández, R. D. P., Calvete-Lorenzo, S., & Rozados-Lorenzo, A. (2023). Pantalla aumentada, triple narrativa y el rol del usuario: Un estudio de caso. *Revista de Comunicación*, *22*(2), 475-493. https://doi.org/10.26441/RC22.2-2023-3239

Sosa-Fernández, R. D. P., Rozados Lorenzo, A., & Calvete-Lorenzo, S. (2023). Capítulo 9. Análisis y tendencias de consumo en redes sociales: Propuesta metodológica para creación de contenido educativo audiovisual. *Espejo de Monografías de Comunicación Social*, *15*, 163-179. https://doi.org/10.52495/c9.emcs.15.c45

Soska, J., & Soska, S. (Directores). (2012). *American Mary* [Video recording].

Soska, J., & Soska, S. (Directores). (2019). *Rabid* [Video recording].

Spielberg, S. (Director). (1971). *Duel* [Video recording].

Spielberg, S. (Director). (1975). *Jaws* [Video recording].

Spielberg, S. (Director). (1993). *Jurassic Park* [Video recording].

Stanley, A. (2009). *Representations of sexuality in the films of François Ozon* [University of Warwick]. http://webcat.warwick.ac.uk/record=b2334545~S15

Stark, C. (Director). (1986). *Wrecked on Cannibal Island* [Video recording].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sulbarán Piñeiro, E. (2000). El análisis del film: Entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción*, *31*, 44-71.

Talero, E. (2021). Body modifications: A study in the young people of the Meta department. *Revista Académica Internacional de Educación Física*, *1*(1), 2-13.

Tarr, C. (2006). Director's Cuts: The Aesthetics of Self-harming in Marina de Van's Dans ma peau. *Nottingham French Studies*, *45*(3), 78-91. https://doi.org/10.3366/nfs.2006-3.007

Taylor, A. (2017). *Troubled everyday: The aesthetics of violence and the everyday in European art cinema*. Edinburgh University Press.

Taylor Coleridge, S. (2010). *Biographia literaria*. Editorial Pre-Textos.

Thompson, J. L. (Director). (1962). *Cape Fear* [Video recording].

Thompson, K. (1999). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard University Press.

Thompson, R. (2001). *Manual de Montaje*. Plot Ediciones.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (3. ed). Premia Ed.

Todorov, T. (1987). El origen de los géneros. En *Teoría de los géneros literarios* (pp. 31-48). Arco.

Tomé Gómez, C. (2016, agosto 16). El espectro electromagnético. *Cultura Científica*. https://culturacientifica.com/2016/08/16/el-espectro-electromagnetico/

Truffaut, F. (Director). (1959). *Les quatre cents coups* [Video recording].

Twitchell, J. B. (1985). *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*. University of Florida Press.

Urrutia, C. (2015). Apuntes en torno al fuera de campo. *El campo ausente: El cine de Cristián Sánchez*. http://campoausente.cl/content/15/

Valencia, M., & Guillot, E. (1996). *Sangre, sudor y vísceras: Historia del cine gore*. Editorial La Máscara.

Valette, E. (Director). (2002). *Maléfique* [Video recording].

Van Sant, G. (Director). (1998). *Psycho* [Video recording].

Vanicek, S. (Director). (2023). *Vermines* [Video recording].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Verner, C. (2010). Beyond the Guillotine: Theorizing the New Extremism in Contemporary French Cinema. *Cinephile: The University of British Columbia's Film Journal*, *6*(2), Article 2. https://doi.org/10.14288/cinephile.v6i2.197964

Villain, D. (1994). *El montaje*. Cátedra. Signo e Imagen.

Vincendeau, G. (2007). *La Haine and After: Arts, Politics, and the Banlieue* [King´s College London]. http://www.criterion.com/current/posts/642-la-haine-and-after-arts-politics-and-the-banlieue

Von Trier, L. (Director). (2009). *Antichrist* [Video recording].

VV.AA. (2014). *Apaches: Los salvajes de París*. La Felguera Editores.

VV.AA. (2016, mayo). *L'épiphanie des viscères*. https://laac-auvergnerhonealpes.org/wp-content/uploads/2016/05/gore.pdf

VV.AA. (2023). *Diccionario Médico de la Universidad de Navarra*. Clínica de la Uiversidad de Navarra. https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/teratologia#:~:text=La%20teratolog%C3%ADa%20es%20una%20rama,el%20desarrollo%20embrionario%20o%20fetal.

VV.AA. (2025). Frente de onda. *FisicaLab*, *Movimiento Ondulatorio*. https://www.fisicalab.com/apartado/frente-de-onda

Walden, E. (2005). You Want to Torture Zora?' Olivier Assayas's Demonlover as Critique. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, *3*(1), 55-66. https://doi.org/10.1386/ncin.3.1.55/1

Walton, H. F., Reyes, J., & Walton, H. F. (1983). *Análisis químico e instrumental moderno*. Reverte.

Wan, J. (Director). (2004). *Saw* [Video recording].

Warshow, R. (2001). *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Harvard University Press.

Wells, O. (Director). (1941). *Citizen Kane* [Video recording].

Wenders, W., & Vecchio, M. (2014). *The films of Claire Denis: Intimacy on the border*. Bloomsbury Publishing.

West, A. (2016). *Films of the new French Extremity: Visceral horror and national identity*. McFarland & Company, Inc., Publishers.

Wilder, B. (Director). (1950). *Sunset Boulevard* [Video recording].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Williams, L. (1984). When the Woman Looks. En *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism* (Mary Ann Doane, Patricia Mellercamp e Linda Williams, pp. 83-99). American Film Institute.

Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»*. University of California Press.

Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, *44*(4), 2-13. https://doi.org/10.2307/1212758

Wood, R. (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. Columbia Univesity Press.

Zafra, D. (2025). Profundidad de campo en fotografía [Blog]. *Capture Atlas*. https://capturetheatlas.com/es/profundidad-de-campo-en-fotografia/

Zarchi, M. (Director). (1978). *I Spit On Your Grave* [Video recording].

Zavala, L. (2022). *Análisis de la Forma Fílmica*. https://www.academia.edu/40758740/An%C3%A1lisis_de_la_Forma_F%C3%ADlmica_Notas_de_Curso

Zedd, N. (Director). (1979). *They Eat Scum* [Video recording].

Zedd, N. (1985). *Cinema of Transgression Manifesto* [Yellow Peril Productions]. https://yellowperilproductions.com/the-cinema-of-transgression-manifesto/

Zedd, N., & Kern, R. (Directores). (1985). *Thrust in Me* [Video recording].

Zinoman, J. (2011). *Sesión Sangrienta*. T&B Editores.

Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. AKAL.

Zola, É. (1898, enero 13). J'accuse…! *L'Aurore*.

Zombie, R. (Director). (2003). *House of 1000 Corpses* [Video recording].

Zulawski, A. (Director). (1981). *Possession* [Video recording].

Zumalde Arregi, I. (2011). La experiencia fílmica: Cine, pensamiento y emoción. En *Signo e imagen*. Cátedra.

Zunzunegui Díez, S. (1994). *Paisajes de la forma: Ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra. Signo e Imagen.

Zunzunegui Díez, S. (2016). *La mirada cercana: Microanálisis fílmico*. Shangrila.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE DE IMAXES E FIGURAS

Imaxe 1. Estrutura da tese. Creación propia 16
Imaxe 2. Figura monstruosa do home da area na curtametraxe *The Sandman* (Berry, 1991) (F1), proceso no que lanza area (F2) e lle arrinca os ollos á vítima (F3) para alimentar ás súas crías ornitomorfas. O neno que sofre o ataque deitado na cama posúe unha estética inerte, de boneco inanimado (F4). 33
Imaxe 3. Sandman como dobre sinistro da nai (F1, F2), neno perdido no baleiro cos ollos arrincados (F3) e aparición dos dobres como vítimas do home da area con aparencia idéntica (F4) en *The Sandman* (Berry, 1991). 33
Imaxe 4. Accións compulsivas e repetitivas, como o golpear do tambor do neno ou o coser da nai no inicio da curtametraxe (F1.) e repetición de espazos moi similares na subida á habitación (F2). Todo isto dentro dunha atmosfera familiar e cálida (*heimlich*) como punto de inicio no salón da casa (F3) que se vai tornando desacougante e fría cando o neno protagonista debe ir durmir, marcando o momento a través do reloxo coa figura da morte (F4.) e torna sinistro (*unheimlich*) na entrada da personaxe no seu cuarto (F5) en *The Sandman* (Berry, 1991). 34
Imaxe 5. Un caso paradigmático do emprego subversivo-revulsivo da mirada masculina son as secuencias de presentación das personaxes protagonistas en *Titane* (Ducournau, 2024) ou *Revenge* (Fargeat, 2019). 38
Imaxe 6. Porcentaxe de directores e directoras das películas gañadoras dos galardóns dende a fundación dos festivais 47
Imaxe 7. Películas gañadoras de galardóns por xénero cinematográfico 49
Imaxe 8. Cartel do documental *Viande d'origine française* (Sayaloff & Schulmann, 2009), onde se realizan entrevistas aos principais realizadores do xénero de terror a comezos do século XX en Francia. 69
Imaxe 9. A *Venere De Medici*, Clemente Susini, 1781-1782. pechada (sup.) e aberta (inf.). . 77
Imaxe 10. *Venere Desventrada,* Clemente Susini, 1781-1782. 78
Imaxe 11. O detalle tornando abxecto, fotografías extraídas do libro *The Anatomical Venus* (Ebenstein & Morbid Anatomy Museum, 2016). 78
Imaxe 12. Giovan-Battista Manfredini, escultura realizada a finais do S. XVIII. Realizada en terracota, non en cera. Muller agarrando o seu ventre aberto (esquerda), na segunda figura (dereita) usa as mans para evitar que a túnica cubra a capa inferior diseccionada. A contemplación de ambas posúe unha estrutura de narrativa secuencial. 79
Imaxe 13. *La Parturienta*, Juan Cháez e Luigi Franceschi, S. XVIII, 110x55x74 cm., Museo Javier Puerta de anatomía, UCM. 80
Imaxe 14. Fotografía do *Grand Guignol* en funcionamento, autoría descoñecida, 1947, extraída do libro *The Grand Guignol. Theatre of fear and horror* (Gordon, 2016, p. IV)..... 82
Imaxe 15. Efectos especiais físicos empregados na obra *Night of terror* (1946) como coitelas retráctiles para simular apuñalamentos (ed.), mans amputadas (der. sup.) e próteses de queimaduras na cara (der. inf.), usadas no *Grand Guignol*, autoría descoñecida, extraídas do libro *The Grand Guignol. Theatre of fear and horror* (Gordon, 2016, pp. 57-58,60)..... 83
Imaxe 16. Cartelería promocional do *Grand Guignol* para as obras *Son Poteau* (Méténier, 1901), con temática dramática de asasinato e vinganza; *Le Jardin des Suplices* (De Lorde e Chaine, 1922) con torturas exotizadas e nada en común coa novela homónima de Mirbeau, vencellada dende unha perspectiva libertaria ao Caso Dreyfus, da que realiza unha *exploitation*; e *L'Étreinte* (De Lorde e Chaine, 1925), obra que trata o asasinato e agresión sexual. Todos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

extraídos de *The Grand Guignol. Theatre of fear and horror* (Gordon, 2016, p. 142,145,154). 84
Imaxe 17. Adaptación contemporánea da obra *Les Cenci* (Artaud, 1935), adaptada e dirixida por Sonia Sebastián e representada no Teatro Español. Imaxe extraída do artigo *'Los Cenci' de Antonin Artaud, por primera vez en España con una poderosa puesta en escena* (Bandrés, RTVE, 2013) onde se pode ver o desenlace violento co asasinato do patriarca por parte da familia e dos seus criados. 85
Imaxe 18. Referencias terroríficas e sinistras no cinema de Méliès. Becho xigante en *Une nuit terrible* (1896d) (F1, ed. sup.); *Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin* (1896a) intercambiando o corpo dunha muller por un esqueleto macabro (F2, der. sup); presenza demoníaca de aparición vampírica en *Le Manoir du diable* (1896c) (F3, ed. ctro.); *Le Cauchemar (*1896b) cun pesadelo de visións horrendas (F4, der. ctro.); suicidio en campo en *Suicide du colonel Henry* (1899b) onde o protagonista se corta o pescozo no interior da cela (F5, inf. ed), exploración do erotismo e do corpo feminino en *Après le bal* (1897a), cunha bailarina espida que se está a bañar (F6, inf. der.).....97
Imaxe 19. Aparición das cabezas cortadas en *Les Vampires* (Feuillade, 1915) (der.) e *La Sentinelle* (Desplechin, 1992) (ed.) 100
Imaxe 20. Comparativa entre o inicio de *Carne* (Noé, 1991) (eq. sup. e inf.) e o documental *Le sang des bêtes* (Franju, 1949) (der. sup. e inf.) 102
Imaxe 21. Comparativa entre a morte do Dr. Génessier en *Les yeux sans visage* (Franju, 1960) (ed.) e *La vie nouvelle* (Grandrieux, 2002) (der.), ambas personaxes devoradas por unha manda de cans. 105
Imaxe 22. Remanencias do *giallo* no filme *Amer* (Cattet & Forzani, 2009), estética colorida saturada e banda sonora atmosférica, luvas negras e obxectos cortantes. Obsesión freudiana pola mutilación dos ollos, lembrando a *giallo* e *slasher* no asexo da potencial vítima, en *Amer e Sheitan* (Chapiron, 2006), onde ao protagonista se lle extraen os ollos para completar un boneco.....109
Imaxe 23. Paralelismos na construción narrativa entre *slashers*, tomando como exemplo a secuencia inicial de *Halloween* (Carpenter, 1978) (columna eq.) e Nova Extrema Francesa con *Haute tension* (Aja, 2003) (columna central) e *Ils* (Moreau & Palud, 2006). Achegamento ás casas no medio da noite (fila sup), asexo ás vítimas que están a realizar algún acto de carácter íntimo (2ª fila), ataques anónimos (3ª fila) e resolución sorpresa da identidade do asasino (4ª fila), Michael Myers de neno (eq.), Marie (ctro.) e uns nenos anónimos que asasinan e torturan por pracer (der.). 116
Imaxe 24. *Final girls* na Nova Extrema Francesa, Alexia ferindo a Marie en *Haute tension* (Aja, 2003) (eq. arriba e centro) e Yasmine dando unha dentada no pescozo e rematando coa vida de Gilberte, última superviviente da familia de nazis endogámicos en *Frontière(s)* (Gens, 2007) (der. arriba e centro). Reaccións ao final da vivencia violenta co *shock* en Marie (eq. abaixo) e a ira en Yasmine (der. abaixo).....118
Imaxe 25. Presenza da estética gore en filmes *splatter: Braindead* (Jackson, 1992) (eq. sup.) e *Blood Feast* (Gordon Lewis, 1963) (eq. inf.), e na Nova Extrema Francesa, *Baby Blood* (Robak, 1990)(der. sup.) e *À l´interieur* (Bustillo & Maury, 2007) (der. inf.). Diferenciación de intencionalidades segundo Julien Bono, intencionalidade cómica, en ambos casos cun feto atravesando sendas partes do corpo feminino (fila sup.), e intencionalidade impactante a través do corpo feminino morto e desangrado tras da agresión (fila inf.).....121
Imaxe 26. Éxtase de Anna en *Martyrs (Laugier, 2008)* (F1-F12) tras ser torturada, golpeada e esfolada viva pola seita, con referencias á iconografía relixiosa e ao misticismo cristián da catarse e conexión mística a través da dor e do concepto de mártir. A personaxe de

USC DE COMPOSTELA

Mademoiselle escoita a súa confesión tentando comprobar a existencia da vida tras da morte, motivación metafísica para a propia existencia da tortura na historia. 122
Imaxe 27. Hibridacións do subxénero *rape & revenge* no Novo Extremismo Francés e no posterior Fronte de Ondas. No primeiro caso, o feito da violación xera un *shock* no público ante a súa crueza da que non existe distanciamento posible: violación en tempo real e plano amplo fixo de *Irréversible* (Noé, 2002) (eq. sup. e ctro.) e estética documental e composición pornográfica en *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) (der. sup.). No segundo caso, a violación queda no fóra de campo e soamente se permite observar un primeiro plano da vítima, ao contrario do explícito da violencia posterior que é a que leva o peso real do *shock* e da transgresión nos filmes: *Revenge* (Fargeat, 2017) (eq. inf.) e *American Mary* (Soska & Soska, 2012) (der. inf.). 125
Imaxe 28. Presenza do *snuff* na Nova Carne e na Nova Extrema Francesa, en *Videodrome (Cronenberg, 1983)* con efecto devastador sobre Max, xerador de alucinacións e tumores cerebrais, así como goce e fonda culpa na busca do pracer escópico (eq. sup. e inf.). Pola contra, a indolencia posmoderna ante o asasinato e tortura de Diane en *Demonlover* (Assayas, 2002), que é empregada como vídeo de recheo no seu portátil mentres un adolescente realiza tarefas escolares (der. sup., ctro. e inf.). 130
Imaxe 29. Descomposición física e social a través da enfermidade en *Dawn of the Dead* (Romero, 1978) e *Shivers* (Cronenberg, 1975), as localizacións do horror como crítica socioeconómica, centro comercial no caso de Romero e o zombi antropófago (eq. sup.) e as Torres Star cun comezo publicitario sobre as mesmas na película de Cronenberg (der. sup.). O vector de transmisión da enfermidade é a mordedura en Romero (eq. inf.) e lesmas parasitarias de transmisión sexual, expandidas especialmente a través das mulleres, en Cronenberg (der. inf.). 133
Imaxe 30. Rose esperta sen cicatriz algunha berrando tras da cirurxía que lle provocará a mutación corporal en *Rabid* (1977) (eq. sup.) e Rose desfigurada tras do accidente antes de someterse á operación con células nai que a mutará *Rabid* (2019)(der. sup.). O órgano fálico que emerxe dunha apertura con forma de vulva na súa axila e co cal transmite unha forma de rabia vampírica, tratado con detalle en Cronenberg (eq. med. e inf.) e dun xeito exacerbado, hiperbólico, *gore* e barroco nas Soska Sisters (der. inf.). 136
Imaxe 31. Infectados de rabia comezan os ataques en *Rabid* (1977) e *Rabid* (2019), mimetizándose co concepto de zombi ou infectado coetáneo a cada estrea (eq. e der. sup.). Rose morta nun vertedoiro sendo comida por un can e posteriormente botada a un camión do lixo en *Rabid* (1977) (eq. med. e inf.) e Rose en *Rabid* (2019) rematando coa súa vida (der. ctro.), para decatarse da súa imposibilidade de morrer por mor da súa mutación, quedando atrapada para sempre no laboratorio (der. inf.). 137
Imaxe 32. Referencias á modificación corporal na Nova Extrema Francesa e posterior fronte de ondas: escarificación en *Dans ma peau* (De Van, 2002)(eq. sup.); *branding* ou debuxo a través de queimaduras en *Revenge* (Fargeat, 2017) (der. Sup.); suspensión a través de ganchos (eq. inf) e implantes subdérmicos no arco superciliar xunto con dentes afiados (der. inf.) en *American Mary* (Soska & Soska, 2012)..... 140
Imaxe 33. Referencias ás diferentes obras de arte para as cirurxías de ORLAN (sup.); lectura de textos psicanalíticos previo á terceira operación (eq. inf) e captura da gravación de directo da operación da boca de Europa (der. inf.). 141
Imaxe 34. Alexia e a súa evolución fisiolóxica en *Titane* (Ducournau, 2021) empregada como reclamo publicitario na feira do automóbil e tratamento escópico *male gaze* no comezo do filme (eq. sup.), onde o espectador ignora a mecanofilia da protagonista; embarazo mecánico e

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

performatividade de xénero (der. sup.); abxección e *body horror* na parte final do embarazo (eq. inf) e bebé mecánico hibridado tras da morte de Alex no parto (der. inf.). 143
Imaxe 35. Portadas sensacionalistas da prensa británica, en especial, do xornal *Daily Mirror* en relación coas *Video Nasties*, (de eq. a der.) vencellándoas ao masacre de Hungerford e ao asasinato de Bulguer, á relación coa violencia na mocidade e no caso final solicitando a súa prohibición. 145
Imaxe 36. Alucinacións das protagonistas en *Repulsion* (Polanski, 1965) e *Dans ma peau* (De Van, 2002). O deterioro psicolóxico de Carol e Esther desencadea diferentes consecuencias, a claustrofobia e agresión en Carol (sup. eq.) e a disociación física de Esther e o seu brazo falsamente amputado nunha alienante cea de negocios (sup. der.). Escenas fronte ao espello de planeo de vinganza mediante monólogo introspectivo e pistola en man de personaxes masculinos altamente antisociais, Travis Bickle en *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) e a homenaxe do Carniceiro en *Seul contre tous* (Noé, 1998). 152
Imaxe 37. Cartaz de estrea de *Black Box* (Scott B & Beth B, 1979) corrixido a man (eq. sup.), canibalismo en *They Eat Scum* (Zedd, 1979) (der. Sup.), mutilación hiperbólica en *Manhattan Love Suicides* (Kern, 1985) (eq. inf.) e escena sexual en *Wrecked on Cannibal Island* (Stark, 1986), onde se aprecia escrito no ventre da actriz "que abandone toda esperanza quen entre aquí"(der. inf.) 154
Imaxe 38. Referencias a disturbios e estalidos sociais violentos nos *banlieues*: comezo do filme *Frontière(s)* (Gens, 2007) con imaxes reais dos disturbios parisienses do 2005 (eq. sup.), deshumanización do irmán de Yasmine no hospital (eq. ctro.); chegada tardía da policía á casa de Sarah en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007) (eq. inf.), por mor dos disturbios en París que están continuamente presentes na radio e na TV, a policía chega cun migrante esposado á casa (eq. inf.); arquitectura hostil e claustrofóbica das barriadas que impide escapar da horda zombi en *La Horde* (Dahan & Benjamin, 2009); en *Vermines* (Vanicek, 2023), falla de mantemento eléctrico que provoca cortes na iluminación e propicia o avance das arañas xigantes (der. ctro.) e detención con alta violencia policial dos protagonistas (der. inf.) 159
Imaxe 39. Referencias extrapolables á Nova Extrema Francesa en diferentes ondas e autorías do cinema europeo: Relacións sexuais co monstro en *Possession* (Żuławski, 1981) (eq. sup.), Nova Onda Polaca (*Polish New Wave*); esposa bañada en chocolate en *Sweet Movie* (Makavejev, 1974) (der. sup.), *Novi Film* iugoslavo (Yugoslav Black Wave); automutilación xenital no baño da protagonista en *Le pianiste* (Haneke, 1997) (eq. inf.); sexo real en *Idioterne* (Von Trier, 1998), Dogma 95. 162
Imaxe 40. Clasificación das etapas internas e autorías do Novo Extremismo Francés. Elaboración propia. 173
Imaxe 41. Clasificación das temáticas principais do Novo Extremismo Francés. Elaboración propia. 173
Imaxe 42. Composición de fotogramas (F1-F12) de *Ils* (Moreau e Palud, 2006) que é unha película artellada nos tres actos clásicos. O primeiro acto (1ª liña) cumpre a función de introdución das personaxes, ata o roubo de seu coche a altas horas da noite (00:08:17-00:29:42). O segundo acto (2ª liña) ten a dinámica propia dun *home invasion* en entorno rural, é dicir, a parella tenta fuxir dos atacantes nunha sucesión de persecucións, dende a casa ata o bosque, descubrindo que os seus atacantes son cativos (00:30:00 – 00:59:57). O terceiro acto (3ª liña), conduce ao clímax nun búnker subterráneo abandonado, onde Lucas é asasinado, Clem foxe cara unha saída pero é atrapada xa que ten barrotes acto (01:00:12 – 01:10:37). O relato péchase cun epílogo breve e devolvendo a narración ao cotián. 176
Imaxe 43. Composición de fotogramas (F1-F16) de *Martyrs* (Laugier, 2018) da estrutura en catro actos. Acto 1 (1ª liña), aparición de Lucie, presentación das protagonistas sendo nenas no

USC DE COMPOSTELA

orfanato e nacemento da amizade con Anna (00:00:00-00:08:19); Acto 2 (2ª liña), vinganza e *home invasion* cara unha familia aparentemente normal que Lucie afirma ser os seus agresores, suicidio Lucie e aparición no soto da muller torturada e dos enviados da seita que a asasinan (08:20-00:57:40); Acto 3 (3ª liña), explicación das motivacións do grupo relixioso por parte da líder, Mademoiselle, captura de Anna por parte da sociedade secreta e martirio ata a transcendencia (00:57:41-1:29:51); Acto 4 (4ª liña), reunión do grupo relixioso e suicidio da líder da seita tras falar con Anna do alén (01:29:52-01:39:15)..... 177
Imaxe 44. Composición de fotogramas (F1-F15) con estrutura de *flashbacks* breves e recorrentes en *Baise-Moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000), imitando os disparos fotográficos mais con son de disparo armado, do atraco con asasinato á muller por parte das protagonistas (Manu e Nadine), mentres sacan cartos do caixeiro con idea de repetir o delito (00:34:14-00:35:05). 178
Imaxe 45. Composición de fotografías (F1-F48) que xeran o *racconto* que dá comezo a *Seul contre tous* (Noé, 1998) exemplifica perfectamente esta forma narrativa, ao resumir mediante imaxes fixas a mediametraxe Carne (Noé, 1991) e dando punto de partida a acción do filme (00:01:49-00:05:00) 180
Imaxe 46. Composición de fotogramas (F1-F29) para o emprego do *flashforward* en *Haute tension* (Aja, 2003), onde Marie fuxe a través do bosque cunha ferida no estómago ata chegar á estrada onde pide axuda a un coche (00:01:17-00:03:27), conclúese coa prolepse a modo de soño na viaxe en coche no comezo do filme, con Marie contándolle a Alex: "Non era un tipo, era eu mesma. Era eu correndo tras de min"(00:03:28-00:04:18) 182
Imaxe 47. Composición de fotogramas (F1-F13) para un inicio *in media res* en *Les Amants Criminels* (Ozon, 1999), o comezo descontextualizado co asasinato de Saïd no ximnasio por parte da parella protagonista (04:20-06:37) será explicado mediante diversas retrospectivas mentres avanza a acción e son secuestrados na cabana do bosque. Este constitúe un bo exemplo dun arranque impactante e de alto interese para o público. ... 183
Imaxe 48. Composición de fotogramas (F1-F36) dunha estrutura inversa no filme *Irréversible* (Noé, 2002). Como o seu propio nome indica, narra dun xeito cronolóxico inverso un salvaxe *rape & revenge.* Dende a agresión final nun club nocturno ata o comezo do día por parte da parella protagonista. A cartela de LE TEMPS DETRUIT TOUT (O tempo destrúe todo) remata o filme dun xeito inquietante. 184
Imaxe 49. Composición de fotogramas (F1-F12) dun bucle interno na película *Sheitan* (Chapiron, 2006), que non posúe unha estrutura circular completa, mais o relato toma cara o final esta forma no momento da agresión máis explícita. Cando Bart regresa á casa do entorno rural da que xa fuxiron previamente para buscar a Yasmine é atacado por Joseph, quen porta unha ferramenta curva coa idea de lle arrincar os ollos (01:16:20). Neste punto, o protagonista regresa ao club onde festexaban no comezo da película e os seus amigos lévano ao hospital, experimentando imaxes estrañas, sinistras mentres lle fan as curas, ata o punto de ver Joseph como enfermeira (01:17:20). De novo, esperta no chan da casa de campo, cos ollos arrincados e colocados na boneca da familia incestuosa, pechando deste xeito un círculo imaxinado polo protagonista, nunca existente, mais presente no relato (01:21:19). 185
Imaxe 50. Composición de fotogramas (F1-F16) da secuencia final de *Dans ma peau* (de Van, 2002), na habitación de hotel e condenada a mutilarse de xeito pulsional, Esther é unha personaxe atrapada na narrativa cíclica (1:25:11-01:27.24). Este efecto está acrecentado mediante o emprego de longas disolucións entre *travelling out* xiratorios repetitivos..... 186
Imaxe 51. Composición de fotogramas (F1-F18) da construción coral en *Frontière(s)* (Gens, 2007). O grupo inicial sepárase en dous tras o roubo. Por unha banda, Tom e Farid, que son os primeiros en chegar á pousada e coñecer á familia de neonazis antropófagos; e, en segundo

lugar, Alex, Yasmine e Sami, que van ao hospital onde este último morre de xeito completamente deshumanizado (Liña 1 de imaxes). O resto da película, constrúese a partir destes dous grupos, que se van subdividindo en individualidades a modo de *bodycount.* Tom e Farid na mina como punto común (2ª lina, eq.), secuestro e morte de Tom (2ª liña), acción e morte de Farid (3ª liña). Punto común na porqueira de Alex e Yasmine (4ª liña, eq.), morte de Alex (4ª liña) e Yasmine como única supervivente (5ª liña) contra a familia antagonista, como *final girl,* centrando o punto de vista exclusivo do relato nela (01:08:22) antes de que tome vinganza nos últimos corenta minutos de película. 187
Imaxe 52. Composición de fotogramas (F1-F16) de *L´Humanité* (Dumont, 1999) a pesar de que o filme sigue a cronoloxía dunha investigación policial, as longas pausas, silencios e o día a día rural centrado na paisaxe, son as non accións que vertebran o relato, convertendo a proposta de Dumont nunha construción episódica na praxe. 189
Imaxe 53. Clasificación das estruturas narrativas presentes no corpus do Novo Extremismo Francés. Elaboración propia a partir de: *Análisis del film* (Aumont & Marie, 1990), *Cómo analizar un film* (Casetti & Di Chio, 1991), *La narración en el cine de ficción* (Bordwell, 1996), *El arte cinematográfico* (Bordwell & Thompson, 1997), *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (Thompson, 1999) e *Anatomy of the Action Picture* (Bordwell, 2007) 190
Imaxe 54. Resumo dos tipos de análise fílmica principais. Imaxe cos permisos correspondentes de Joel Ortega (2018) 217
Imaxe 55. Estrutura do Triplo Corte 234
Imaxe 56. Composición de fotogramas (F1-F16) do ataque de Shane a Christelle (01:28:39-01:34:28) en *Trouble every day* (Denis, 2001). 244
Imaxe 57. Composición de fotogramas (F1-F38) do ataque de David a Katia na habitación do motel (01:50:50-01:53:39) en *Twentynine Palms* (Dumont, 2003) 245
Imaxe 58. Composición de fotogramas (F1-F12) da mutilación nai da familia por parte do asasino (00:35:32-00:36:06) no *home invasion* de *Haute tension* (Aja, 2003). 246
Imaxe 59. Composición de fotogramas (F1-F12) do ataque a Lucie por parte da moza monstruosa coa coitela (18:38-19:26) en *Martyrs* (Laugier, 2008). 246
Imaxe 60. Composición de fotogramas (F1-F16) da esfoladura de Anna por parte do médico da seita (01:23:32-01:25:03) en *Martyrs* (Laugier, 2008) 247
Imaxe 61. Composición de fotogramas (F1-F12) do intento de aborto de Alexia cunha agulla do pelo no baño da casa de Justine (22:44-24:25) en *Titane* (Ducournau, 2021) 248
Imaxe 62. Ángulo de visión do plano xerado na toma, segundo as diferentes distancias focais e clasificación dos tipos de óptica fotográfica ou cinematográfica segundo nas mesmas: Ollo de peixe, Gran Angular, Normal ou Teleobxectivo. Imaxe extraída cos permisos correspondentes de autoría (Pérez, 2010). 251
Imaxe 63. Composición de fotogramas (F1-F8) do asasinato dunha prostituta anónima a mans de Jean (1:41:28–1:44:01) en *Sombre* (Grandrieux, 1998) 254
Imaxe 64. Composición de fotogramas (F1-F8) da mutilación de Charlotte por parte das criaturas que a comezan a devorar a (01:13:58) en *La Meute* (Richard, 2010) 254
Imaxe 65. Composición de fotogramas (F1-F24) de Sue cosendo as costas de Elisabeth Sparkle tras da mitose e nacemento (00:31:08-00:33:30) en *The Substance* (Fargeat, 2024) 255
Imaxe 66. Composición de fotogramas (F1-F12) asasinato de Hélène por parte dun descoñecido cun machado (01:19:24- 1:22:37) en *À ma sœur!* (Breillat, 2001) 256
Imaxe 67. Relación entre distancia focal empregada (eq.) e apertura de diafragma (/f) (der.) coa profundidade de campo. Imaxe extraída cos permisos correspondentes de autoría de *Capture Atlas* (Zafra, 2025). 259

USC DE COMPOSTELA

Imaxe 68. Composición de fotogramas (F1-F8) do asasinato dunha prostituta anónima e presentación de Jean, o protagonista (00:03:00–00:07:30) en *Sombre* (Grandrieux, 1998).. 262
Imaxe 69. Composición de fotogramas (F1-F8) do ataque a Elaine por parte de Diane (01:03:44-01:04:16) en *Demonlover* (Assayas, 2002). 262
Imaxe 70. Principais posibilidades na dirección da luz que causan diferentes efectos psicolóxicos e estéticos. Imaxe extraída cos permisos correspondentes e de autoría de *The Web Photo* (J. Rodríguez, 2017). 266
Imaxe 71. Espectro electromagnético e espectro visible polo ollo humano. Imaxe extraída cos permisos correspondentes e de autoría de *Cuaderno de Cultura Científica* (Tomé Gómez, 2016). 268
Imaxe 72. Composición de fotogramas (F1-F4) Yanka racha a lámpada coa tixola para esconder o cadáver (00:51:23-00:51:58) en *Baby Blood* (Robak, 1990). 269
Imaxe 73. Composición de fotogramas (F1-F12) de formas antinarrativas ou paramétricas, empregando o código lumínico, en *La vie nouvelle* (Grandrieux, 2002)..... 270
Imaxe 74. Composición de fotogramas (F1-F20) de a Muller entrando na habitación de Sarah mentres durme e a cortándoa coas tesoiras no ventre (00:29:16-00:30:45) en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007)..... 271
Imaxe 75. Composición de fotogramas (F1-F12) onde La Spack corta a Charlotte cunha coitela mentres colga dunha trabe para atraer as criaturas (00:43:26-00:43:56) en *La Meute* (Richard, 2010). 272
Imaxe 76. Composición de fotogramas (F1-F8) da nai, Hélène, suicidándose cortando o pescozo cun bisturí na compaña de Pierre, o seu fillo (01:44:47-1:45:56) en *Ma mère* (Honoré, 2004). 272
Imaxe 77. Composición de fotogramas (F1-F12) do ataque e introdución vía vaxinal do parasito no corpo de Yanka, saba como pantalla (00:15:45–00:16:34) en *Baby Blood* (Robak, 1990). 275
Imaxe 78. Composición de fotogramas (F1-F12) do ataque con valla e corte do pescozo da Nai por parte do Asasino (00:34:12-00:34:40) en *Haute tension* (Aja, 2003). 276
Imaxe 79. Composición de fotogramas (F1-F12) do asedio e asasinato anónimo de Sanda no coche do proemio (00:03:15-00:08:17) en *Ils* (Moreau & Palud, 2006). 277
Imaxe 80. Composición de fotogramas (F1-F12), Alexia desfigúrase para non ser recoñecible pola policía: rompe o nariz a golpes contra un lavabo (00:35:12-00:36:36) en *Titane* (Ducournau, 2021). 277
Imaxe 81. Composición de fotogramas (F1-F24) da retirada do aparato da cabeza da Torturada no baño (00:53:19-00:55:43) en *Martyrs* (Laugier, 2008)..... 279
Imaxe 82. Composición de fotogramas (F1-F8) de como o parasito dana internamente a Yanka (00:25:58–00:27:45) en *Baby Blood* (Robak, 1990). 284
Imaxe 83. Composición de fotogramas (F1-F8) de como o Carniceiro ataca a golpes a Amante embarazada (00:23:34-00:26:02) en *Seul contre tous* (Noé, 1999). 284
Imaxe 84. Composición de fotogramas (F1-F12), Sarah fai buraco para desatascar a porta, a Muller atravésalle a man coa tesoira (00:49:34-00:50:08) en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007). 291
Imaxe 85. Composición de fotogramas (F1-F36) do ataque con navalla de afeitar (01:19:19-01:21:02) en *Amer* (Cattet & Forzani, 2009). 292
Imaxe 86. Composición de fotogramas (F1-F5) do horrible descubrimento do cadáver da nena na campiña (00:05:47-00:06:15) que da inicio a *L´Humanité* (Dumont, 1999). 300

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imaxe 87. Composición de fotogramas (F1-F10) do descubrimento do cadáver de Sasha por parte do seu marido na tenda de campaña (48:08-48:51) que finaliza *Regarde la mer* (Ozon, 1997). 301
Imaxe 88. Composición de fotogramas (F1-F36) do masacre que Alexia realiza na casa de Justine (00:25:16-:00:28:40) en *Titane* (Ducournau, 2021). 306
Imaxe 89. Composición de fotogramas (F1-F12) da coitelada de Alex a Marie (1:19:24-1:20:48) en *Haute tension* (Aja, 2003). 312
Imaxe 90. Composición de fotogramas (F1-F24) do asasinato de Gilberte por Yasmine (01:39:22-01:41:00) en Frontière(s) (Gens, 2007). 313
Imaxe 91. Composición de fotogramas (F1-F36) do *home invasion* (00:11:44-00:12:04) e o masacre da familia por parte de Lucie en *Martyrs* (Laugier, 2008). 315
Imaxe 92. Composición de fotogramas (F1-F12) do asasinato de Alice a mans da policía (01:28:53-01:29:28) en *Les amants criminels* (Ozon, 1999). 316
Imaxe 93. Composición de fotogramas (F1-F64) da agresión sexual a Cynthia e asasinato (1:12:26-1:14:27) en *Seul contre tous* (Noé, 1998). 321
Imaxe 94. Composición de fotogramas (F1-F20) da secuencia final onde Alex se espeta un cristal no pé) e agride Marie cunha pata de cabra (01:24:17-01:27:06) en *Haute Tension* (Aja, 2003). 322
Imaxe 95. Composición de fotogramas (F1-F12) Alexia faise un burato no ventre (01:15:31-01:16:30) en *Titane* (Ducournau, 2021). 323
Imaxe 96. Composición de fotogramas (F1-F12) parto de Alexia I (01:33:51-01:36:20) e II (01:38:00-01:41:29) en *Titane* (Ducournau, 2021). 323
Imaxe 97. Composición de fotogramas (F1-F16) da mitose de Elisabeth en Elisabeth-Sue (00:25:47-00:30:08) en *The Substance* (Fargeat, 2024). 324
Imaxe 98. Composición de fotogramas (F1-F11) do intento de suicidio da Muller (00:03:11-00:03:53) no inicio de *Anatomie de l'enfer* (Breillat, 2004). 325
Imaxe 99. Composición de fotogramas (F1-F20) da secuencia final da cesárea de Sarah (01:10:09-01:12:46) en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007). 330
Imaxe 100. Composición de fotogramas (F1-F28) da secuencia onde Sue mata Elisabeth (01:46:50-1:50:43) en *The Substance* (Ducournau, 2024). 331
Imaxe 101. Composición de fotogramas (F1-F12) da secuencia final da desintegración do corpo monstruoso (2:11:06-2:14:03)) en *The substance* (Ducournau, 2024). 332
Imaxe 102. Composición de fotogramas (F1-F36) Resurrección de Jen (00:30:41-00:34:26) en *Revenge* (Fargeat, 2017). 333
Imaxe 103. Composición de fotogramas (F1-F4) do hiperbólico e sanguento final de *Revenge* (Fargeat, 2017). 334
Imaxe 104. Composición de fotogramas das Venus Pechadas en *Baise-moi* (Despentes & Trinh Thi, 2000) (F1) e *Martyrs* (Laugier, 2008) (F2, F3); Venus Aberta mediante composición de planos da panorámica DE en *À l'intérieur* (Bustillo & Maury, 2007) (F4). 341
Imaxe 105. Composición de fotogramas (F1-F8) da operación de Pierre a Hélène (01:43:12-1:45:56) en *Ma mère* (Honoré, 2004) 342
Imaxe 106. Composición de fotogramas (F1-F8) da operación a Alexia nena (00:03:18-00:03:31) en *Titane* (Ducournau, 2024). 343
Imaxe 107. Composición de fotogramas (F1-F24) da operación a Rose (00:30:00-00:31:47) en Rabid (Soska & Soska, 2019). 344

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXOS

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXO I: DEREITOS E PUBLICACIÓNS RELACIONADAS COA TESE

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL (EDIUS)

INSTRUCIÓNS: Ao depositar unha tese monográfica con reprodución de artigos, o doutorando/a será responsable de recoller a autorización do resto de persoas coautoras doutoras e non doutoras dos diferentes artigos incluídos na tese. Deberá achegar en formato PDF o Documento 1, copias do Anexo 1 para cada unha das persoas coautoras non doutoras e copias do Anexo 2 para cada unha das coautoras doutoras. En caso de ser necesario, achegar Documento 2.

DOCUMENTO 1: Autorización de persoas coautoras non doutoras/doutoras para a reprodución parcial ou total de artigos nunha tese de doutoramento monográfica con publicacións

A tese de doutoramento desenvolvida por *Sara Calvete Lorenzo*, con título *Gramática da ferida: Triplo Corte no Novo Extremismo Francés*, preséntase como **monográfica con reprodución total ou parcial de publicacións**

O/a doutorando/a **DECLARA**:

1. Que as seguintes persoas coautoras dos artigos incluídos na súa tese de doutoramento non son doutoras:

Título da Publicación	
Imagined reality, the liquid, dystopia, and virtuality in science fiction cinema: Don't Worry Darling, a case study	
Nome e Apelidos	Universidade na que desenvolve a súa tese
Rozados-Lorenzo, Andrés	*Universidade de Santiago de Compostela*
Título da Publicación	
Pantalla aumentada, triple narrativa y el rol del usuario: un estudio de caso	
Nome e Apelidos	Universidade na que desenvolve a súa tese
Rozados-Lorenzo, Andrés	*Universidade de Santiago de Compostela*
Título da Publicación	
Producciones audiovisuales en formato vertical: el caso de Snap Originals. El consumo de ficción en 9:16	
Nome e Apelidos	Universidade na que desenvolve a súa tese
Rozados-Lorenzo, Andrés	*Universidade de Santiago de Compostela*
Título da Publicación	
Análisis y tendencias de consumo en redes sociales: Propuesta metodológica para	

creación de contenido educativo audiovisual	
Nome e Apelidos	Universidade na que desenvolve a súa tese
Rozados-Lorenzo, Andrés	*Universidade de Santiago de Compostela*

Engadir tantas liñas como sexa necesario

2. Que as seguintes persoas coautoras dos artigos incluídos na súa tese de doutoramento son doutoras:

Título da Publicación
Imagined reality, the liquid, dystopia, and virtuality in science fiction cinema: Don't Worry Darling, a case study
Nome e Apelidos
Sosa-Fernández, Rocío del Pilar
Título da Publicación
Pantalla aumentada, triple narrativa y el rol del usuario: un estudio de caso
Nome e Apelidos
Sosa-Fernández, Rocío del Pilar
Título da Publicación
Producciones audiovisuales en formato vertical: el caso de Snap Originals. El consumo de ficción en 9:16
Nome e Apelidos
Sosa-Fernández, Rocío del Pilar
Título da Publicación
Análisis y tendencias de consumo en redes sociales: Propuesta metodológica para creación de contenido educativo audiovisual
Nome e Apelidos

ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL (EDIUS)

Sosa-Fernández, Rocío del Pilar
Título da Publicación
"Se puede tocar con los ojos": hiperfotografía, entrevista a Jean-François Rauzier
Nome e Apelidos
Sosa-Fernández, Rocío del Pilar

Engadir tantas liñas como sexa necesario

En Santiago de Compostela, a *06/10/2025*

Firmado: *Sara Calvete Lorenzo*

ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL (EDIUS)

ANEXO 1: Autorización de cada persoa coautora non doutora relacionada no Documento 1

A tese de doutoramento desenvolvida polo *Sara Calvete Lorenzo*, con título ***Gramática da ferida: Triplo Corte no Novo Extremismo Francés*** se presenta como monográfica con reprodución total ou parcial de publicacións.

D. *Andrés Rozados-Lorenzo,* figura como coautor/a da(s) publicación(s) que se relacionan a continuación:

- *Imagined reality, the liquid, dystopia, and virtuality in science fiction cinema: Don't Worry Darling, a case study*

- *Pantalla aumentada, triple narrativa y el rol del usuario: un estudio de caso*

- *Producciones audiovisuales en formato vertical: el caso de Snap Originals. El consumo de ficción en 9:16*

- *Análisis y tendencias de consumo en redes sociales: Propuesta metodológica para creación de contenido educativo audiovisual*

Engadir tantas liñas como sexa necesario

E declara o seu compromiso a identificar de modo claro e inequívoco as contribucións do/da doutorando/a, no caso de presentar estas publicacións como complemento da súa tese de doutoramento

En *Santiago de Compostela, a 03/10/2025*

Firmado: *Andrés Rozados-Lorenzo*

ESCOLA DE DOUTORAMENTO
INTERNACIONAL (EDIUS)

ANEXO 2: Autorización de cada coautor/a doutor/a relacionado no Documento 1

A tese de doutoramento desenvolvida polo *Sara Calvete Lorenzo*, con título ***Gramática da ferida: Triplo Corte no Novo Extremismo Francés***, se presenta como **monográfica con reprodución total ou parcial de publicacións.**

D./Da: *Rocío del Pilar Sosa-Fernández*, figura como coautor/a da(s) publicación(s) que se relacionan a continuación:

- *Imagined reality, the liquid, dystopia, and virtuality in science fiction cinema: Don't Worry Darling, a case study*

- *Pantalla aumentada, triple narrativa y el rol del usuario: un estudio de caso*

- *Producciones audiovisuales en formato vertical: el caso de Snap Originals. El consumo de ficción en 9:16*

- *"Se puede tocar con los ojos": hiperfotografía, entrevista a Jean-François Rauzier*

- *Análisis y tendencias de consumo en redes sociales: Propuesta metodológica para creación de contenido educativo audiovisual* *Engadir tantas liñas como sexa necesario*

E declara a súa aceptación para que o doutorando/a presente o traballo como parte da súa tese de doutoramento.

En *Santiago de Compostela, a 03/10/2025*

Firmado: *Rocío del Pilar Sosa-Fernández*

Outlook

RE: URGENT PHD PUBLICATION

Desde Peter Gane <Peter.Gane@berghahnbooks.com>
Data Ven, 03/10/2025 á48 16:38
A CALVETE LORENZO SARA <sara.calvete.lorenzo@usc.es>; Screen Bodies Journal <screenbodies@berghahnjournals.com>; production@berghahnjournals.com <production@berghahnjournals.com>; editorial@berghahnjournals.com <editorial@berghahnjournals.com>

Non adoitas recibir correos electrónicos de peter.gane@berghahnbooks.com. Descubre por que é importante

Dear Sara,

Thank you for your message and I can confirm that you have authorisation to use the article below in your doctoral thesis.

All the best

Peter

Peter Gane
Journals Manager, Berghahn Books
US: 20 Jay Street, Suite 502 | Brooklyn, NY 11201 | Tel: +1 (212) 233-6004
UK: 3 Newtec Place, Magdalen Road, Oxford OX4 1RE | Tel: +44 (0)1865 250 011
peter.gane@berghahnbooks.com : Greenwich Mean Time (GMT: UTC – 0 hours)
Visit us on the web: **https://www.berghahnbooks.com**
Follow us online: **Facebook | X | Tumblr**
Celebrating 30 years of mission-driven independent publishing - here is a brief history

---

From: CALVETE LORENZO SARA <sara.calvete.lorenzo@usc.es>
Sent: 02 October 2025 06:50
To: Screen Bodies Journal <screenbodies@berghahnjournals.com>; production@berghahnjournals.com; editorial@berghahnjournals.com
Subject: URGENT PHD PUBLICATION

To Whom It May Concern,

I would like to request written authorisation to include in my doctoral thesis a copy of a publication derived from the main research published in your journal.

- Calvete-Lorenzo, S. (2024). 'How to Tear the Female Body to Pieces'. Screen Bodies, no. 9 (1), September, pp. 97-109. https://doi.org/10.3167/screen.2024.090109

Thank you and best regards,

1 de octubre de 2025

Asunto,

Autorización para publicación en repositorio institucional de:

> **Capítulo:** Novias bastardas de la criatura, simulacros y esperpentos del mito de Frankenstein
> **Autor:** Sara Calvete Lorenzo
> **Incluido en la obra:** Ciencia y criaturas de lo fantástico (ISBN 9788411837590)

En virtud de LCTI y LOSU, para la evaluación de la ANECA el depósito de las obras publicadas en nuestra editorial podrá hacerse con acceso *sólo a los metadatos*, respetando en todos los casos la gestión de derechos de autoría amparada por el marco legal vigente en el momento de la publicación.

En este sentido, en el caso de los libros y capítulos que se publicaron en condiciones legales de autoría que no permiten el acceso abierto, la Editorial Tirant autoriza:

1. A que el investigador/a incluya en el repositorio institucional los metadatos de las obras: Autor/es, apellidos, año de edición, editorial, título de la obra, título del capítulo (si aplica).
2. La editorial se obliga a remitir el **DOI de la obra.**

Es **preceptivo** incluir en los datos el **DOI de la obra asignado por la editorial**. Asimismo, el repositorio se obliga a remitir a Tirant lo Blanch el enlace donde estén alojados los datos del capítulo/obra en cuestión.

DOI: https://doi.org/10.36151/TLB_9788411837590

Cordialmente,

Editorial Tirant lo Blanch.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LIBROS
Fragua

CIF B-28894368
ANDRÉS MELLADO, 64
28015-MADRID
TEL. 91-5491806-5442297
E-MAIL: pedidos@fragua.es
www.fragua.es

3 de octubre de 2025

Asunto, Autorización para publicación en repositorio institucional de:

Capítulo: Carnalidad, pulsión y antropofagia en el Nuevo Extremismo Francés: Estudio comparativo de Trouble Every Day y Dans ma peau,**Autor:** Sara Calvete Lorenzo **Incluido en la obra:** Retos y tendencias en los nuevos contextos comunicativos (ISBN 9788470747854)

En virtud de LCTI y LOSU, para la evaluación de la ANECA el depósito de las obras publicadas en nuestra editorial podrá hacerse con acceso *sólo a los metadatos*, respetando en todos los casos la gestión de derechos de autoría amparada por el marco legal vigente en el momento de la publicación. En este sentido, en el caso de los libros y capítulos que se publicaron en condiciones legales de autoría que no permiten el acceso abierto, la editorial autoriza:

1.A que el investigador/a incluya en el repositorio institucional los metadatos de las obras: Autor/es, apellidos, año de edición, editorial, título de la obra, título del capítulo (si aplica).

Asimismo, el repositorio se obliga a remitir a la editorial el enlace donde estén alojados los datos del capítulo/obra en cuestión. Cordialmente,

Javier Muñoz

Administrador

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

25 de septiembre de 2024

Asunto,

Autorización para publicación en repositorio institucional de:

Capítulo: Alta Fantasía en la idiosincrasia cultural gallega
Autor: Calvete Lorenzo, Sara
Incluido en la obra: Territorios de la alta fantasía (ISBN 9788411830911)

En virtud de LCTI y LOSU, para la evaluación de la ANECA el depósito de las obras publicadas en nuestra editorial podrá hacerse con acceso *sólo a los metadatos*, respetando en todos los casos la gestión de derechos de autoría amparada por el marco legal vigente en el momento de la publicación.

En este sentido, en el caso de los libros y capítulos que se publicaron en condiciones legales de autoría que no permiten el acceso abierto, la Editorial Tirant autoriza:

1. A que el investigador incluya en el repositorio institucional los metadatos de las obras: Autor/es, apellidos, año de edición, editorial, título de la obra.
2. La editorial se obliga a remitir el **DOI de la obra.**

Es **preceptivo** incluir en los datos del **DOI de la obra asignado por la editorial**. Asimismo, el repositorio se obliga a remitir a Tirant lo Blanch el enlace donde estén alojados los datos de la obra en cuestión.

DOI: https://doi.org/10.36151/TLB_9788411830911

Cordialmente,

Editorial Tirant lo Blanch.

The Triple Cut

How to Tear the Female Body to Pieces on Screen

Sara Calvete-Lorenzo

Abstract: The main object of study in this research is the cutting of the female body in cinema. In order to simplify and rationalize such a broad and diffuse concept, it is necessary to redesign a methodology of analysis valid for the object of study at hand, which will be called the Triple Cut. This will advance self-referentially, as if it were Russian dolls, from the cut of the real itself, passing through the cut of the plane (or between planes) or the absence of the same, until arriving at the cut of the flesh itself. This is where the bodies end up being dismembered live in front of the camera's lens, pouncing like pieces of meat on the—willing or unwilling—audience.

Keywords: cinema, female body, triple cut

We inhabit the society of the image, so immersed in the videosphere, as correctly observed by Règis Debray (1994),[1] that we become deeply submerged in the liquid reality surrounding us. Despite the kaleidoscopic and postmodern nature of the concept of Zygmunt Bauman (2000),[2] Debray accurately forecasted the expansionary nature of television as opposed to cinema[3] and to the future narratives that could emerge alongside rapidly evolving technological developments, and even more the assimilative capacity of the generations viewing the images themselves. The high level of iconicity and impact of the still images, but above all of the audiovisual content surrounding us, shape the perception and the continuous reality presented as intermediated. On one hand, because of the sensorial limits themselves; and on the other, through the symbolic coding that is at the heart of the images consumed to the point of suffocation.

Accordingly, the aim of this article is not to make abstract metaphysical digressions, as it has a concrete focus: analyzing the cutting of female bodies in filmmaking. But how can we rationalize and simplify a concept as broad and diffuse through the theory of the Triple Cut, which will be progressively unraveled and self-referentially advancing in the following pages.

In filmmaking and its own universe of constellations of images, the human body—in addition to its almost exclusive leading role—has received a specific treatment that is different from the rest of filmed reality. This gestalt game proposed by Rudolf Arnheim (1990) of form-background and figure-field, when extrapolated to the case of film, deliberately lies at the origin of the gaze within

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Volume 9, Issue 1, Summer 2024: 97–109 © The Author(s)
ISSN 2374-7552 (Print), ISSN 2374-7560 (Online)

an anthropocentric vision. As a result of this characteristic of constructing the gaze through the camera, even the classic nomenclature of filmmaking shots uses the scale of the human body in relation to the size of the field covered or of the fragment of one of its parts as a reference.

The sample of the filmmaking universe we are going to analyze will be based on the cutting of female bodies with a specific intention, as they are observed—and therefore fragmented—with a specific treatment. This reflection is largely based on concepts drawn from feminist filmmaking theory, such as the "male gaze" and the theories of the dichotomous gaze of Laura Mulvey (1999), the sexual capital of Eva Illouz and Dana Kaplan (2020),or the analysis of the dead female body by Pilar Pedraza (2004).[4]

This article is a starting point for a broader study that is intended to be critically reflective about the very nature of the audiovisual image. A methodological tool of theoretical analysis on the cutting of the female body in cinema, in particular on the multiple ways of destroying and fragmenting it on the screen through the aforementioned theory of the Triple Cut. Nevertheless, this article aims to enable this reflection to be extrapolated and applied in a systematic way beyond the chosen film selection, opening up the possibility of analyzing different materials in the field of filmmaking. For this purpose, it starts from a double analytical character, which decomposes the images by using information and the shot as a basic unit and, at the same time, exhibits a structural character in order to analyze the code of the images themselves, the relationships between the elements that compose them and their dominant models.

Materials and Methods

Once the research framework, the object of study and the methodological structure used have been established, it is necessary to delve into the internal organization of the Triple Cut. It is self-reflective: Reality Cut, Shot Cut (between shots, absence of the same or internal fragmented presentation of this minimal entity of the audiovisual narrative) and, lastly, the Flesh Cut, where finally the bodies are cut live before the camera lens, pouncing like pieces of meat on top of the (reluctant or disinclined) audience.

Reality Cut

The first of the cuts of this study is the Reality Cut, or how the film shot segments and modifies reality understood as indivisible in the face of the impossibility of representing a whole. Ultimately, any image is a model of reality, which, on the one hand, maintains a relationship with its reference, and, on the other, interprets and models a fragment of the perceptive world. Because of this characteristic of the medium itself and its capturing device, it relegates parts of this continuous pseudo-reality, understood in this way from our own sensory capture "on hold", that is, off-camera. André Bazin already reflected: "When a character leaves the field of the camera, we accept they have left the visual field, but continue to exist, identical to themselves, in another part of the stage, hidden from view" (1990: 183).[5]

This expressive element is undoubtedly a filmmaking resource extensively used in cinema history, including the horror genre. The space represented is, by

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

convention, the sum of the geometric space covered and the dramatic space of the moving image itself. This phenomenon has been broadly studied from the filmmaking perspective and also in a pioneering way by other visual arts. Most reflections on which the various film theories are based have their origins in pictorial analysis. They were inherited, in turn, from studies linked to the photographic image and continued to be applied in their approach to the motion picture. However, the clear differences between the two media should not be overlooked: "Film establishes 'off-screen' through *continuity* and *narrative* [...], it gives it an explicitly imaginary dynamic and density, placing it entirely within the field of fiction, which it constructs and which it itself is" (Dubois 1986: 160).

In other words, off-camera in filmmaking bases its existence on the duration and the gliding of time, characteristics not shared by photography. On the contrary, the off-camera in photography does not operate under the same premises due to the pure configuration of the medium, which is suspended in time outside of any narrative continuity. Once again, Phillippe Dubois states that: "A 'character' (an utterly inadequate concept in photography, precisely because the essential part of a character is constituted by the imaginary of the narrative off-screen) will never be able to leave the photographic space to then 'later' return." (Dubois 1986: 161).

Therefore, it is essential to become distanced from these concepts inherited from the reproduction of the still image, whether photographic or pictorial. Ultimately, the technique of the shot is the filmmaking praxis brought to the fragmentation of this new mediated reality, constructed and linked to the body being filmed. Different mechanisms that operate simultaneously can be identified in it.

Firstly, the aforementioned framing and its corresponding off-camera, coexisting within it: the point of view, the use of perspective, the reduction to the two-dimensionality of the screen or the format of the filmmaking medium itself. In particular, the first is a device used ad nauseam in classic, modern or contemporary horror films, for when body mutilation does not seek to be explicit and shock the audience, it must be forced to wait while the violent action occurs as a rule of convention.[6]

So ubiquitous is their nature that you only have to choose one film to find them almost in their entirety, as, for example in *American Psycho* (Harron, 2000). The director makes skilful use of all the mechanisms outlined above and, despite the high body count of Patrick Bateman in this film, which reaches eighteen deaths, none are graphic. The iconic scene of the murder of a prostitute under a blanket, while another woman witnesses it in terror, is very violent. Yet, the audience is only allowed to see her blood soaking through the cloth and covering Patrick's face when he uncovers himself (see Figure 1, top left). Namely, the index of his own mutilation.

Secondly, the focus operates by altering the sharpness of the image. Either it focuses the audience's attention with authorial intent, or the deep depths of field force the viewer to look inside the image to discern what is happening (Bazin 1990: 300–301).[7] Nonetheless, given the particular idiosyncrasy of the horror genre, the depth of field is usually shallow, focusing the gaze in the foreground with a protagonist and empathetic presence, or in the distance, presenting a

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

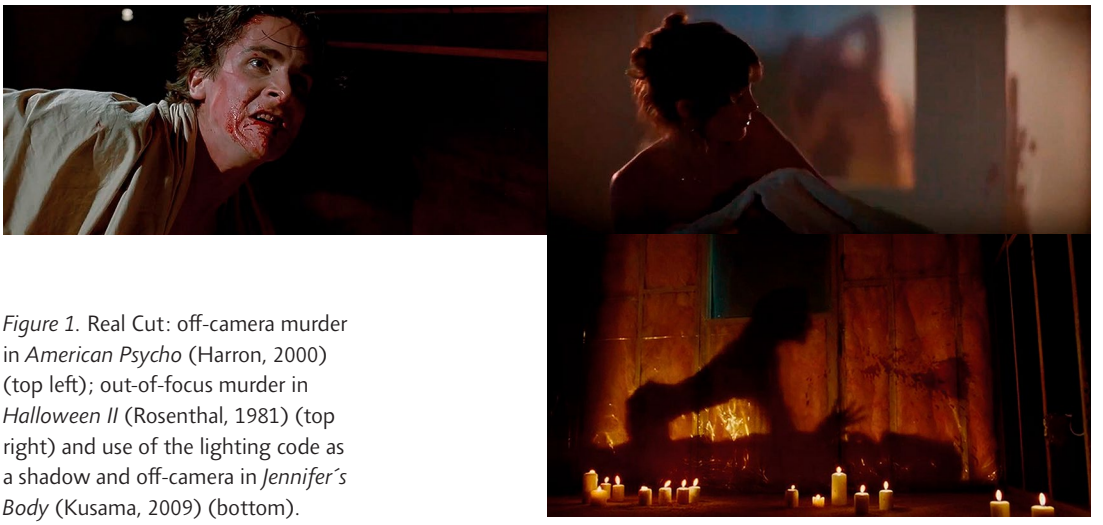


Figure 1. Real Cut: off-camera murder in *American Psycho* (Harron, 2000) (top left); out-of-focus murder in *Halloween II* (Rosenthal, 1981) (top right) and use of the lighting code as a shadow and off-camera in *Jennifer´s Body* (Kusama, 2009) (bottom).

threat that inevitably looms over its victim. An out-of-focus murder can be observed in *Halloween II* (Rosenthal, 1981) (see Figure 1, top right), before allowing Michael Myers to approach the camera—and, therefore, the audience—and end the life of the woman in the foreground.

Finally, the light code operating as an element of filmmaking language, the shadows that conceal the threat, backlighting that adds drama and violence, but also with the reduction of chromatism, both in color and in black and white. Of particular interest is the conjunction in the symbolism of horror of the first and last of the mechanisms shown: the shadow of the threat projected from off-camera and the denotative and at the same time connotative use of light in the scene. This device is universal, from the first vampire representations to the twilight psychos. We can see this in the major re-updating of considerable interest taking place in *Jennifer´s Body* (Kusama, 2009), where the director presents Satanism as a metaphor of the group sexual aggression against the protagonist, which generates in Jennifer's body an evolution that turns her into a new being, halfway between a succubus and a postmodern panther woman. The use of the shadow as a threat operating from off-camera can be seen, in order to subdue the violence that is not visible (see Figure 1, bottom).

The Shot Cut

The second cut of this article is based on the analysis of the basic unit conceived in the filmed reality: the Shot Cut (or between shots), the absence of it, or the internal and external fragmented presentation of this minimal entity of the audiovisual narrative. As Benjamin would say: "the fragment is as much reality as we can grasp" (Duque 2002),[8] but in turn, it should be differentiated from the close-up. This provides us with information of a whole, of that continuous reality already analyzed in the previous point. In contrast, the fragment is per se convulsive and violent in nature; it loses its correspondence with the global narrative as an abstracted, self-constructing fracture.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

This is the revealing starting point of the shot in relation to the filmed body; the close-up and the fragment should be avoided as synonyms. In conjunction with the conventional image reading that both photography and cinema possess from the semiotic expression of the term, it can be deduced that within filmmaking fiction the ingenuous and naïve concept of the mimetic image is displaced. However, the status of the code and the symbolic can be applied, as well as the sign as an index fingerprint (Dubois 1986).[9]

Film editing is alive; it is diverse; it is the next expressive level after the shot of the cutting of the bodies. Consequently, the different divergent theoretical and historical proposals brought into filmmaking praxis give rise to a kind of intentionally structured solutions of varying workmanship and authorship.

To exemplify how these mechanisms work in relation to the filmed body, two "opposing" editing devices are presented here. On the one hand, the formalism and the montage of attraction of the fragments themselves, with a high valuation of film editing as a dynamic device of film creation. In contrast, realism and the contradictions of film editing itself, with a tendency toward a supposed transparency of the filmmaking discourse—initially without exerting control—its consequent devaluation and the subordination of it and its effects to the narrative itself, to the realistic representation of the world, considered to be the essential objective of cinema by Bazin (1990).[10]

Nonetheless, the indisputable divisions in the visual arts are fundamentally inaccurate, since the filmmaking image is fluid, impure, constantly evolving and mixing. But purely for the sake of analytical construction it needs to be categorized, as Vicente Sánchez-Biosca states: "a didactic classification would pay a high price for its clarity: misunderstanding. Besides, it would be transitory and fleeting. Nonetheless, it can be affirmed that there are two trends in the consideration of montage in the latest theories" (1996: 57).

The Violence of the Fragments

As an audience immersed in the videosphere and accustomed to the violent fragmented presentation of the body through editing, the naïve vision of the first audiences unfamiliar with it is not far off. Despite the distancing in time, there are testimonies of these gazes, such as the one given by Béla Balázs: "An old friend from Moscow once told me an anecdote about a domestic employee […]. Coincidentally, she had never seen a film before. […] She came back pale and with a grave look on her face. 'Did you like it?' I asked. […] 'It's horrible!', she retorted with indignation. 'I don't understand how in Moscow such horrors are allowed to be shown.' 'But what did you see?' 'I saw people being chopped into pieces. Their heads, feet, and hands were in the wrong place'" (Balázs 1978: 30).

The application of this phenomenon of the attraction of fragments by mutilating bodies is a mechanism of the horror genre, where violence is generated by the editing itself, equating itself with the device of shock and putting itself at the service of the cutting up of female bodies.

The pivotal shower scene in *Psycho* (Hitchcock, 1960) constitutes, almost without a doubt, the seventy-eight shots in forty-five seconds most analyzed in the history of horror cinema, giving rise to an enormous profusion of academic

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

and filmmaking works.[11] The editing, perfectly planned and carried out by the director, is an example of the above described. The recreation of the killer's eye running across the naked body of Marion places the audience in a privileged vantage point (González Requena 1985). Meanwhile, with the subsequent explosion of violence, although Hitchcock does not relegate her body to the off-camera, he shatters it, abstracts it as fragments; that is to say, he subtracts it from the real. What is important is that violence does not exist anatomically or physically in the filmed field—it is only a pure metaphor for the tearing apart. Finally, the subsequent recreation of the gaze is produced in the trace of the real, in the index, in the consequences of the violence exercised on these female bodies in the form of the corpse of Marion lying on the bathroom floor, as happened with the blanket in *American Psycho* (Harron, 2000) (see Figure 1, top left). Interesting reflection on the mannerist spiral of the same author: "a structured and meaningful chain of events, but rather a visual experience of which fascination, ambiguity and abyss are consigned as some of its unavoidable moments. And thus the film invites us to experiment the vertigo of that eye, to see ourselves dragged along that spiral, to access a nightmare" (González Requena 2008: 16–17).

An interesting rehashing of the same editing device can be observed in *Scream* (Craven, 1996). This film also has the characteristic of being completely self-referential, anchored in its construction as a meta-cinema that disaggregates and exposes to the audience all the mechanisms of the horror narrative that are being used by it. It is not gratuitous that the director, Wes Craven, took part in the so-called golden age of slasher movies in the eighties, and that a decade after he embarked on a project focusing on the modernization of this sub-genre, that was misunderstood as exhausted, in order to revive it in postmodern cinema, as if it could not die in the same way as the psychos playing leading roles in the slasher films themselves.

The scene in question is the death of Tatum Riley, where all the clichés of the sub-genre are to be found. She goes down to the basement and the killer appears from the shadows. After defending herself with dignity and injuring *Ghostface*, Tatum tries to escape through a cat flap in the garage door. The killer turns on the up switch that mechanically retracts it, trapping Tatum with her head hanging outside. Her body is cut into a thousand pieces by the editing, the *raccord* loses all meaning and the close-up shots of her horrified face from the outside, her legs hanging and shaking desperately inside the room, her hands seeking help and the mechanism swallowing up the gate, are interspersed at random. Her body is fragmented, subtracted from the total by mutilating itself in horror (see Figure 2, left). At the end of the action, for the first time, a general shot can be seen; once again, the sweep of the gaze across her dead body in a field suspended in nothingness, cradled in a shot much longer than the rest of the film.

The Inexistent Film Editing

The second analysis of the editing device proposes an "antagonistic" case, understood as a dialectic of individual sequences, but adjacent in the sense of filmmaking and historical contextualization: the initial sequence and, therefore, the

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

first murder of *Halloween* (Carpenter, 1978). This film, one of the first slasher movies, starts with a long sequence shot—taken on steadycam—that simulates the movements of the killer. This forces the audience to recognize themselves in his eyes, denying him in turn the image of the predator, and combines many of the mechanisms that we are interested in defining here.

The unsteady, subjective camera moves toward a house alone in the dark, offering a privileged view of all the events leading up to the violent act: his stalking past the windows, his wandering through the different rooms as he takes a knife from the kitchen and the woman is left alone on the upper floor. The sequence shot reiterates so much the idea of placing the audience in the eyes of the psycho that it even allows him to put on the mask he finds on the floor refragmenting the shot as if it were a primitive wipe transition. As Sánchez-Biosca said about this sequence: "There is no shot/counter-shot, [...] the enunciation has prevented us from observing him and, much less, from understanding where his desire is anchored" (1995: 65).

The killer goes into the room having a quick moralistic look at the unmade bed and stabs the woman, who will be doubly fragmented—firstly, because of the mask over the aggressor's eyes but also because of the deadly stab wounds that are inflicted. Despite the explicitness of the sequence, the flesh cut is once again outside the frame. The face of the pleading woman can be seen (see Figure 2, top right), but at a certain point of the assault, the camera pans and focuses only on the knife's convulsive up-and-down movement (see Figure 2, bottom right). A somewhat gimmicky movement, albeit functional in the averted gaze with all its lack of realism: what kind of incompetent killer would stab their victim while looking to the side and not paying attention?

We must not forget that, despite the violent themes, the body must under no circumstances be mutilated in the first two categories, or it would belong to the last of the cuts presented. In the films analyzed so far, if the audience were asked after viewing, they would categorically state that they saw the brutality of the wound in the explicitness of the shot, not to mention its already explained physical non-existence.

Figure 2. Shot Cut: the violence of the fragments on the body in *Scream* (Craven, 1996) (left); and the inexistent film editing, with the gaze averted from the cut on-screen and its double fragmentation in *Halloween* (Carpenter, 1978), toward the close-up (top right) and toward the big close-up of the knife going up and down (bottom right).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

The Flesh Cut

The third cut of this structure is the flesh cut: the upper level, the explicit, the violently mutilated body in the field. At a certain point in history, films can begin to depict violence in a graphic, overt way: cutting the flesh and recreating the gaze through different cathartic mechanisms. This evolution, linked to the crisis of American filmmaking classicism, the new narratives and waves coming from European cinemas, the renewal of technique, the struggle with television, and so on, directly affects the very essence of horror cinema, abandoning the Hays Code and the banishment of bodily violence off-camera (Sánchez-Biosca 1995: 62). The levels of censorship, self-imposed and imposed by others, diminished, but even so, American independent production soon suffered another moralistic and Judeo-Christian twist: that of the discipline of female bodies, which we would connect with the Reagan era in the eighties (Wood 1986), as opposed to the revulsive concept and revolutionary connotations of the previous decade.

Whether it is the first or the second historical condition, and extending the geographical origin of the film exhibition, several distancing devices are necessary, whose function toward the public is to avoid the crudeness of the images; devices that are still active in the present time.

The *Verfremdungseffekt*, or alienation effect translated from German, is a theatre mechanism created and developed by Bertolt Brecht that avoids immersing the audience in the illusory, thus avoiding emotional catharsis. According to Jean Mitry, this circumstance does not benefit filmmaking at all: for him (Brecht), theatre is not a manner of suggesting, expressing or meaning ideas through a dramatic action pursued for its own sake, but a tribune. "This is not theatre, it is social didacticism on stage" (Mitry 2002: 64–65).

This practice assimilated to filmmaking expression could be reflected in Godard's jump cuts, or also, although with much less revolutionary intentionality in a political sense, in the mechanisms of distancing from the violence of the images identified here: emotional, hyperbolic and surgical.

Detachment Mechanisms

Emotional

With regards to emotional detachment, in the horror film tradition, it is commonplace to revel more crudely in the death of the supporting character or with the less empathetic supporting performances in the plot, which, after all, are nothing more than body counts. Requoting Robin Wood (1986) or Carol Clover (1993), it is impossible to understand this statement without linking it to the gear of moralistic punishment and cathartic voyeurism. The big studios' absorption of the aesthetics, plots, and characters typical of this new horror of the late 1970s and the decade that followed led to a marked ethical shift. Big industry set new standards for history and archetypes by reducing them to mere clichés, eliminating the caustic and radical sense of the previous decade. The existence of a traditionalist moral course in underhanded subtext will lead the characters, especially in the female case, to a clumsy and morbidly terrible death. This will be caused by an inadequate sexuality according to a conservative moralistic concept; by a body that does not conform to the desirable normativity or by other

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figure 3. Emotional detachment: sexual assault scene with murder in *Titane* (Ducournau, 2021).

aesthetic or ideological causes, linked without concealment to openly patriarchal concepts. Eliminating the sadly famous Hays Code of its role in the cinema, many psychos of the time are nothing more than hired killers and knights-errant, direct heirs of its corpse.

The irruption in recent decades of new women directors and other imaginaries of justice will generate a re-evolution and openness, breaking and blowing up the reactionary morality that prevailed in previous decades. A perfect example of this is the two new women directors under the umbrella of the New French Extremity.[12]

In *Titane* (Ducournau, 2021), the director exaggeratedly sexualizes the protagonist, who works as a dancer in a car showroom, through the intelligent use of the male gaze (Mulvey 1999). In this scene, as the camera pans across Alexia's half-naked body, it perversely prepares the audience for what follows.

It's night; she leaves work and walks toward her car. A man follows her, we can see his shadow and hear his footsteps echoing like a threat in the empty street.[13] The protagonist runs toward her car and he follows her, then he puts his head through the window and forces her to kiss him. Alexia's reaction to the sexual assault is to stab him with a hair accessory, piercing his head (see Figure 3). It is a raw scene beyond exception, in which the mutilation of flesh and death are perfectly visible in the field. The flesh cut in this case is of a man, but the choice of this example as an emotional distancing mechanism is, therefore, intentional and representative of these new narratives. Until later in the film, the game Ducournau plays works—as spectators we absolve Alexia of the violence exercised as self-defense. Subsequently, this house of cards we have built around the character will come tumbling down.

The Hyperbole

Secondly, there is hyperbole, the exaggeration, the distancing of the gaze through baroque excess. This mechanism can be found in abundance in sub-genres such as gore and, in general, in exploitation films. It detaches the audience from the explicit, as destroyed bodies, the entrails still beating after being ripped out of

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figure 4. Hyperbolic distancing: the moment in which some homicidal trousers split one of the female employees in *Slaxx* (Kephart, 2020) in the toilets of the eco-friendly shop that lives from child exploitation offshored to India. Close-up of the waist and pool of blood on the floor.

the thorax, the amputated limbs and the spurts of blood reaching the ceiling and spilling out onto the floor do not correspond to what is understood to be a human physical and bodily reality. However, in some sub-categorical strata of the more graphic cinema such as those already mentioned, along with violence and the cutting of the body in the field, comedy and black humor are widely present, coexisting in synchrony with the hyperbolic perspective itself.

In *Slaxx* (Kephart, 2020), all these devices intertwine, giving rise to an unusual film about a pair of trousers, the result of neoliberal child slavery offshored to India, who decides to take revenge on their arrival in Canada. Death and comedy weave this hyperbole proposed by the Canadian director, critical of the unrealistic beauty standards of fashion, multinationals, green, eco-friendly capitalism, consumerism, and messianic heavens. In the first murder in the film, the trousers tear one of the shop employees in half (See Figure 4). Despite the explicit scene, the sensation is unreal, comic, preparing the audience for a caustic postmodern madness, bloody and hyperbolic.

Surgical

The last device corresponds to the surgical, the medical, the aseptic social imaginary of the iconography and the filter of clinical spheres, inherited in turn from the pictorial and photographic tradition of the treatment of death. It is a device found in Debray (1994), Mitry (2002), but also in Pedraza (2004), exclusively treating the dead female body and a powerful historical review of it in different visual arts. This mechanism is a kind of storyline excuse to present the open and explicitly mutilated body in an operating theatre. The mix of postmodern horror films of the mad doctor, body modification, and so-called body horror give rise to new flesh and complex narrative devices that are repeated in patterns passed down from previous visual arts. In turn, it is linked to different film authors that distance the public from the horrors of the open, cleft flesh before their eyes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

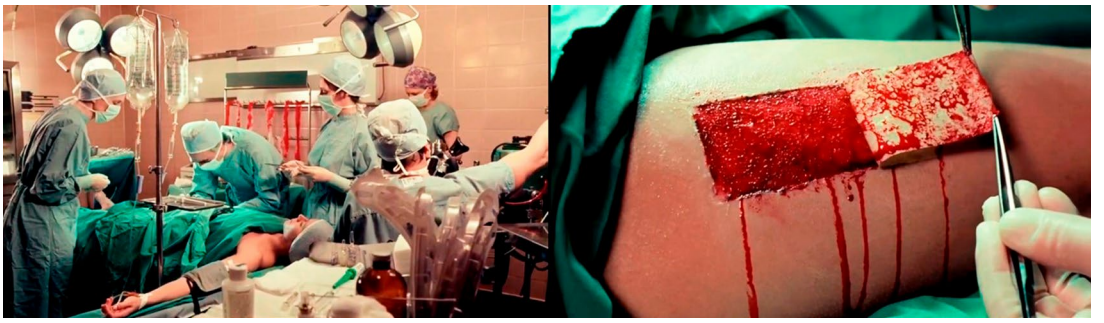


Figure 5. Surgical distancing in *Rabid*: general view of the operating theatre (left) and cutting the flesh on-screen (right).

Rabid (Cronenberg, 1977) has all the aforementioned elements. After a motorbike accident, Rose, the protagonist, is taken to an operating theatre to receive experimental plastic surgery that modifies her body, growing as a result a new organ and transforming her into a kind of postmodern vampire with a thirst for human life. Her flesh is mutilated with great harshness; the strips of skin cut with a device similar to a shearer (see Figure 5, right) can be seen hanging behind the medical staff. In this scene, the surgeon explains to his team in the operating theatre the procedures he is going to carry out (see Figure 5, left); that diegetic voice—which could well be an informative voiceover—causes an alienating feeling, a sense of visualizing a clinical document[14] that almost crosses the aesthetic frontiers of fiction and non-fiction. Once again, the mechanisms of distancing kick-off. As Pedraza would say about this film, weaving the fine irony against the misogyny of the generation of the monstrous female characters in *Rabid*, in the subchapter *Carne nueva para la perra de siempre* (Pedraza 2004: 356–364): "Muerta la perra, se acabó la rabia" [Dead dogs don't bite].

Results: Chronology of the Cuts

To conclude, an historical background of the cuts that make up this text is necessary. When a Russian doll-type structure is presented as a kind of theoretical funnel, it is because in the meantime the cinema did not have a perfected complex narrative—off-camera existed by the very characterization of the capturing device, just as in previous visual artistic representations such as photography, or even painting or theatre.

At the historical moment of the birth of film editing—or better defined as "filmmaking montages"—the narrative language is perfected and the cutting of the body in the shot emerges with them, without forgetting the lower level, reality, which is still operating functionally.

When films start to become more explicit in terms of graphic representation of violence based on previously contextualized historical moments, the third cut, the flesh cut, becomes integrated into this structure, but the mechanisms of film editing and off-camera are still in action until the final skeletal structure of this theoretical development is formed.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sara Calvete-Lorenzo was born in A Coruña and is passionate about cinema and the sea. Currently, she is a professor at the Faculty of Communication Sciences of Ideation and Audiovisual Narrative and Theory and Analysis of Television (Department of Communication, USC), predoctoral contract and IFP by the Audiovisual Studies Group where she is developing her thesis. She is part of the COMVIRTINDO Teaching Innovation Group and the Centre for Feminist Research and Gender Studies (CIFEX), both at the USC.

Notes

[1] Treated as an evolution of the earlier stages of the gaze (Graphosphere and Logosphere) in *Life and Death of Image. A History of the Gaze in the West*, Règis Debray, 1994.

[2] The concept of liquid reality, understood as a direct consequence of the reflections on *Liquid Modernity*, Bauman, 2000.

[3] Ibid., Debray, Règis, 1994, pp. 257–269.

[4] The reading of the image on the basis of feminist filmmaking theory is present throughout the text, although for the sake of its length, the idea is not to go into definitions of concepts, but its presence is the backbone of the whole theory of cuts presented here and necessary for its own existence.

[5] Reflection by Bazin on theatre, but valid when characterising film images.

[6] To expand on this idea, see [????]: The violence of fragments.

[7] Ibid. pp. 300–301. Referring to *Citizen Kane* and its realism when using depth of field, which restores the sensible continuity of reality.

[8] This quotation is taken from an interesting reflection on the modularity of the fragment in relation to the Lego videosphere of Duque (2002).

[9] These basic concepts of semiotics are taken on board by Dubois (Ibid. P. 19-51) based on the previous works by C. Peirce o R. Barthes.

[10] Bazin, Ibid. Chap. VI (pp. 67–80) makes a strong case for the ultimate end as a representation of reality in film and lays the foundations for its *forbidden editing*.

[11] One of the latest releases is the documentary *78/52* (Philippe, 2017). This director has also delved in filmmaking terms into other horror classics such as *Alien*, *The Exorcist* or in the film universe of the zombies of George A. Romero.

[12] Term coined by the critic James Quandt in the magazine *Artforum* to encompass the new film universe produced by French directors at the beginning of the twenty-first century.

[13] Common and public spaces as sites of sexual terror deserve special mention since the emergence of new narratives generated by contemporary directors.

[14] We cannot ignore the parallels in the resolution of the scene with *Les Yeux Sans Visage* (Franju, 1960) where the *mad doctor* explains the procedure while he rips his victim's face off in the operating theatre with the aim of restoring beauty to his mutilated daughter.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

References

Arnheim, Rudolph (1990). *Arte y percepción visual.* Madrid: Editorial Akal.

Balázs, Béla (1978). *El film: Evolución y esencia de un arte nuevo.* Barcelona: Gustavo Gili.

Bazin, André (1990). *¿Qué es el Cine?* Trans. J. L. Muñoz. Madrid: Ediciones Rialp.

Zygmunt, Bauman (2000). *Modernidad Líquida.* Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Clover, Carol J. (1993). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film.* Princeton: Princeton University Press.

Debray, Régis. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente.* (R. Hervás, Trans.) Barcelona, Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Dubois, Phillippe (1986). *El acto fotográfico, de la representación a la recepción.* (G. Baravalle, Trans.) Barcelona, Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Duque, Ricardo (2002). *Fragmentación, simultaneidad, choque o contraste y modularidad en la videosfera.* Retrieved from http://www.jstk.org/txt/videosfera.html

Illouz, Eva, and Kaplan, Dana (2020). *El Capital Sexual en la Modernidad Tardía.* Barcelona: Herder.

González Requena, Jesús (1985). Desplazando la mirada Hitchcock vs Griffith. *Contracampo*, 20–32.

González Requena, Jesús (2008). *Clásico, Manierista, Postaclásico, Repensando la historia del cine norteamericano.* Castilla Ediciones.

Mitry, Jean (2002). *Estética y psicología del cine 2. Las formas.* Madrid: Siglo XXI.

Mulvey, Laura. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Film Theory and Criticism: Introductory readings*, 833–844.

Pedraza, Pilar. (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine.* Madrid: Valdemar.

Sánchez-Biosca, Vicente (1995, Marzo). "Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror posmoderno". *Vértigo. Revista de cine*, 62-65.

Sánchez-Biosca, Vicente (1996). *El Montaje Cinematográfico. Teoría y análisis.* Barcelona, Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Wood, Robin (1986). *Hollywood from Vietnam to Reagan.* Nueva York: Columbia Univesity Press.

Filmography

Carpenter, John. 1978. *Halloween* [Motion Picture]. USA.

Craven, Wes. 1996. *Scream*. [Motion Picture]. USA

Cronenberg, David. 1977. *Rabid* [Motion Picture]. Canada.

Ducournau, Julia. 2021. *Titane* [Motion Picture]. France & Belgium.

Franju, George. 1960. *Les Yeux Sans Visage* [Motion Picture]. France.

Harron, Mary. 2000. *American Psycho* [Motion Picture]. USA.

Hitchcock, Alfred. 1960. *Psycho* [Motion Picture]. USA.

Kephart, Elza. 2020. *Slaxx* [Motion Picture]. Canada.

Kusama, Karyn. 2009. *Jennifer´s Body* [Motion Picture]. USA.

Philippe, Alexandre O. 2017. *78/52.* [Motion Picture]. USA.

Rosenthal, Rick. 1981. *Halloween II* [Motion Picture]. USA.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Capítulo 6

Novias bastardas de la criatura: Simulacros y esperpentos del mito de Frankenstein

Sara Calvete Lorenzo
Universidade de Santiago de Compostela
Grupo de Estudos Audiovisuais

1. INTRODUCCIÓN

La creación de nuevos cuerpos —y seres— a partir de fragmentos de cadáveres ha estado presente desde las obras literarias victorianas y decimonónicas, hasta el cine de ciencia ficción o terror más contemporáneo. Tomando como preludio el libro de Mary Wollstonecraft Shelley *Frankenstein: Or, The Modern Prometheus* publicado en 1818 y, parangonando esta iconografía quirúrgica a lo cinematográfico, este estudio analiza cómo se han representado las múltiples formas de desgarrar estos cuerpos. La propia representación visual implica la despersonalización y fragmentación de la anatomía femenina o feminizada, para ser posteriormente reconstruida como una suerte de mujer ideal solo existente en la imaginación del creador.

Desde sus primeras adaptaciones cinematográficas con *Bride of Frankenstein* (Whale, 1935), los referentes del cine clásico hollywoodiense irán conformando una constelación cinematográfica de la novia-criatura, que evolucionará desde el Fanta-terror a una versión paródica y esperpéntica con el acercamiento a la modernidad y la serie B norteamericana. Mediante un análisis significativo de la muestra fílmica seleccionada, en el primer caso *La residencia* (Ibáñez Serrador, 1969) y *Mil gritos tiene la noche* (Piquer Simón, 1982) y, en segunda instancia, *Frankenhooker* (Henenlotter, 1990) y *Bride of Re-Animator* (Yuzna, 1990). Sin obviar las revisiones contemporáneas de la criatura con la serie de animación *Big Mouth* (Kroll, Goldberg et al., 2017-) y *Poor Things* (Lánthimos, 2023).

2. ANTECEDENTES

Si bien el punto de partida de este capítulo es la película de Whale de 1935, es de importancia rastrear diversos precedentes de origen escrito u otras referencias de corte visual que complementan los orígenes históricos radicales de la propia constelación de imágenes de la novia-criatura.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.1. Mitología

Los antecedentes mitológicos griegos y latinos son omnipresentes en la creación artística occidental, por causa de su enorme influencia en arquetipos de personajes y estructuras narrativas básicas que siguen readaptándose hasta la actualidad[1].

En primer lugar, la evidente influencia del mito prometeico. La leyenda de este Titán[2], sin pretender divagar a través de la rica mitología helénica, está vinculada a la creación de la humanidad, al heroísmo compasivo que, en su deseo de ayudar al ser humano y proporcionarle conocimiento —el robo del fuego—, se enfrenta a la tiranía de la divinidad omnipotente pero temerosa. Lo que provoca su castigo despiadado siendo encadenado por Zeus en la montaña hasta su posterior liberación. Este mito ha tenido una enorme difusión en la tradición occidental debido a los mitemas universales sumamente sugestivos que contiene, que irán cobrando más o menos relevancia según las épocas (Arce Menéndez, 2003, p. 263).

Respecto a las figuras femeninas, compañeras de la criatura, creaciones quirúrgicas objeto de análisis de este texto, se puede establecer un paralelismo, salvando siglos de ciencia médica, con Galatea; tomando como referencia la reelaboración del mito por parte de Ovidio en la *Metamorfosis* (Libro X, 2005). En esta historia, la acción sitúa al escultor Pigmalión que fabrica una estatua volcando en ella todos los anhelos de modelo estético femenino, tras su enamoramiento y a través de plegarias, la diosa Venus —la correspondiente latina de la griega Afrodita— insufla vida a la estatua. El personaje padece lo que se ha venido a llamar algamatofilia o eidolismo, un tipo de amor que no está muy lejos de la necrofilia, aunque a veces la literatura los haya tratado como guardeses de una profunda y siniestra melancolía (De la Rosa, 2006, p. 619). Sobre este nacimiento de la mujer-muñeca, del artista demiurgo y sus lecturas misóginas, reflexiona Pedraza (1998):

> Esta familiaridad imaginaria de la mujer con la piedra, en la que se convierte como castigo o de la que emerge viva como premio o regalo de los dioses a un mortal, pero está más allá de la anécdota erótica o de sus adherencias parasitarias románticas, siempre impregnadas del sofocante olor a estudio de artista que abusa de las modelos. [...] parece como si el estado de la mujer debiera ser a toda costa el de estatua o al menos tuviese que pasar tarde o temprano por una fase mineral (*ibidem*, p. 32).

1. Para más información y consulta: *De Prometeo a la guerra de Troya: un nuevo viaje por los mitos griegos* (Rivero García, 2011).
2. Mito recogido en diversos autores clásicos como Hesíodo, Esquilo, Aristófanes, Platón o Luciano, entre otros.

2.2. Novela gótica

La escritura gótica está estrechamente relacionada con el movimiento romántico[3]. Una de sus obras fundamentales y germen a su vez de la denominada a posteriori ciencia ficción, es el texto *Frankenstein: Or the Modern Prometheus* (Shelley, 1818). Más allá de toda especulación novelesca sobre su origen, ideación o escritura, su autora se define como una mujer embebida en el movimiento romántico, proveniente de familia culta y politizada —el anarquista William Godwin y la feminista Mary Wollstonecraft eran sus padres, así como su marido, el poeta Percy Shelley— y estudiosa del desarrollo científico de la época y las nuevas disciplinas. Como afirma Suvin (1984), Shelley estaba desilusionada con el utopismo de ilustrados y románticos, así como con sus promesas de progreso social. Es significativo que empezara a esbozar su obra poco después de la Batalla de Waterloo, evento que marcó el fin del ciclo abierto por la Revolución Francesa y el inicio de un periodo reaccionario, lo que consternó a la intelectualidad progresista de la época.

En su novela, Frankenstein da vida a la célebre Criatura combinando quirúrgicamente cadáveres humanos y animales. Por ser asociado con Prometeo en su título, se inferencia una interpretación trágica de la novela. No obstante, la ausencia de intervención divina o sobrenatural nos presenta un terrenal experimento fracasado y sus consecuencias. En el relato, Víctor se siente tentado por la propuesta de la Criatura de crear una compañera para paliar la exclusión social y dolor del ser inteligente y sensible al que dio vida. Pero, temeroso de las consecuencias de la propuesta, especialmente la posible reproducción de la pareja, destruye a la compañera inacabada. Este acto desencadena una serie de dramáticos eventos hacia el fin de la novela.

2.3. Venus ceropráctica médica

Otro antecedente relevante en el ámbito escultórico son las conocidas como venus anatómicas o esculturas de ceropráctica médica. En su libro *Venus rajada: Desnudez, sueño, crueldad* (Didi-Huberman, 2005), el autor explora el cuerpo desnudo femenino a través de la figura de la Venus y las diversas representaciones plásticas, pictóricas y escultóricas de la diosa. En el capítulo *Desnudez abierta: La Venus de los médicos* (*ibidem*, pp. 119-146), Didi-Huberman se centra en una figura peculiar decimonónica, las llamadas venus anatómicas. Estas representaciones figurativas

3. Movimiento cultural, artístico y político surgido a finales del S. XVIII que se extendió desde Alemania e Inglaterra al resto de Europa a comienzos del S. XIX.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

femeninas explícitas se utilizaron durante siglos como herramientas de aprendizaje médico y ginecológico. Generalmente elaboradas de cera o terracota y acomodadas en posiciones de reposo, de cúbito supino o dorsal, desmontables en piezas que simulan disecciones físicas clínicas, es decir, cortes en la carne carentes de bisturí.

Paradójicamente, las figuras instructivas destinadas a las escuelas y facultades se convirtieron en objetos de curiosidad morbosa en gabinetes públicos o privados: "pues permitían la transmisión del conocimiento sin requerir de una formación previa por parte del espectador, y evitaban la repulsión propia del cadáver en la mesa de disecciones al ser dotados externamente de una belleza seductora" (Ortiz, Moral y Ballestero, 2013, p. 605). Una exhibición de placer escópico del cuerpo femenino recién muerto, enjoyado, maquillado y con alto capital sexual (Illouz y Kaplan, 2000).

3. MUESTRA DE ANÁLISIS

Esta muestra representativa recopila metrajes de diversos orígenes y estilos que exploran el mito de la novia-criatura. Su origen en el terror, su evolución hacia el esperpento y, por último, la posterior subversión posmoderna de identidad y sexualidad del propio tropo.

3.1. *Bride of Frankenstein* (Whale, 1935)

El filme *Bride of Frankenstein*, dirigido por James Whale en 1935, presenta la primera vez en que la novia-criatura se llevó a la pantalla grande en la denominada época de los Monstruos Clásicos de la Universal[4]; en la película se le da vida, distanciándose de la narrativa original de la novela. En esta secuela directa de la película *Frankenstein* (1931), Elsa Lanchester se presenta como un elemento icónico dentro del imaginario popular que pervive hoy día, inmortalizada con horror al contemplar por primera vez al monstruo para el que fue fabricada.

Aunque la extensión de esta disertación no permite un análisis textual detallado, es esencial destacar que, dado el contexto histórico de la película, no se muestra ningún corte o procedimiento quirúrgico en campo. Asimismo, la ocultación del cuerpo de la actriz a través de elementos intersticiales como vendas o telas solo permite apreciar el índex o cicatrices en su mentón, obviando su propia composición

4. Periodo definido desde los años veinte, con especial profusión de obras en las décadas treinta y cuarenta, para su posterior declive (Fuentefría Rodríguez, 2013, p. 145).

corporal cadavérica. Se destaca el atractivo de Elsa Lanchester en su caracterización de la Novia, en contraste con la apariencia de la Criatura de Karloff; lo que subraya la sexualización del personaje a pesar de su peinado y extraña apariencia.

3.2. La actualización del mito en el Fantaterror

Dada su cercanía temática, es de recibo analizar los vínculos del mito de Frankenstein con el Fantaterror. Se observa una reactualización del mito de Pigmalión y Galatea, obviando su faceta prometeica. Una revisión sangrienta, sin alcanzar el nivel de parodia característico de la posmodernidad.

Siguiendo la categorización de la historia del Fantaterror de Carlos Aguilar en el capítulo *Fantasía española: Negra sangre caliente* (1994, pp. 17-37), la primera etapa de estudio (1897-1960) se basa en la represión del género mismo, la segunda de ellas es la insinuación (1961-1967), a la que sigue la eclosión a partir de finales de los años sesenta y el declive del cine de género en los ochenta. Si bien la película de Ibáñez Serrador se encontraría en una posición liminal entre ambas categorizaciones intermedias, el filme de Piquer Simón se englobaría en el crepúsculo del cine de género en España, vinculado a la Ley Miró.

3.2.1. *La Residencia* (Ibáñez Serrador, 1969)

La primera película de Ibáñez Serrador sigue la historia de una residencia para señoritas ubicada en la Francia de finales del S. XIX. La directora, Madame Fourneau, impone métodos disciplinarios muy estrictos tanto a las internas como a su hijo Luis. El *voyeurismo* que este desarrolla hacia las residentes se diluye entre características *exploited* de BDSM y lesbianismo para una mirada erotizante masculina.

La progresiva desaparición de las chicas internadas en la residencia se ignora o justifica por parte de la dirección del centro. El clímax se alcanza hacia el final del metraje, cuando Madame Fourneau sube al desván encontrando una habitación transformada como un precario quirófano. Las partes mutiladas de las mujeres asesinadas en este *body count* han sido cosidas en un único cuerpo por Luis, quien proclama a su madre: "He hecho una mujer como tú". Una perfecta Galatea que por fin es digna del amor del hijo edípico, con claras reminiscencias hitchcockianas del autoritarismo materno que no permite un desarrollo sexual, dando lugar al monstruo freudiano.

Textualmente hablando, las imágenes de los asesinatos no son explícitas y se resuelven mediante omisión, utilizando un montaje donde la violencia pulsional de los fragmentos retrotrae de nuevo a la constelación cinematográfica de Hitchcock.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.2.2. *Mil gritos tiene la noche* (Piquer Simón, 1982)

Esta película ambientada en los EE.UU., también conocida con el nombre de *Pieces*, hibrida su existencia entre la época dorada del *Slasher* y las características de la eclosión del Fantaterror, lo cual genera un corpus de imágenes violentas más explícito que en el caso anterior.

En el Boston de 1942, un niño de corta edad arma un rompecabezas de una mujer desnuda, parca metáfora de la posterior recuperación simbólica en la película. La ira de su madre por dicha actividad termina con su asesinato por parte del niño. Con una omisión temporal de cuarenta años, una figura misteriosa[5] comienza una ola de asesinatos en el campus universitario, detonando la consiguiente investigación policial. Al igual que en el caso anterior, en *Mil gritos tiene la noche* (Piquer Simón, 1982) algunos fragmentos de cada cuerpo están ausentes en los cadáveres de las estudiantes asesinadas. En un giro predecible, el decano de la Facultad de Medicina, especialista en anatomía, resulta ser ese niño que con ayuda de las partes amputadas de las mujeres recrea un cuerpo con la ropa de su madre.

Ambas películas presentan similitudes, no estéticamente, pero sí en la composición de la trama y su freudismo básico, así como en la omisión textual del hecho violento mediante montaje, fuera de campo, código lumínico, profundidad y foco u objetos intersticiales. Sin embargo, ambos filmes se recrean en el índex o consecuencias de la acción violenta sobre los cuerpos femeninos fragmentados y su posterior recomposición galateica.

Esta etapa difiere de la Novia original en el uso de cadáveres obtenidos mediante asesinatos, y no profanados de cementerios, para recomponer el cuerpo de la amada. Por lo tanto, los fragmentos a mutilar son seleccionados previamente, escogidas las partes preferidas de las mujeres por el *psycho* edípico para reconstruir su Galatea, que jamás vuelve a la vida, influenciado por la atracción sexual y los parecidos estéticos con la figura materna.

5. Muchas de estas características del subgénero *Slasher* están definidas y contenidas en este filme. Un asesino misterioso, normalmente armado con algún elemento cortante como un cuchillo o machete, observa (*stalker film*) y asesina de uno en uno (*body count*) a los miembros de un grupo dentro de una comunidad, en este caso el campus universitario. Con especial fijación con gente joven no supervisada por adultos, de belleza normativa y de clase acomodada norteamericana.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3. El esperpento en la Serie B

Estas dos parodias coetáneas de Yuzna y Henenlotter, catalogadas como serie B o Z según de exiguo sea su presupuesto y calidad técnica, revisan a la Novia desde la posmodernidad esperpéntica fílmica. Con continuas referencias al mito o película original, exploran conceptos como la fragmentación, la intertextualidad y la autorreferencialidad, e incorporan elementos de la cultura popular, la ironía y la parodia sobre lo contemporáneo y la naturaleza del propio medio cinematográfico.

3.3.1. *Bride of Re-Animator* (Yuzna, 1990)

Secuela directa de la primera película *Reanimator*[6] (1985) de Brian Yuzna. En el clímax de la primera película, protagonista y antagonista son de las pocas personas que consiguen escapar vivas tras la explosión de cuerpos revividos en el hospital. En esta secuela, West y Cain regresan al *Miskatonic Hospital*.

Allí resucitarán a Gloria, paciente que fallece en el centro médico en un clímax homenaje claro a la Novia de Frankenstein original, tanto a nivel textual como narrativo[7]. Los gestos de la protagonista femenina revivida evocan a Elsa Lanchester, aunque debido a su contexto histórico y su naturaleza fílmica, lo quirúrgico se aborda de manera mucho más explícita y *gore*; por lo que la representación corporal se sumerge en la hipérbole de la sangre y la carne.

Si bien en todo el corpus previo, el amor perdido y lo galateico están presentes, en este caso, se genera una situación narrativa opuesta a la película original cuando la Novia vuelve a la vida. Elsa Lanchester se horroriza al contemplar la fealdad del Monstruo, pero en esta versión posmoderna, el Dr. Cain rechaza a la Novia, ya que no reconoce en ese cuerpo fragmentado a la mujer que amaba. En un acto desesperado, el cuerpo muerto y resucitado se arranca literalmente el corazón, simbolizando la pérdida del amor, la pasión y el deseo, desintegrándose en múltiples piezas y volviendo a su estado original fragmentado de trozos de cadáveres. Como una metáfora del amor perdido en una secuencia bastante explícita y *gore*.

6. Inspirada en el relato de Lovecraft *Herbert West- Reanimator* (2019).
7. Existe una sorprendente correlación entre ambos *decoupages* a nivel textual que no se incluyen por una cuestión de extensión tipográfica.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.3.2. *Frankenhooker* (Henenlotter, 1990)

Quizá la reinterpretación paródica más esperpéntica entre las aquí analizadas sea *Frankenhooker* (1990), cuya traducción literal sería *Frankenputa*. La trama sigue a Jeffrey Franken, joven aspirante a *mad doctor*, cuya novia, Elizabeth Shelley, es una mujer con inseguridades sobre su cuerpo y los estándares convencionales de belleza y delgadez, hasta el punto de graparse el estómago. Poco más sabemos de ella cuando muere en un accidente absurdo que despedaza su cuerpo al comienzo de la película.

Motivado por el dolor de la pérdida, Jeffrey decide buscarle un cuerpo que esté a la altura de sus expectativas para revivirla. Para ello, comienza a escoger las partes que más le gustan de un grupo de mujeres en situación de vulnerabilidad presentadas como las prostitutas de la ciudad de Nueva York. Con estos fragmentos, crea y revive a su Elisabeth-*Frankenhooker*, quien desata el caos en la ciudad y trata de retomar su trabajo como prostituta. Esta revisión esperpéntica, que aborda temas interseccionales como la desigualdad social, la exclusión o los estándares de belleza femeninos, termina con Franken transicionado a mujer, como una nueva Novia, en un experimento de Elisabeth para salvar su vida.

Tanto *Frankenhooker* (1990) como *Bride of Re-Animator* (1990), poseen un tratamiento textual que entrecruza el humor negro con imágenes cruentas y *gore*. Sin embargo, como suele ocurrir en este subgénero, el efecto de distanciamiento se genera en estas escenas explícitas a través de la hipérbole violenta, que provoca reacciones cómicas antes que dramáticas en el público.

3.4. Reactualizaciones

A medida que se acerca la contemporaneidad, se puede apreciar una revisión del mito galateico que implica una inversión de su concepto y visión original, un juego de reapropiación y liberación de los personajes femeninos, o bien, el abordaje directo del absurdo que representa el mito en sí desde la perspectiva actual.

3.4.1. *Big Mouth* (Kroll, Goldberg et al., 2017-)

Esta serie de animación, de género humorístico y estrenada en la plataforma Netflix en 2017, aborda la llegada de la pubertad y el despertar sexual en un grupo de adolescentes de secundaria desde una perspectiva transfeminista. Este enfoque se manifiesta a través de unas entidades amigables, de estética priapiana, denominadas "monstruos de las hormonas".

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Uno de los protagonistas, Andrew, participa en un juego con sus compañeros de estudios donde elige las partes más atractivas de las estudiantes con las que comparte aula. Su monstruo de las hormonas, Maurice, crea a Crookie como regalo, una criatura que espera sea altamente atractiva al estar compuesta por todos los fragmentos escogidos por el protagonista. Sin embargo, la novia-criatura adquiere una apariencia horrenda y repulsiva.

La serie aborda una reflexión respecto a la idea convencional de que los cuerpos femeninos pueden ser desmembrados, divididos y fragmentados en partes autónomas, con el fin de galateizar el deseo masculino. *Big Mouth* subvierte esta idea, enfatizando la integridad de las personas como entidades completas y no como fase mineral (Pedraza, 1998).

3.4.2. *Poor Things* (Lánthimos, 2023)

Película basada en el libro homónimo escrito por Alasdair Gray (1996). En este texto, se analizará exclusivamente la película, ignorando sus marcadas diferencias con la obra escrita de fantasía científica; ya que, en su versión audiovisual, se obvia tanto la cuestión nacional escocesa que impregna el libro, como los diferentes puntos de vista que componen la novela coral, desmintiéndose entre ellos y generando una variedad de narrativas incompatibles en conflicto, que no se ven reflejadas en el filme.

La película se centra en Bella Baxter, un cuerpo revivido a partir del cadáver de una mujer que se quita la vida estando embarazada. El Dr. Godwin Baxter representa un *mad doctor* algo más redondo narrativamente de lo habitual, que decide trasplantar el cerebro del feto al cuerpo de la mujer. Este cuerpo femenino adulto, una tabula rasa con mente curiosa de niña, en un principio se podría interpretar como un personaje maleable, naif y con riesgo de sufrir abuso sexual. No obstante, Bella acaba embarcada en aventura epopéyica y hedonística, descubriendo tanto el sufrimiento y el dolor, como la belleza del mundo y sus placeres, en especial la pulsión erótica y su praxis, en su casi totalidad de representación heterosexual.

A nivel sexual, la película es bastante explícita, pero curiosamente la tendencia no se mantiene en lo que respecta a lo quirúrgico y la representación de los fragmentos muertos. La verdadera subversión de la cinta no radica en lo explícito o no del corte de la carne, sino en la centralidad de la exploración y el descubrimiento del mundo desde la perspectiva de un cuerpo leído desde lo social como femenino y su acumulación de vivencias.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 1: (de izda. sup. a dcha. inf.) La novia original en *Bride of Frankenstein* (Whale, 1935); Cuerpo en *La residencia* (Ibáñez Serrador, 1969); Cuerpo en *Pieces* (Piquer Simón, 1982); Crookie en *Big Mouth* (Kroll, Goldberg et al., 2017); Gloria en *Bride of Re-Animator* (Yuzna, 1990); Elizabeth en *Frankenhooker* (Henenlotter, 1990) y Bella Baxter en *Poor Things* (Lánthimos, 2023). Fuente: Elaboración propia.

4. CONCLUSIONES

Este análisis a caballo entre lo textual y lo narrativo, revela diversas observaciones significativas. En primer lugar, destaca la diferente motivación de los científicos o *mad doctors* al reanimar los cuerpos. En el caso masculino, se refleja su anhelo de desafiar los límites divinos al insuflar vida en los cuerpos muertos, como una metáfora de lo prometeico en esa ensoñación de la última frontera del avance científico y de la ciencia médica.

En contraste, las reanimaciones de cadáveres, compuestos y reconstruidos a través de los cuerpos muertos de mujeres, suelen estar vinculadas a la pérdida del amor —normalmente a través de un trágico e inesperado suceso—, o bien, a la ausencia del amor vinculado igualmente a un deseo y pulsión sexual, a través de un complejo edípico y la recreación y sustitución erótica de la figura materna. En esta reactualización, Pigmalión está tallando a su Galatea a través de los fragmentos de cuerpos muertos.

Avanzando en esta progresión cronológica fílmica e histórica, se puede inferir la escalada en la representación de la violencia explícita. Pasando por las etapas de ser sugerida o representada por la violencia de los fragmentos en el montaje, a evolucionar a través de la representación quirúrgica y del exceso de *gore*; o bien, de la sexualidad gráfica de los cuerpos revividos en la posmodernidad.

Por último, la relectura contemporánea se basa en la inversión del mito desde perspectivas feministas y autorías que le dan mayor presencia al propio cuerpo de la mujer fragmentada y revivida; no solo como estatua galateica u objeto de deseo, no en exclusiva como ese cuerpo-puzle cosido y cadavérico, sino como un sujeto propio de su emancipación y de la propia acción del filme más allá de la manida idea de matar mujeres para hacer avanzar la trama.

REFERENCIAS

AGUILAR, C., Fantasía española: negra sangre caliente, En VV.AA., *Cine fantástico y de terror español 1900-1983* (pp. 9-70), San Sebastián, Donostia Kultura, 1994.

ARCE MENÉNDEZ, A., El mito de Prometeo y Pandora "metamorfoseado". *Epos: Revista de Filología*, 19, 2003, 259-278.

CLOVER, C.J, *Men, women and chainsaws: gender in the modern horror*, Oxford, Princenton and Oxford University Press, 1992.

DE LA ROSA, M., Pigmalión y la Nueva Galatea. *Porta da aira: Revista de Historia del Arte Orensano*, 11, 2006, 619-649.

DIDI-HUBERMAN, G., *Venus Rajada, Desnudez, sueño, crueldad*, Buenos Aires, Losada, 2005.

FUENTEFRÍA RODRÍGUEZ, D., Monstruos de la Universal: la etapa silente y los mitos del sonoro. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 6, 2013, 143-170.

GRAY, A., *Poor Things*, Anagrama, 1996.

ILLOUZ, E. y KAPLAN, D., *El Capital Sexual en la Modernidad Tardía*, Barcelona, Herder, 2000.

LOVECRAFT, H.P., *Herbert West-Reanimator*, Plutón Ediciones, 2019.

MONJE JUSTO, A.: «La residencia: Cuando Chicho fue el Hitchcock español» [en línea], (2020), <https://tinyurl.com/2vej83b2> [Consulta: 27/04/2024.]

ORTIZ, A.S., MORAL, N.D. y BALLESTERO, R., Anatomía femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII. *Laboratorio de Arte, 2*(25), 2013, 603-622.

OVIDIO., *Metamorfosis*, Libro X, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

PEDRAZA, P., *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*, Valdemar, 1998.

RIVERO GARCÍA, F., *De Prometeo a la guerra de Troya: un nuevo viaje por los mitos griegos*, Alianza, 2011.

SHELLEY, M., *Frankenstein or the Modern Prometheus*, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.

SUVIN, D., *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, Fondo de Cultura Económica, 1984.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Capítulo 29

Alta Fantasía en la idiosincrasia cultural gallega

Sara Calvete-Lorenzo
Universidad de Santiago de Compostela

INTRODUCCIÓN Y CONSIDERACIONES PREVIAS

La representación de lo fantástico está estrechamente vinculada al concepto de imaginario cultural, entendido este como el reducto en el que se sedimentan el cúmulo de vivencias y experiencias humanas a lo largo de su historia, que perviven en estado potencial como soporte básico de toda creación psicosocial futura (Capdequí, 2009).

La alta fantasía (Alexander, 1971)[151] debe escudriñarse con mesura, desde la imprecisión conceptual del término académico en contraposición con su reinterpretación popular. Más aún, en el contexto de la particularidad cultural gallega.

Antes de profundizar en las propias representaciones fantásticas, se debe tener en cuenta una breve caracterización lingüística.[152] Esta es de elevada importancia en relación a la fantasía, ya que define la persistencia del idioma gallego durante siglos con un eminente carácter oral y su vinculación al mantenimiento del folclore popular, con la subsistencia de gran suma de supersticiones y tradiciones fantásticas precristianas o prelatinas.

La intencionalidad de esta reflexión es realizar un análisis comparativo desde el prisma que componen diferentes disciplinas artísticas, tales como las artes orales, literarias y audiovisuales. Todas ellas con idiosincrasia, y por la tanto, características

151. Como es sabido, en el artículo de Alexander, *High Fantasy and Heroic Romance*, publicado en la revista *The Horn Book Magazine* el 16 de diciembre de 1971, introdujo el término *high fantasy* en la teoría fantástica que lo acogió y popularizó. Analizando con detenimiento este texto, Alexander no define con exactitud el nuevo vocablo, sin embargo, en el prefacio de *Fantasy literature: a core collection and reference guide* (Tymn, Zahorski y Boyer, 1979), precisa: "works in which the major action takes place in a secondary world" (*ibidem*, p. xi).
152. Para más información: *O portal da lingua galega* (Xunta de Galicia, 2009), *Historia do ILG* (Instituto da Lingua Galega, USC, 2022) e *Historia da RAG* (Real Academia Galega, 2002).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

propias y definitorias en el territorio gallego. Así como su evolución temporal desde la *verbalidad* del relato mudable a la contemporaneidad audiovisual.

1. MITOLOGÍA BÁSICA

Existe una enorme profusión de mitos, leyendas y seres fantásticos que se condensan en un relativo pequeño territorio de 29575 km^2, como puede ser Galicia. El cuantioso número de los mismos, es solo comparable con la franja norte de la Península Ibérica como el caso asturiano, vasco o cántabro, u otras conexiones culturales y paralelismos figurativos como podría ser en el territorio irlandés. En *Bestiario del norte: seres mitológicos y animales fantásticos de Galicia, Asturias, Cantabria y País Vasco* (Gallo, 2020), se afirma: "Las visiones de las gentes de las tierras del Norte son propias de un neopaganismo y sincretismo tenebroso y pesadillesco donde las criaturas voladoras se mezclan con apariciones sobrenaturales, demonios y seres que pueblan los relatos, tanto pasados como incluso actuales" (nota editorial).

Esta breve antología mitológica está dividida en diferentes grupos con ánimo de caracterizar una realidad telúrica, con su dualidad antitética mar-monte, de una manera asumible. Las definiciones principales de los seres están recogidas en *Diccionario dos seres míticos galegos* (Cuba, Reigosa y Miranda, 2006). Uno de los trabajos más sesudos y meticulosos de recopilación historiográfica de la transmisión oral sobre los seres fantásticos y sus representaciones legendarias en el territorio gallego.

En primer lugar, se encuentran los animales mitificados y las bestias, que se caracterizan por ser un cúmulo de dualidades. Las transformaciones físicas humanas-animales como el *lobisome*[153] (hombre lobo) (*ibidem*, p. 156), son mitos vinculados a la fauna salvaje predadora y a lo totémico, que han tenido una amplia representación en las artes literarias y cinematográficas. Asimismo, la Mujer Cierva (*ibidem*, p. 186) o el Niño-lagarto (*ibidem*, p. 188), constituirían otros ejemplos menos conocidos.

Según la localización territorial donde se encuentre el animal, se debe tener en cuenta un segundo dimorfismo, ya que existen bestias marinas o terrestres. Cabe resaltar, que esta misma dualidad sobre el paisaje ha sido ampliamente tratada y analizada en la fotografía gallega desde principios de siglo (Vaqueiro, 2022). En muchos

153. No confundir con *lobushome,* siendo éste, un corredor. Es decir, un hombre o mujer que nace con una marca en su cuerpo y que a partir de los veinte años se transforma de manera violenta en el animal cuyo rastro haya encontrado en primer lugar (*ibidem*, p. 159). Ni con la *Peeira de lobos*, mujeres que se hacen jefas de las manadas de estos animales, manteniendo su forma humana (*ibidem*, p. 203).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

casos, la representación de estas bestias también es dupla y se repite en contexto marino y en el terrestre. El *Can do Urco* (Cuba, Reigosa y Miranda, 2006, p. 70), se trata de una representación cuasi fantasmagórica de un perro que puede surgir de las profundidades marinas, o bien de los bosques; su visión siempre está vinculada a la muerte. Se ha reactualizado el mito en contexto del *galician noir*[154] para la serie *Néboa* (Morais et al., 2020). Otro ejemplo sería la *Coca* o *Tarasca* (*idibem*, p. 78) que en ocasiones puede ser representada como dragón terrestre o serpiente marina.

De forma similar, existen variedad de razas míticas que podrían ser susceptibles de vivir en mundos de alta fantasía. Tal como el *Zampón* (*idibem*, p. 278), ogro que se alimenta principalmente de infantes pero que tiene miedo irracional a las hormigas. Otras criaturas habitan los mares, con especial profusión de representaciones femeninas como las *Maruxainas* (*idibem*, p. 172) que matan ahogando o haciendo encallar a los marineros, o las *Afogadas* (*idibem*, p. 172) que con cantos de gaviota y su presencia avisan a las tripulaciones para evitar desastres. En ninguno de estos casos se está hablando de *Sereas* (*idibem*, p. 244), ya que poseen corporalidades totalmente humanas.

Otra categoría de trascendental profusión, son las figuras que se asimilan con la representación de la muerte o las ánimas que están en tránsito hacia el *alén* (más allá), apariciones o augurios como la *Compaña* (*idibem*, p. 81), mal llamada Santa.[155] Dirige esta procesión de muertos la *Estántiga* o *Estadea*[156] (*idibem*, p. 117), corpórea representación que ofrece a sus víctimas ir por el aire, es decir, dejarlas caer desde elevada altura o ir por el suelo, arrastrar el cuerpo por encima de matorrales y piedras hasta acabar con su vida. En este limbo entre lo terrenal y el más allá están los *Xans*[157] (*idibem*, p. 117), ánimas de persona vivas que anuncian su propia muerte.

La brujería tiene su representación simplista en el imaginario popular a través de mujeres ancianas, de escaso capital sexual e intenciones perversas. El carácter malig-

154. Término popularizado a través del artículo *Galician noir: how a rainy corner of Spain spawned a new TV genre* (Webster Ayuso, 2021), publicado en *The Guardian* y continuando con la línea terminológica del *Nordic noir*.

155. Adaptación terminológica católica de tradiciones precristianas recogida en obras de Risco o Murguía.

156. Existe un paralelismo entre esta figura y el *Ankou*, esqueleto que dirige la procesión de almas o *Anaon*, en la tradición de Bretaña (Le Braz, 2018, Cap. II, L´Ankou). Este personaje, conduce un carro, o *Carro da morte* (Carro de la muerte) (Cuba, Reigosa y Miranda, 2006, p. 73) avisa en la tradición gallega de fallecimientos próximos tirando piedras en los tejados de las casas mientras las sobrevuela.

157. Xan, nombre propio, sería el equivalente al Juan Nadie castellano o al anglosajón John Doe.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

no con el que se identifica a la Bruja o *Meiga,* se basa en poderes mágicos extraídos de pactos diabólicos o, incluso en el caso de las *Meigas Chuchonas* (*idibem*, p. 174), con seres de características vampíricas. No obstante, en la tradición gallega de la brujería también se asume el papel de las *Vedoiras* (*idibem*, p. 267), mujeres sabias que hacen a su vez de curanderas. La duplicidad de la mujer-bruja está vinculada a la represión histórica y visión patriarcal sobre estos cuerpos. En *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, se afirma:

> [...] las mujeres fueron perseguidas fundamentalmente por ser ellas las que llevaban adelante esas prácticas —como hechiceras, curanderas, encantadoras o adivinadoras. Pues su reivindicación del poder de la magia debilitaba el poder de las autoridades y del Estado, dando confianza a los pobres en relación con su capacidad para manipular el ambiente natural y social, y posiblemente para subvertir el orden constituido (Federici, 2010, p. 240).

Los *Seres Puerta*,[158] como su nombre indica, separan la realidad de otros mundos, a través de entradas custodiadas bajo el agua con *Xacias, Lamias* o *Xerpas* (Cuba, Reigosa y Miranda, 2006, pp. 273, 160 y 277), o en el caso de los *Mouros* (*idibem*, p. 182), habitando la nación encantada de la *Mourindade* que se halla bajo tierra. Sus túneles, pertenecientes a otra realidad, comunican castros, *mámoas* o cuevas, y sostienen nuestro mundo mediante *trabes* (vigas), que están construidas en múltiples materiales, desde ponzoñas hasta metales nobles.[159]

La alta fantasía en ocasiones se enraíza en tradiciones épicas, como la saga artúrica, o utiliza ambientaciones de corte medievalista. La leyenda de Breogán, héroe legendario constructor de la Torre de Hércules,[160] ha sido recogida a través del *Leabhar Gabhála* Éireann (El libro de las conquistas de Irlanda) que recopila textos sobre la construcción nacional irlandesa hasta el S XI. Ith, hijo de Breogán, descubrió el territorio irlandés oteando desde esta torre y se embarcó hacia nuevas tierras. Siglos después, la invasión romana del territorio galaico, se dio por finalizada con la batalla del Monte Medulio,[161] que ha sido descrita como un asedio de larga duración, donde los habitantes de los castros prefirieron suicidarse en masa, antes que caer bajo el yugo romano.

158. Categorización autoral propia sin referencia previa.
159. Vicente Risco dedicó un relato llamado *A trabe de ouro e a trabe de alquitrán* (Risco, 2004). Este recopilatorio de cuentos, recoge mucha de la tradición oral aquí presentada.
160. Faro romano más antiguo en funcionamiento del mundo que se ubica en A Coruña, *Brigantia*.
161. No existe consenso actual sobre su ubicación, la épica de la batalla está extraída de los textos del historiador Paulo Orosio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Por último, los lugares sagrados son puntos de especial tradición y representación popular vinculados a la orografía del terreno. Se pueden diferenciar aquellos de construcción humana como las *mámoas*, es decir, túmulos funerarios enterrados que han sido sistemáticamente saqueados en busca de tesoros. O los de creación por efecto de los elementos naturales, como las *penas* (Cuba, Reigosa y Miranda, 2006, pp. 208-217) a las que se atribuyen propiedades y accesos a mundos imaginarios. Así mismo, otros lugares sagrados son contemplados en la tradición oral y escrita por su simbología como Cabo Fisterra o el fin del mundo, San Andrés de Teixido con su capilla a donde se dirigen las almas difuntas o el Monte Pindo,[162] donde se hallaba el Olimpo celta (*idibem*, p. 177).

2. LITERATURA FANTÁSTICA

En la tradición literaria gallega, como consecuencia directa de caracterizaciones lingüísticas y la enorme profusión de la oralidad fantástica, cabría pensar que existen cuantiosos ejemplos de alta fantasía. Por el contrario, a lo largo de la eclosión literaria del *Rexurdimento* y comienzos del S. XX, así como el posterior exilio de autorías en la posguerra, el tratamiento de la fantasía está habitualmente vinculado a un realismo mágico con marcadas conexiones en América Latina.[163]

Algunas obras de especial relevancia, a mayores de las ya citadas, serían: *Merlín e familia* (Cunqueiro, 2015) contextualización de personajes de la tradición artúrica en el rural gallego, *Os Biosbardos* (Blanco Amor, 2004), *As Covas do Rei Cintolo* (Cortezón, 2017), los cuentos fantásticos de Ánxel Fole con Á *lus do candil* (2004) o Rafel Dieste con *Dos arquivos do trasno* (2015).

Se puede deducir de esta pequeña selección, que la literatura fantástica gallega utiliza diferentes referentes de la tradición mitológica y de la idiosincrasia cultural propia, pero que adolece de características de la alta fantasía en su empeño por localizar en la ruralidad concreta toda narrativa.

En la literatura contemporánea sí existen producciones con recursos y argumentarios de alta fantasía. Con especial referencia a escritoras como Ledicia Costas con *A balada dos unicornios* (2018), o Sabela González con la trilogía de *As Crónicas de Landereina* (2013; 2015; 2016) que se yuxtapondrían de mejor manera con la definición del subgénero.

162. Situado en el municipio de Carnota (A Coruña).
163. Para ampliación de esta temática, *A Galicia máxica de García Márquez* (Reigosa, 2013).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tanto la tradición oral como la literaria han sido referentes visuales y motivos narrativos, con alta profusión en artes visuales previas a la creación cinematográfica, ésta se tratará a continuación.

3. CINEMATOGRAFÍA FANTÁSTICA

Si bien desde Joseph Sellier Loup, castellanizado como José Sellier, se filmó ya en 1897 en A Coruña las primeras películas con cámara Lumière, la creación de una cinematografía gallega y en idioma propio demoró casi un siglo. En parte, por la represión histórica sobre el idioma; más aún recuperado su estatus de lengua en 1981, se debió esperar ocho años más para el evento que dio comienzo a sus primeras producciones profesionales.

3.1. CineGalicia 1989

Sempre Xonxa (Piñeiro, 1989) es una de las tres películas que inician el cine gallego como tal, conjuntamente con *Urxa* (Piñeiro y Piñal, 1989) y *Continental* (Villaverde, 1990). Las tres películas fueron estrenadas en el ya histórico CineGalicia de 1989 (Neira y Pereiro, 2017, p. 117). Considerando este evento como fundacional, la cinematografía a analizar es pequeña y relativamente joven.

Figura 1: Cartelería original de *Sempre Xonxa* (Piñeiro, 1989), *Urxa* (Piñeiro y Piñal, 1989) y *Continental* (Villaverde, 1990).

Sempre Xonxa (Piñeiro, 1989) arranca con el trauma colectivo de la emigración, causada por la miseria rural y la persecución política del régimen franquista, como ya trató Chano Piñeiro en cortometrajes anteriores como *Mamasunción* (1984). Pero

USC DE COMPOSTELA

también dibuja una Galicia mágica, como telón de fondo de un triángulo amoroso compuesto por Xonxa, Pancho y Birutas. La película está dividida en las cuatro estaciones del año, que representarían cuatro etapas de la vida de sus protagonistas, la evolución de las relaciones entre ellos y la decadencia simbólica de lo rural (Neira y Pereiro, 2017, p. 120).

Esta película fue grabada en Santoalla (Ourense),[164] su vinculación con el realismo mágico está centrado en el personaje de Caladiño. Representa la transmisión oral, contando historias fabulosas a lo largo del metraje, así como lo fantástico, afirmando conocer el secreto de la eterna juventud y no envejeciendo en los cuarenta años que componen la película. Por último, en compañía de Pancho encuentran a una *moura* en una fuente subterránea. Las intersecciones entre fantasía doméstica y tradición mitológica en lo rural, la crítica social al fascismo, la diglosia lingüística y la emigración de posguerra están presentes.

Urxa (Piñeiro y Piñal, 1989) se compone de tres relatos independientes con eje principal en la vida de su protagonista, una mujer con poderes sobrenaturales que podría asimilarse con la figura de la *vedoira*. El primero de los relatos, *O medallón da Urxa*, está ambientado a comienzos del S. XX y, de nuevo, entrecruza lo sobrenatural con la emigración; el segundo de ellos, *O arcón de Pedro Xesto*, transcurre años después, cuando este indiano retorna a Galicia y convence a su pueblo de que la fortuna generada al hacer las américas está enterrada en alguna parte del monte, recogiendo de nuevo lo fantástico, el paisaje y el simbolismo telúrico. El último relato, llamado *O ídolo de Mider*, posee múltiples similitudes con *El ídolo de las Cíclidas*, un relato de Julio Cortázar publicado en 1956 sobre una maldición ancestral que persigue a unos arqueólogos. En este caso, rompe la línea de intersección fantástico-emigración, pero genera un relato de corte mítico.

3.2. El siglo XXI

En la época contemporánea se habla de *Novo Cinema Galego*[165] para referirse a un grupo de películas que comparten algunas características heterodoxas y poco definidas de producción gallega a comienzos del S. XXI. La falta de perspectiva histórica, sumada a la diferente hechura de las propuestas, complica la definición del

164. Pueblo abandonado en la actualidad y muy conocido por el llamado *Crime do holandés*, representado en la película *As Bestas* (Sorogoyen, 2022).

165. Término acuñado en 2010 por los críticos José Manuel Sande, Martin Pawley y Xurxo González.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

término. Algunos atributos podrían ser: la hibridación de géneros, lo experimental en la narratividad, la creación al margen de la gran industria audiovisual, los bajos presupuestos, el elevado reconocimiento internacional y su vinculación, en muchos casos, con las subvenciones de la desaparecida *Axencia Audiovisual Galega* (Martínez y Reguera, 2012, p. 265).

Eloy Enciso, director de *Arraianos* (2012), definía su obra como un paisaje fílmico atrapante en el que los personajes no pueden salir del bosque (Enciso, 2022). Esta descontextualización espacial, con una narrativa entre lo onírico y lo documental que caracteriza la película está, no obstante, perfectamente ubicada en la zona fronteriza entre Galicia y Portugal, la zona de la *raia*.

Trinta lumes (Toucedo, 2017) es un metraje a caballo entre la ficción y la no ficción, con un tratamiento misterioso de la naturaleza, el paisaje y la desaparición de Alba, una niña de trece años, a través de una puerta al *alén* una noche de difuntos. Pasa del terreno de los vivos al de los muertos (González, 2018, p. 22), de nuevo, las estaciones del año, el paso del tiempo, la muerte como metáfora de la emigración y el abandono de la tradición rural, con un metraje innegablemente vinculado a la tradición cultural del realismo mágico.

Lúa vermella (Patiño, 2020) es un largometraje de ficción donde un pueblo costero se queda suspendido en el tiempo. Unas mujeres como figuras de *meigas* o *vedoiras*, están en la búsqueda de un hombre ahogado, apodado el Rubio. Un paisaje descontextualizado y a su vez reconocible, con personajes impasibles, distantes, pero identificables: "tienen no sólo unas características socioculturales inconfundibles, [...] están sujetos a un modo de estar en el mundo profunda y culturalmente definido y localizado" (Gómez, 2020, p. 134).

El mar y su bravura, que puede acabar con vidas, en su faceta de monstruo, vomita de nuevo a la vida al personaje: "Se trata, tal vez, de un final redondo en que el océano devuelve lo que previamente traga, en una suerte de renacer [...]" (*idibem*, p. 138).

4. CONCLUSIONES

El cine gallego es pequeño, joven y relativamente modesto. Su carencia de temáticas audiovisuales de alta fantasía podría deberse simplemente y, al igual que en el resto de España, a una cuestión presupuestaria. Sin embargo, la irrupción de grandes rodajes audiovisuales de mucho mayor coste en territorio gallego, especialmente co-financiados por Xunta, productoras y plataformas, ha aumentado en los últimos años (Sanmartín, 2023), a pesar de la muy exigua producción en lengua gallega.

USC DE COMPOSTELA

Por otra parte, se debe tener en cuenta el paralelismo con otras propuestas basadas en tradiciones culturales concretas que han surgido en la actualidad, como podría ser el caso de *Irati* (Urkijo, 2022), basada en la homónima novela gráfica de J. L. Landa y J. Muñoz. La película, rodada íntegramente en euskera, desdibuja límites entre alta y baja fantasía, integrando, según su propio director, tradiciones de corte épico vinculadas a la oscura etapa del S. VIII, con elementos mágicos de la mitología vasca.

La alta fantasía no termina por cuajar en Galicia. En esta cinematografía, su esfuerzo por contextualizar la fantasía en lo real, como crítica y escape, genera hibridaciones que, si bien son de corte fantástico, no poseen, ni pretenden poseer, las características de tal subgénero.

Cabe decir, que la negación de un concepto es una manera de aproximarse a él, por lo que la obsesión con el paisaje identitario en la tradición fílmica e idiosincrasia cultural gallega, se interpreta como algo mantenido en la creación artística a lo largo del tiempo, más o menos conscientemente. El paisaje onírico propio y característico del territorio, es trabajado en la fotografía, en la literatura o en la cinematografía gallega.

Por otra parte, la lucha del bien contra el mal, tan reiterado en el argumentario de la alta fantasía, no tiene cabida en el animismo de corte teratológico, en donde las acciones suelen ser más bien una escala de grises sin un binarismo esencialista.

Como conclusión, la fantasía en la tradición cultural gallega existe como una consecuencia lógica de la interpretación de la tierra salvaje cuando esta se habita.

REFERENCIAS

ALEXANDER, L., *High Fantasy and Heroic Romance*, Boston, The Horn Book, 1971.

BLANCO AMOR, E., *Os Biosbardos*, Galaxia, 2004.

CAPDEQUÍ, C. S., El imaginario cultural como instrumento de análisis social. *Agenda Cultural Alma Máter, 15*, (2009), <https://bit.ly/3Z1DHLT> [Consulta: 19/03/2023.]

CORTEZÓN, D., *As covas do rei Cintolo*, Publilar, 2017.

COSTAS, L., *A balada dos unicornios*, Galaxia, 2018.

CUBA, X., REIGOSA, A. y MIRANDA, X., *Diccionario dos seres míticos galegos*, Xerais, 2006.

CUNQUEIRO, A., *Merlín e familia*, Galaxia, 2015.

DIESTE, R., *Dos arquivos do trasno*, Galaxia, 2015.

ENCISO, E., *Lingua, paisaxe, materia e memoria: a construción do espazo cinematográfico e narrativo en `Longa noite´ e `Arraianos´* [Sesión de conferencia], A configuración da paisaxe fílmica galega: da luz á memoria, 5 de octubre de 2022, Santiago de Compostela, Grupo de Estudos Audiovisuais, USC.

USC DE COMPOSTELA

FEDERICI, S., *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de sueños, 2010.

FOLE, A., *Á lus do candil*, Galaxia, 2004.

GALLO, P., *Bestiario del norte: seres mitológicos y animales fantásticos de Galicia, Asturias, Cantabria y País Vasco*, Madrid, La Felguera Ediciones, 2020.

GÓMEZ, A. L., "Lúa vermella de Lois Patiño. Unha mirada onírica a propósito dun universo real", en M. L. Andión, F. R. Neira, C. T. Uzal, A. Pagán, J. L. Paz, P. Suárez-Mansilla y M. P. Pereiro, *De illas e sereas, Para unha historia do cinema galego* (pp. 125-140), Vigo, Galaxia, 2020.

GONZÁLEZ, M. S., "Filmar o dó", en M. l. Andión, X. Nogueira, E. C. Mayo, F. R. Neira, J. L. Paz, A. L. Gómez, . . . I. V. Álvarez, *A foresta e as árbores, Para unha historia do cinema galego* (pp. 21-38), Vigo, Galaxia, 2018.

GONZÁLEZ, S., *As crónicas de Landereina*, Galaxia, 2013, 2015, 2016.

INSTITUTO DA LINGUA GALEGA, USC., «Instituto da Lingua Galega» [en línea], (2022), <http://ilg.usc.es/gl/historia> [Consulta: 19/03/2023.]

LE BRAZ, A., *La Légende de la Mort* (*Cap. II: L'Ankou*), Wentworth Press, 2018.

MARTÍNEZ, I. M. y REGUERA, M. G., "El Novo Cinema Galego, propuesta de definición y clasificación", *Revista Comunicación*, 2012, 264-275.

NEIRA, F. R. y PEREIRO, M. P., "Identidades buscadas e construídas: imaxes da emigración galega no cinema", en M. L. Andión, X. G. Viñas, M. S. González, B. R. Suárez, J. L. Paz y X. Nogueira, *Marcas da paisaxe, Para unha historia do cinema galego* (pp. 107-141), Vigo, Galaxia, 2017.

REAL ACADEMIA GALEGA., «RAG» [en línea], (2002), <https://academia.gal/institucion/historia/historia> [Consulta: 19/03/2023.]

REIGOSA, C. G., *A Galicia máxica de García Márquez*, Edicións Xerais de Galicia, 2013.

RISCO, V., *A trabe de ouro e outros contos*, Galaxia, 2004.

SANMARTÍN, X., «Santiago seduce: de albergar 80 películas en un siglo a 54 rodajes sólo en un año» [en línea], (2023), <https://bit.ly/3LvBllr> [Consulta: 19/03/2023.]

TYMN, M. B., ZAHORSKI, K. J. y BOYER, R. H., *Fantasy literature: a core collection and reference guide*, Nueva York, R. R. Bowker, 1979.

VAQUEIRO, V., *A construción do imaxinario paisaxístico na fotografía galega* [Sesión de conferencia], A configuración da paisaxe fílmica galega: da luz á memoria, 4 de octubre de 2022, Santiago de Compostela: Grupo de Estudos Audiovisuais, USC.

WEBSTER AYUSO, J., «Galician noir: how a rainy corner of Spain spawned a new TV genre» [en línea], (2021), <https://bit.ly/3ZZUe47> [Consulta: 19/03/2023.]

XUNTA DE GALICIA., «O portal da lingua galega» [en línea], (2009), <https://bit.ly/42nfaDS> [Consulta: 19/03/2023.]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Carnalidad, pulsión y antropofagia en el Nuevo Extremismo Francés: Estudio comparativo de *Trouble Every Day* y *Dans ma peau*

Sara Calvete Lorenzo

Universidad de Santiago de Compostela

1. Introducción

La violencia explícita ha sido relegada fuera de la mirada de la audiencia mediante diferentes mecanismos a lo largo de la historia del cine. Sin embargo, olas como el denominado Nuevo Extremismo Francés a comienzos del S.XX, adquirieron como movimiento la capacidad de generar obras con temáticas poco usuales y de alto contenido violento o sexual, junto con la aprobación de público y crítica.

En este texto se analizarán comparativamente las obras de dos directoras exponentes de este ya no tan Nuevo Extremismo Francés, como son *Trouble Every Day* de Claire Denis y (2001) y *Dans ma peau* de Marina de Van (2002). Las diferencias textuales, estéticas y narrativas sobre el tratamiento de la violencia con el trasfondo de canibalismo en ambas obras, se hace patente ante las divergentes propuestas fílmicas de estas autoras.

Realizando un repaso por la biblio y filmografía de estas, junto con las conclusiones generales de esta nueva ola francesa, es posible dar unas pinceladas al tratamiento de la violencia mostrada en campo en ambos casos. También, se hace necesaria una revisión de los materiales ya publicados de corte especializado con el fin de encontrar motivos visuales, denotaciones y connotaciones en los metrajes.

El análisis estético y textual se centra en secuencias concretas altamente representativas de cada obra, con la condición de que la carne sea violentamente cortada en campo, sin omisiones de foco, código lumínico o mediante montaje.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La irrupción en las últimas décadas de nuevas directoras y otros imaginarios al respecto de los personajes merecedores de violencia[1], generará una re-evolución y apertura, rompiendo la moral reaccionaria imperante en las décadas previas dentro del cine de terror moderno, especialmente en el caso norteamericano o italiano. Un ejemplo perfecto de ello, son las nuevas directoras amparadas bajo el paraguas del Nuevo Extremismo Francés, quienes subvierten este orden patriarcal instaurado previamente (González-Álvarez, 2021: 100).

Este término fue utilizado por primera vez en el artículo *Flesh & blood: sex and violence in recent french cinema*, escrito por el crítico James Quandt en la revista Artforum, para englobar el nuevo universo fílmico producido por un conjunto de directores franceses a comienzos del siglo XXI. La también llamada Nueva Extrema Francesa sería definida como:

> *[...] Esta reciente tendencia a lo voluntariamente transgresor por parte de directores como François Ozon, Gaspar Noé, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux y ahora, por desgracia, Dumont. Bava tanto como Bataille, Salò no menos que Sade parecen los determinantes de un cine repentinamente decidido a romper todos los tabúes, a vadear ríos de vísceras y espumarajos de esperma, a llenar cada fotograma de carne, núbil o nudosa, y someterla a todo tipo de penetración, mutilación y desfloración. Imágenes y temas que proceden del cine de salpicaduras, de las películas de explotación y del porno: violaciones en grupo, golpes, cuchilladas y cegueras, erecciones y vulvas, canibalismo, sadomasoquismo e incesto, sexo y fisting, en el entorno artístico de un cine nacional cuyas provocaciones han sido históricamente formales, políticas o filosóficas* (Quandt, 2004).

A pesar del afán del crítico canadiense por impregnar de un tono peyorativo y condescendiente su artículo, el nuevo término fue reapropiado y se convirtió en vocablo de uso común con relativa diligencia. Quandt caracterizaba este nuevo movimiento como infantil, simplista y provocador pero vacío en su fondo. Cabe resaltar que el autor es incapaz de generar una línea teórica y estilística clara de este conjunto de filmes. Su análisis contrapone al citado Dumont con Passolini o Fassbinder, negando calidad o valor artístico alguno a estas obras, centradas, según Quandt, en la provocación.

---

[1] No se debe obviar la tendencia al castigo tradicional que imperaba en la mayoría del terror, en especial, sobre los cuerpos de las mujeres transgresoras de normas moralmente conservadoras. Para más información al respecto se debe revisar teoría fílmica feminista aplicada al caso concreto como: Men, wowen and chainsaws. Gender in the modern horror film (Clover, 1992), Powers of Horror: An Essay on Abjection (Kristeva, 1984) o The monstruous-feminine. Film, feminism, psychoanalisys (Creed, 1993).

Una de las particularidades de esta ola fílmica y de su corpus sería precisamente la diversidad de estilos, temáticas y autorías que provocan una ausencia de cohesión explícita de la misma. Damián Bender escribe:

> *El Nuevo Cine Argentino desafió las formas de producción y las maneras de hacer cine en el país, el Nuevo Cine Rumano moldeó un estilo particular al que todavía le son fieles muchos directores de esa nación. [...]. Estos movimientos presentaban una coherencia estética y temática tal que a pesar de las diferencias que uno puede detectar entre los directores, resultaba imposible no meterlos en la misma bolsa, agruparlos a todos en una misma unidad pujante dentro del panorama global. Sin embargo, en el caso que nos ocupa [NEF] las cosas son un tanto diferentes* (Bender, 2018).

Uno de los principales impedimentos a la hora de caracterizar susodicha ola es la propia definición difusa y características variables de la misma. Se puede establecer una conexión temática y revulsiva, provocadora en sus metrajes. De ahí este análisis concreto de dos películas que comparten diferentes puntos en común como para realizar un paralelismo y estudio de caso. Por una parte, en ambas se trata el canibalismo -propio o ajeno- de una manera explícita, ambas protagonistas antropófagas son mujeres, al igual que las directoras de los metrajes. Cabe decir, que en el NEF la presencia de directoras está en una proporción superior a la media de realizadoras dentro del mundo del fantástico-terror, o bien, de producciones con un alto contenido violento-sexual.

2. Metodología

En *Análisis del film* (Aumont & Marie, 1990), los autores presentan diversas maneras de acercarse metodológicamente a los textos audiovisuales. Si bien, existe interés en el análisis icónico de los diferentes aspectos visuales o sonoros, o el acercamiento psicoanalítico y del efecto sobre las personas espectadoras, especialmente en lo que al cine de terror se refiere, o un análisis del contexto histórico, así como del estilo y evolución dentro del corpus del propio cine francés. Todas estas propuestas serían sugestivas, pero no es la intención de este texto remitirse a ellas. Tampoco en un análisis narratológico y estructural de las propias películas, en el caso de los personajes protagónicos femeninos en el terror y su vinculación a lo monstruoso, existe una enorme profusión de textos desde esta perspectiva. Algo entendible, si se toma en cuenta en que los subgéneros de terror hasta los años 90, casi no existen personajes femeninos más allá del mero arquetipo y de escasa profundidad.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Sin embargo, en la metodología textual propuesta, se escogerá una secuencia especialmente representativa de cada una de las películas ya citadas *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001) y *Dans ma peau* (Marina

de Van, 2002). Los dos filmes a pesar de ser estrenados en años consecutivos, tener nacionalidad francesa y pertenecer a la misma ola, tienen hechuras muy diferentes. Las propuestas de ambas directoras son divergentes, aunque comparten un gusto por la representación explícita de la carne del cuerpo humano cortada violentamente en campo.

Para ello, se ha revisado filmográfica y bibliográficamente el trabajo de Claire Denis y Marina de Van. Con el fin de identificar los motivos visuales de sus películas y contrastarlos dentro del Nuevo Extremismo Francés; así como, la autopercepción que poseen de sus trabajos, recogida a través de las múltiples entrevistas realizadas en revistas especializadas a través de los últimos veinte años a ambas autoras.

Las condiciones de cada una de las dos secuencias escogidas se basan en que el corte del cuerpo se realice de manera explícita, gráfica. Para ello, la violencia no puede ser relegada a la espera en el fuera de campo, tampoco omitida ni apaciguada por altas roturas de foco o a través del uso del código lumínico como ocultación de la herida.

Respecto al montaje, si bien la estructura interna de las diferentes secuencias tiene características definitorias propias de cada autoría, el corte de los planos no debe dejar fuera al acto violento, ni omitirlo mediante *jump cuts* u otros artificios que provoquen saltos en el espacio o el tiempo.

Por último, las escenas escogidas, con un carácter marcadamente explícito serán el itinerario visual para estudiar la perspectiva de las directoras sobre la mutilación de corte caníbal o autolesivo sobre los cuerpos. Todo ello, analizando comparativamente los rasgos estilísticos de cada película, así como internamente entre secuencias y el montaje utilizado. Valorando a su vez los recursos hápticos puestos a disposición de cada película y, en último término, creando una reflexión semiótica fílmica sobre el corte de los cuerpos y la visión de las directoras sobre la violencia evidente dentro de esta nueva ola definida como Nuevo Extremismo Francés.

3. Análisis de la muestra

3.1. Claire Denis: Trouble Every Day, 2001

Claire Denis es una directora y guionista de origen francés nacida en París. Sus temáticas impactantes y explícitas en donde los personajes se relacionan a través de la violencia y el sexo, así como su estilo narrativo experimental, estructuralmente innovador y visualmente sobrecogedor,

USC DE COMPOSTELA

le ha merecido un nombre en la historia del NEF. Hoy en día sigue activa como cineasta y es profesora en la *European Graduate School*, Suiza.

Trouble Every Day, constituyó su quinto largometraje, a pesar de que había grabado otras muchas producciones en formato también de cortometraje. La pareja protagonista de la película son portadores de un espantoso virus hambriento de sangre desencadenado por la estimulación erótica (Smith, 2005). La autora bebe del *bodyhorror* cronenbergiano y del *splatter* clásico para crear esta fábula de canibalismo sexual, las atmósferas creadas por Denis son de una oscuridad y a la vez de elevado corte intimista (Lalanne, 2000), lo que conjura una peculiar visión de la violencia que se analizará a continuación[2].

El matrimonio estadounidense compuesto por June Brown y el Dr. Shane Brown viajan a París por su luna de miel. Sin embargo, Shane tiene otros planes ya que va en busca del neurocientífico Dr. Léo Sémeneau y de su esposa Coré, la cual es encerrada bajo llave en su propia casa todos los días. Esto no impide que consiga asesinar a hombres y practicar el canibalismo vinculado al acto sexual a pesar de suplicar que sus pulsiones se detengan. Shane posee la misma condición caníbal que empieza a desarrollarse.

La secuencia a analizar versa sobre la irrupción de dos ladrones en la casa que comparten Leo y Coré. Cabe decir que, hasta ese punto de la película, la violencia no ha tenido un carácter especialmente explícito. En *Mapping the monstrous: women's horrific bodies in french extreme film*, Alicia Kozma afirma:

> *La violencia escandalosa y el sexo brutal se filman a un ritmo medido, centrándose en el espectáculo como meditación pasiva, en contraste con los estallidos súbitos de acción. La disyuntiva eruptiva entre lo extremo y lo banal crea una experiencia visual incómoda e inusual* (Kozma, 2021: 9).

Previamente a esta turbadora escena, el ritmo es calmado, intimista, la mujer se ha escapado alguna vez de la casa y espera a su marido en medio de descampado con el cadáver de un hombre. Solo se puede visualizar las consecuencias de la violencia ejercida por Coré, mientras su marido corta el cuerpo a hachazos y lo entierra, todo ello, en fuera de campo. Posteriormente y mientras la limpia de sangre, ella afirma: "Leo,

[2] Por una cuestión de extensión no se incluirán más citas a entrevistas con Claire Denis, aunque si han sido consultadas para la producción de este texto. Para más información sobre la autora se puede consultar: Trouble Every Day di Claire Denis (Barisone, 2001), Claire Denis, elogi del fragment (Bracero, 2021), Trouble every day. Claire Denis, 2001, el mal de la carne (Casas, 2012), Claire Denis y la erótica de la paternidad (Iglesias, 2019), Dancing Reveals So Much: An Interview with Claire Denis (Hughes, 2009) o Claire Denis, filmare al limite (Rossi, 2009).

quiero morir". Dando por hecho que no puede soportar más sus pulsiones caníbales.

Alrededor del minuto 57 de película, dos hombres entran a la casa mientras Coré está recluida dentro, en su habitación, encerrada tras unas tablas. Tras mirar y tocar a uno de los hombres a través de ellas, como invitación a lo sexual [Imagen 1, izda.], el ladrón arranca la madera de la puerta violentamente y él y Coré comienzan a mantener relaciones sexuales. Ella domina el cuerpo del hombre, comenzando a morderle cada vez más fuerte [Imagen 1, dcha.]. Los planos que antes eran más amplios se van cerrando sobre Coré y su boca, no son primeros planos de carácter normativo, está descentrados de sus ojos para dar protagonismo al órgano de la agresión.

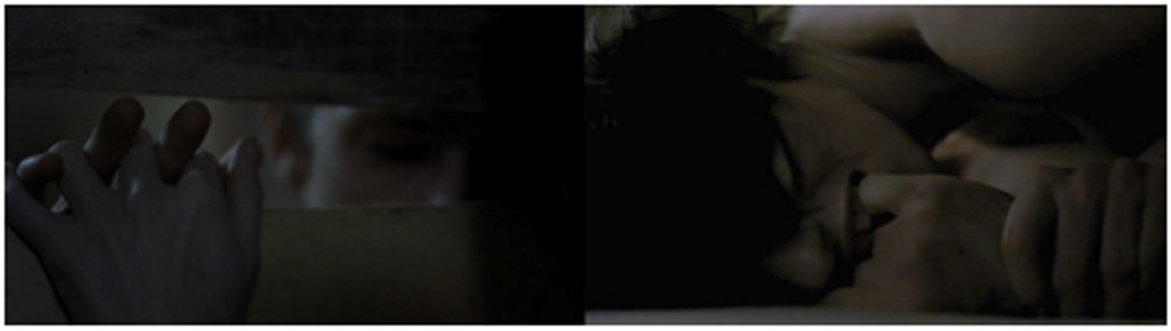


Imagen 1. El ladrón siendo seducido por Coré (izda.) y el comienzo del acto sexual (dcha.) previo al canibalismo, Trouble Every Day (Denis, 2001)

El *in crescendo* prosigue con Coré fuera de sí [Imagen 2, izda. arriba], desgarrando partes del cuerpo del ladrón, en un principio ocultas en el campo por la propia protagonista mientras que el hombre anónimo solamente puede gritar [Imagen 2, dcha. arriba]. Esta secuencia oscura, sucia, apagada y de un marcado carácter sexual, finaliza con el cuerpo del hombre anónimo agonizando, mientras Coré le arranca los labios en campo [Imagen 2, dcha. abajo] y se frota sensualmente con él como una especie de post clímax [Imagen 2, izda. abajo]. Al hombre tras los gritos espeluznantes ya solo se le va apagando la voz y la vida.

Claire Denis construye una secuencia explícita visual y sonoramente, cuyo único desahogo es la cierta penumbra que invade parte de la imagen, incluso con contraluces que reducen los cuerpos a sombras sobre paredes blancas a luz día, todo ello, con una escasa saturación de color. Con enorme profusión de primeros planos y planos detalle e incidiendo en la háptico táctil y sonoro, durante cinco minutos enteros de banquete caníbal sexual.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imagen 2. El ataque de Coré con PP centrados en su boca ensangrentada (izda. arriba), continuación del ataque con el corte de la carne omitido por la cabeza de la protagonista (dcha. arriba), el desgarro en campo del labio del ladrón (izda. abajo) y el post climax de Coré mientras el hombre agoniza. Secuencia con 5 minutos enteros de duración en Trouble Every Day (Denis, 2001).

Como diría Jean-Luc Nancy sobre la película:

> *Hay que comprender que la mordedura del beso, aquí, devora los sexos (sus órganos), no por castración, sino por una absorción que se abre a una especie de sublimación horrorosa: no la del sexo en el que un cuerpo se complace, sino la de un cuerpo entero en el que el sexo estalla y se salpica con la sangre del cuerpo, con su vida/muerte y con lo que lo hace estallar: lo que lo expone en salpicaduras, gotas, torrentes y manchas, coágulos y cintas que nunca más volverán a recuperar una forma. Podríamos decir que toda la historia de la película es la alegoría, y toda su imagen la literalidad de esto: el desgarramiento insoportable del orgasmo* (Nancy, 2008).

Por último, cabe resaltar que la post escena se regodea en el *índex* da la propia violencia, en esa huella de lo real de lo que ha sido en el tiempo. Coré se pasea ensangrentada por la casa [Imagen 3], por delante de paredes teñidas del rojo del asesinato.

Sin cambiar de localización, el Dr. Shane Brown hace aparición en la casa y al ser atacado por Coré, termina con su vida.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Imagen 3. Coré paseando desorientada por la casa tras el asesinato agoniza. Secuencia con 5 minutos enteros de duración en Trouble Every Day (Denis, 2001)

3.3. Marina de Van: Dans ma peau, 2002

Marina de Van es una directora, actriz y guionista de origen francés. Esta directora de carácter rompedor ha tratado temáticas muy incómodas socialmente hablando e igualmente violentas a lo largo de su carrera, trabajado incansablemente sobre la vinculación de lo visual y su intersección con la corporeidad femenina (Chambost, 2016). Hoy en día sigue en activo y es miembro del colectivo 50/50, una asociación francesa centrada en la búsqueda de la igualdad sexual y de género en la industria cinematográfica[3].

Dans ma peau, fue su tercer largometraje y generó gran polémica tanto por su temática, como por el tratamiento realizado por la directora, quien a su vez ocupaba el papel de actriz protagonista. Esther, una exitosa mujer de negocios y con una relación amorosa estable, comienza a obsesionarse por su cuerpo, accidentado durante de una fiesta. A partir de ese momento, la protagonista comienza a experimentar placer al hurgar en sus heridas hasta automutilarse en una pulsión autosarcófaga. Una película violenta y metafórica sobre la incapacidad, la presión sobre el propio cuerpo y la desconexión provocada por la sociedad moderna[4].

---

[3] Este colectivo nació en 2018, para más información: Colectif 50/50 (2018)

[4] Por una cuestión de extensión no se incluirán más citas a entrevistas con Marina de Van, aunque si han sido consultadas para la producción de este texto. Para más información sobre la autora se puede consultar: Dans ma peau. Marina de Van, 2002. sangre de mi sangre (Alarcón, 2012), Dans ma peau. Les automutilations de Marina de Van (Cahiers du cinema, 2002), Horror and the Body: Understanding the Reworking of the Genre in Marina de Van's Dans Ma peau/In My Skin (2001) (Chareyron, 2013), Dans ma peau (Macnab, 2005), V. Elles se réappropient le pou-

La estética de la propia automutilación es preciosista y muy cuidada a pesar de lo truculento y del uso del sonido provocativamente desagradable (Tarr, 2006). La propia directora reflexiona sobre la construcción narrativa del film:

> *Pero incluso en las escenas de incisiones o cortes, evité sistemáticamente filmar el cuchillo hundiéndose evocando así la violencia. Por el contrario, en escenas como Esther se lame los cortes, busqué una especie de sensualidad* (Palmer, 2010: 1060).

Tras clavarse el hierro en la pierna al comienzo del film, Esther va llevando su obsesión cada vez más allá, obligando a la audiencia a ser testigo de cómo sus relaciones personales y de amistad se vienen abajo por causa de la preocupación por su salud mental, mientras ella se va recluyendo cada vez más para dar lugar a sus fantasías de destrucción y experimentación con su propio cuerpo. En los quince minutos finales de la película, se asiste al encierro en una habitación de hotel donde Esther llevará el corte de su piel y su carne, verdaderos protagonistas de la película, al extremo.

La escena a analizar se corresponde con esta misma, ya que condensa de manera magistral la estética y argumentario completo de la película. Si bien, previamente hemos sufrido el descenso a la pulsión incontrolable de Esther y la desconexión con su propio cuerpo. Como en la cena de empresa cuando pierde el control sobre su brazo izquierdo y lo percibe como si fuera un brazo amputado, muerto, puesto sobre la mesa; mientras intenta mantener una conversación de cortesía sobre la posición de las manos y el choque cultural occidental-asiático.

Esther acude a un hotel para devorarse, como una parca metáfora sexual, ya que su novio Vincent desaprueba su autocanibalismo. Hasta este punto, lo háptico estuvo muy presente a lo largo del filme, con múltiples escenas donde el corte está en el fuera de campo, pero se percibe perfectamente el sonido de la carne rasgándose. Sobre ello, de nuevo Alicia Kozma, realiza una puntualización sobre la construcción sonora del Nuevo Extremismo Francés: "En efecto, los aspectos formales de muchas películas extremas francesas pretenden impactar al público de manera emocional y físico. Los ominosos paisajes sonoros empeñados en inquietar al espectador se suman a la oscilación entre lo banal y lo extremo" (Kozma, 2021: 9).

Sin embargo, en la verde habitación del hotel se llega a una catarsis, el elevado poder estético de las imágenes sumado a un montaje a doble pantalla de corte experimental, introduce completamente a la au-

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

voir. Dans ma peau de Marina de Vanle corps étranger (Oster, 2008) o Under Your Skin: Marina de Van y el Cinema du Corps francés contemporáneo (Palmer, 2006).

diencia en la pulsión obsesiva de la protagonista. Todo es en campo, todo es subjetivo, todo es erótico.

El montaje comienza una doble pantalla de su novio en la cama y la habitación del hotel, después se van enseñando progresivamente los procedimientos de operación y los elementos usados, como un ballet coordinado a doble imagen en donde Esther ya es la protagonista de las dos pantallas coloridas, saturadas y con elevado uso de la complementariedad de color verde-rojo, confusas, sangrientas y donde aún no se permite ver el corte de la carne [Imagen 4].

Imagen 4. Comienzo de la secuencia final con pantalla partida experimental en Dans ma peau (De Van, 2002)

USC COMPOSTELA

Tras esta batería inmensa de planos detalle y acompañado siempre por música, por fin se permite ver el cuerpo de Esther en un plano general [Imagen 5], paseando ensangrentada por la habitación.

Imagen 5. Único plano general que permite contemplar entero el cuerpo de Esther en la secuencia final de Dans ma peau (De Van, 2002)

Para al fin, volver a su propio canibalismo, retorciéndose, contorsionándose y devorándose [Imagen 6, izda.], con un montaje a base de *jump cuts* como continuismo de la apariencia estética y narrativa experimental, no por una simple omisión de la violencia en campo. Se entremezclan planos medios con primeros planos [Imagen 6, dcha.], donde la carne y piel arrancada es la protagonista en detrimento de la propia Esther que solo añade su admiración por ellos y que ya está en proceso de fragmentación y descomposición. Respecto a la iluminación, la luz frontal, no diegética, permite apreciar cada detalle sobre un fondo negro, omitido, como si la habitación desapareciera en la vorágine caníbal.

Imagen 6. Esther contorsionándose para poder devorarse (izda.) y primeros planos con protagonismo de la carne y piel arrancadas (dcha.), en la secuencia final de Dans ma peau (de Van, 2002)

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El final de *Dans ma peau* es bello y poético, con una Esther que se va de la habitación del hotel tras saciar sus ansias de carne y guardar trozos de su piel el sostén. También, descubre en una farmacia como conservar su piel arrancada compulsivamente, como en un afán de mantener los trozos amputados de su cuerpo aún vivos para posterior disfrute. Sin embargo, un golpe de realidad devuelve al público a la acción, abandonando las ensoñaciones y descubriendo la situación de la protagonista. Esther sigue atrapada en la habitación de hotel, inerte, con la mirada perdida, acentuando este efecto a través de largas disoluciones entre planos [Imagen 7 izda.]. Encerrada, presa de su propia autodestrucción y con las marcas de sus apetitos caníbales repartidas por las diferentes partes del cuerpo visible, dejando al público solamente imaginar que horrores se esconden tras esa ropa negra [Imagen dcha.].

Imagen 7. Final de Dans ma peau (de Van, 2002), con las largas disoluciones entre planos sobre la mirada perdida de Esther (izda.) y su cuerpo recostado e inmóvil con marcas de automutilación en la cara (dcha.)

4. Conclusiones

Tras el análisis de las secuencias escogidas de las dos obras, *Trouble Every Day* de Claire Denis (2001) y *Dans ma peau* de Marina de Van (2002), queda patente la diversidad conceptual, así como las notables diferencias artísticas de las películas francesas de principios del siglo XX.

Los puntos en común de ambas producciones, como lo explícito de lo sexual o de lo violento, el canibalismo, los personajes femeninos aislados bien física o psicológicamente, así como la localización de ambas secuencias en cuartos cerrados. Sin embargo, dan lugar a dos películas de factura muy diferente.

Por una parte, a nivel estético, la sobriedad desaturada y oscuridad intimista que propone Denis entra en contraste con el elevado colorido y el complementarismo cromático de De Van. Las localizaciones, a pesar

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

de ser similares en ambas secuencias, como cuartos cerrados donde se ejerce la violencia, tienen un tratamiento estético cuasi antitético. El uso del código lumínico también lo es, encontrando en Denis, claves bajas con claroscuros y contraluces sobre las caras y los cuerpos, con fondos iluminados que reducen la carne en ocasiones a siluetas negras sobre fondos blancos; mientras que, en el caso de De Van, la luz se proyecta con toda su potencia y frontalidad sobre el cuerpo de Esther siempre en claves altas, incluso permitiendo segundos términos y fondos completamente negros y omitidos.

Respecto a la construcción interna de las secuencias y al montaje, *Trouble Every Day* y *Dans ma peau,* comparten el gusto por primeros planos y planos detalle del acto violento y de la carne cortada violentamente en campo. Si bien es cierto que De Van utiliza recursos mucho más experimentales como la doble pantalla y las largas disoluciones entre planos, mientras que Denis se decanta por un montaje seco, parco, de elevada intimidad con los personajes y que no da lugar a desahogo de la violencia presenciada.

Las protagonistas femeninas, Coré y Esther, son muy diferentes vivencialmente, aunque poseen finales desgraciados; en el primer caso se llega a la muerte y en el segundo a un encierro obsesivo que posiblemente conducirá a la misma resolucion. Ambas son mujeres fuertes y su desgracia es más una metáfora de la sociedad actual que un discurso moralista y patriarcal sobre los cuerpos femeninos en el terror, por más que la revisión del estereotipo de la monstrua clásica insista sobre ello.

En ambas películas hay una elevada presencia de lo háptico, tanto táctil como sonoro. Los planos detalle sobre la carne de Denis o los fuera de campo de De Van comparten el gusto por un sonido perverso, omnipresente y una cercanía a la carne rasgada que se puede sentir en los dedos.

Por último, la importancia central en *Trouble Every Day* y *Dans ma peau* son las reflexiones sobre el propio cuerpo, la subversión de la feminidad y la monstruosidad en la líquida sociedad actual. Las dos directoras estrenaron estas películas a principios del siglo XX y ambas siguen siendo obras esenciales dentro del Nuevo Extremismo Francés.

Referencias

Alarcón, T. L. (2012). Dans ma peau. Marina de Van, 2002. sangre de mi sangre. *Dirigido por ...: Revista de cine, ISSN 0212-7245, Nº 421*, 51.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós Comunicación.
Barisone, L. (2001). Trouble Every Day di Claire Denis. *Cineforum, ISSN 0009-7039, Nº 406, 2001*, 57.
Bazin, A. (2000). *¿Qué es el cine?*. Rialp.
Bender, D. (2018). El Extremismo Francés. Desgarrando la piel. Cinedevergente. https://cinedivergente.com/el-extremismo-frances/
Bracero, J. A. (2021). *Claire Denis, elogi del fragment*. Retrieved 8 de mayo de 2023, from Quadern de les idees, les arts i les lletres, ISSN-e 2385-4979, Nº 226: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8540719.pdf
Cahiers du cinema. (2002). Dans ma peau. Les automutilations de Marina de Van. *Cahiers du cinema, ISSN 0008-011X, Nº 574*, 82.
Casas, Q. (2012). Trouble every day. Claire Denis, 2001, el mal de la carne. *Dirigido por ...: Revista de cine, ISSN 0212-7245, Nº 421*, pp. 48-49.
Chambost, C. (2016). Femmes au-delà de la crise de nerfsreprésentation de l'aliénation féminine dans Safe de Todd Haynes et Dans ma peau de Marina de Van. *CinémAction, ISSN 0243-4504, Nº 159*, pp. 122-131.
Chareyron, R. (2013). Horror and the Body: Understanding the Reworking of the Genre in Marina de Van's Dans Ma peau/In My Skin (2001). *Imaginations (Edmonton, Alberta) Nº4*, 70–81.)." Imaginations (Edmonton, Alberta) 4.1 (2013): pp. 70–81. Web.
Clover, C. J. (1992). *Men, wowen and chainsaws. Gender in the modern horror film*. Princeton University Press.
Colectif 50/50. (2018). *Colectif 50/50*. http://collectif5050.com/en/home/
Creed, B. (1993). *The monstruous-feminine. Film, feminism, psychoanalisys*. Routledge.
De Van, M. (Dirección). (2002). *Dans ma peau* [Película].
Denis, C. (Dirección). (2001). *Trouble every day* [Película].
González-Álvarez, P. (11 de octubre de 2021). *Dentro y Fuera Del Umbral: La Mujer Como Simulacro En El Nuevo Extremismo Francés*. Retrieved 24 de abril de 2023, from RAE-IC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación, Vol. 8, Nº16: http://www.revistaeic.eu/index.php/raeic/article/view/320/754
Hughes, D. (abril de 2009). *Dancing Reveals So Much: An Interview with Claire Denis*. Retrieved 5 de mayo de 2023, from Senses of cinema: http://www.sensesofcinema.com/2009/conversations-on-film/claire-denis-interview/

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Iglesias, E. (2019). Claire Denis y la erótica de la paternidad. *Caimán cuadernos de cine, ISSN 2253-7317, Nº 79* , pp. 52-53.

Kozma, A. (2021). Mapping the Monstrous: Women's Horrific Bodies in French Extreme Film. *Estudios humanísticos. Filología Nº 43*, pp. 39–54. [Web].

Kristeva, J. (1984). *Powers of Horror: An Essay on Abjection.* Columbia University Press. https://doi.org/978-0231053471

Lalanne, J. (2000). Je me reconnais dans un cinema qui fait confiance a la narration plastique. Entretien avec Claire Denis. *Cahiers du cinema, ISSN 0008-011X, Nº 545*, pp. 50-53.

Macnab. (2005). Dans ma peau. *Sight and Sound n°15. British Film Institute.*, 83.

Nancy, J.-L. (2008). Icon of Fury: Claire Denis's Trouble Every Day. *Film-Philosofy, 12*(1), pp. 1-9. https://doi.org/https://www.euppublishing.com/doi/epdf/10.3366/film.2008.0002

Oster, C. (2008). V. Elles se réappropient le pouvoir. Dans ma peau de Marina de Vanle corps étranger. *CinémAction, ISSN 0243-4504, Nº 129*, pp. 156-160.

Palmer, T. (2006). Under Your Skin: Marina de Van y el Cinema du Corps francés contemporáneo. *Studies in French Cinema, Nº6*, pp. 171–181.

Palmer, T. (abril de 2010). *Don't Look Back: An Interview with Marina de Van.* Retrieved 20 de abril de 2023, from The French Review, Vo. 83, Nº5: https://www-jstor-org.ezbusc.usc.gal/stable/pdf/40650741

Quandt, J. (2004). Flesh & blood: sex and violence in recent french cinema. *Artforum, 42*(6). https://doi.org/https://www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-6199

Rossi, L. (2009). Claire Denis, filmare al limite. *Cineforum, ISSN 0009-7039, Nº. 484*, pp. 62-67.

Smith, D. (2005). *L'Intrus: An Interview with Claire Denis.* Retrieved 10 de mayo de 2023, from Senses of cinema: https://web.archive.org/web/20101123031739/http:/archive.sensesofcinema.com/contents/05/35/claire_denis_interview.html

Tarr, C. (2006). Director's Cuts: The Aesthetics of Self-Harming in Marina de Van's Dans ma peau. *Nottingham French Studies, 45*(3), pp. 78-91. https://doi.org/https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/nfs.2006-3.007

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ANEXO II: DEREITOS DAS IMAXES EMPREGADAS

Daquelas capturas de filmes das que no se puido conseguir autorización por parte da titularidade dos dereitos para o seu emprego na tese de doutoramento, a Escola de Doutoramento Internacional da Universidade de Santiago de Compostela aplica o artigo **32.1 de RD 1/1996** sobre a propiedade intelectual e permite o seu uso.

Artigo 32. Citas e sinalas e ilustración con fins educativos ou de investigación científica

1. É lícita a inclusión nunha obra propia de fragmentos doutras alleas de natureza escrita, sonora ou audiovisual, así como a de obras illadas de carácter plástico ou fotográfico figurativo, sempre que se trate de obras xa divulgadas e a súa inclusión se realice a título de cita ou para a súa análise, comentario ou xuízo crítico. Tal utilización só se poderá realizar con fins docentes ou de investigación, na medida xustificada polo fin desa incorporación e indicando a fonte e o nome do autor da obra utilizada.
   As recompilacións periódicas efectuadas en forma de sinais ou revista de prensa terán a consideración de citas. Non obstante, cando se realicen recompilacións de artigos periodísticos que consistan basicamente na súa mera reprodución e a dita actividade se realice con fins comerciais, o autor que non se opuxese expresamente terá dereito a percibir unha remuneración equitativa. En caso de oposición expresa do autor, a dita actividade non se entenderá amparada por este límite.
   En todo caso, a reprodución, distribución ou comunicación pública, total ou parcial, de artigos periodísticos illados nun dossier de prensa que teña lugar dentro de calquera organización requirirá a autorización dos titulares de dereitos.

2. A posta á disposición do público, por parte de prestadores de servicios electrónicos de agregación de contidos, de textos ou fragmentos de textos de publicacións de prensa obxecto de dereitos de propiedade intelectual requirirá a concesión, por parte dos titulares de dereitos no relativo a usos en liña, da correspondente autorización prevista no artigo 129 bis.
   Sen prexuízo do establecido no parágrafo anterior, a posta á disposición do público por parte de prestadores de servicios que faciliten instrumentos de busca de palabras illadas non estará suxeita a autorización nin remuneración sempre que tal posta á disposición do público se produza sen finalidade comercial propia e se realice estritamente circunscrita ó imprescindible para ofrecer resultados de busca en resposta a consultas previamente formuladas por un usuario ó buscador e sempre que a posta á disposición do público inclúa un enlace á páxina de orixe dos contidos.

3. O profesorado da educación regulada impartida en centros integrados no sistema educativo español e o persoal de Universidades e Organismos Públicos de investigación nas súas funcións de investigación científica, non necesitarán autorización do autor ou editor para realizar actos de reprodución, distribución e comunicación pública de pequenos fragmentos de obras e de obras illadas de carácter plástico ou fotográfico figurativo, cando, non concorrendo unha finalidade comercial, se cumpran simultaneamente as seguintes condicións:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

a. Que tales actos se fagan unicamente para a ilustración das súas actividades educativas, tanto no ensino presencial como no ensino a distancia, ou con fins de investigación científica, e na medida xustificada pola finalidade non comercial perseguida.

b. Que se trate de obras xa divulgadas.

c. Que as obras non teñan a condición de libro de texto, manual universitario ou publicación asimilada, salvo que se trate de:

1º. Actos de reprodución para a comunicación pública, incluíndo o propio acto de comunicación pública, que non supoñan a posta á disposición nin permitan o acceso dos destinatarios á obra ou fragmento. Nestes casos deberase incluír expresamente unha localización desde a que os alumnos poidan acceder legalmente á obra protexida.

2.º Actos de distribución de copias exclusivamente entre o persoal investigador colaborador de cada proxecto específico de investigación e na medida necesaria para este proxecto.
Para estes efectos, entenderase por libro de texto, manual universitario ou publicación asimilada, calquera publicación, impresa ou susceptible de selo, editada co fin de ser empregada como recurso ou material do profesorado ou o alumnado da educación regrada para facilitar o proceso do ensino ou aprendizaxe.

d. Que se inclúan o nome do autor e a fonte, salvo nos casos en que resulte imposible.
Para estes efectos, entenderase por pequeno fragmento dunha obra, un extracto ou porción cuantitativamente pouco relevante sobre o conxunto dela.
Os autores e os editores non terán dereito a remuneración ningunha pola realización destes actos.

4. Tampouco necesitarán a autorización do autor ou editor os actos de reprodución parcial, de distribución e de comunicación pública de obras ou publicacións, impresas ou susceptibles de selo, cando concorran simultaneamente as seguintes condicións:

a. Que tales actos se leven a cabo unicamente para a ilustración con fins educativos e de investigación científica.

b. Que os actos se limiten a un capítulo dun libro, artigo dunha revista ou extensión equivalente respecto dunha publicación asimilada, ou extensión asimilable ao 10 por cento do total da obra, resultando indiferente para estes efectos que a copia se leve a cabo a través dun ou varios actos de reprodución.

c. Que os actos se realicen nas universidades ou centros públicos de investigación, polo seu persoal e cos seus medios e instrumentos propios.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

d. Que concorra, polo menos, unha das seguintes condicións:

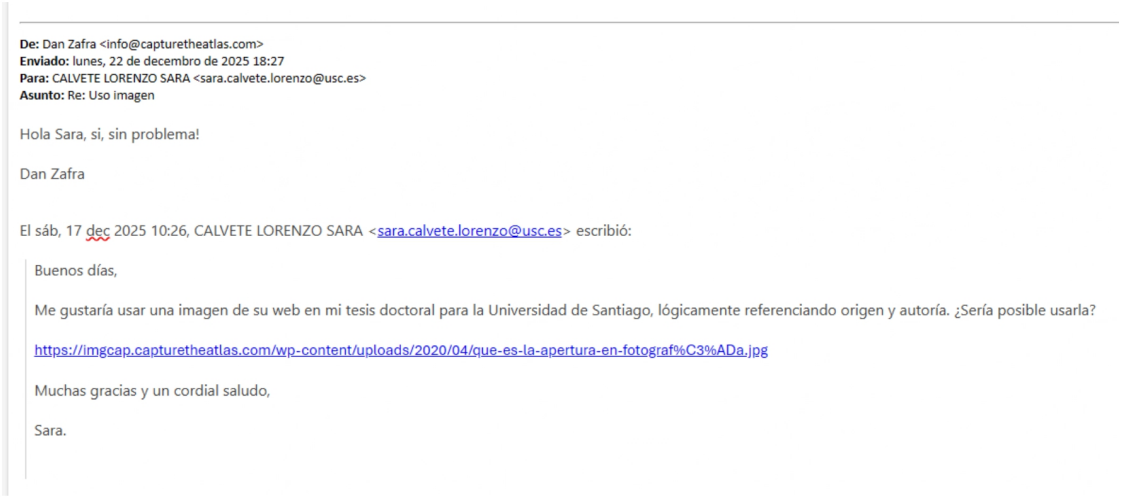
1.º Que a distribución das copias parciais se efectúe exclusivamente entre os alumnos e persoal docente ou investigador do mesmo centro en que se efectúa a reprodución.

2.º Que só os alumnos e o persoal docente ou investigador do centro en que se efectúe a reprodución parcial da obra poidan ter acceso a ela a través dos actos de comunicación pública autorizados neste punto. levándose a cabo a posta á disposición a través das redes internas e pechadas ás que unicamente poidan acceder eses beneficiarios ou no marco dun programa de educación a distancia ofertado polo dito centro docente.
En defecto de previo acordo específico ó respecto entre o titular do dereito de propiedade intelectual e o centro universitario ou organismo de investigación, e salvo que o dito centro ou organismo sexa titular dos correspondentes dereitos de propiedade intelectual sobre as obras reproducidas, distribuídas e comunicadas publicamente de forma parcial segundo a alínea b), os autores e editores destas terán un dereito irrenunciable que se vaian percibir dos centros usuarios unha remuneración equitativa, que se fará efectiva a través das entidades de xestión.

5. Non se entenderán comprendidas nos números 3 e 4 as partituras musicais, as obras dun só uso nin as compilacións ou agrupacións de fragmentos de obras, ou de obras illadas de carácter plástico ou fotográfico figurativo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Autorización de emprego da Imaxe 67. Relación entre distancia focal empregada (eq.) e apertura de diafragma (/f) (der.) coa profundidade de campo. Imaxe extraída cos permisos correspondentes de autoría de *Capture Atlas* (Dan Zafra, 2025).



De: Dan Zafra <info@capturetheatlas.com>
Enviado: lunes, 22 de decembro de 2025 18:27
Para: CALVETE LORENZO SARA <sara.calvete.lorenzo@usc.es>
Asunto: Re: Uso imagen

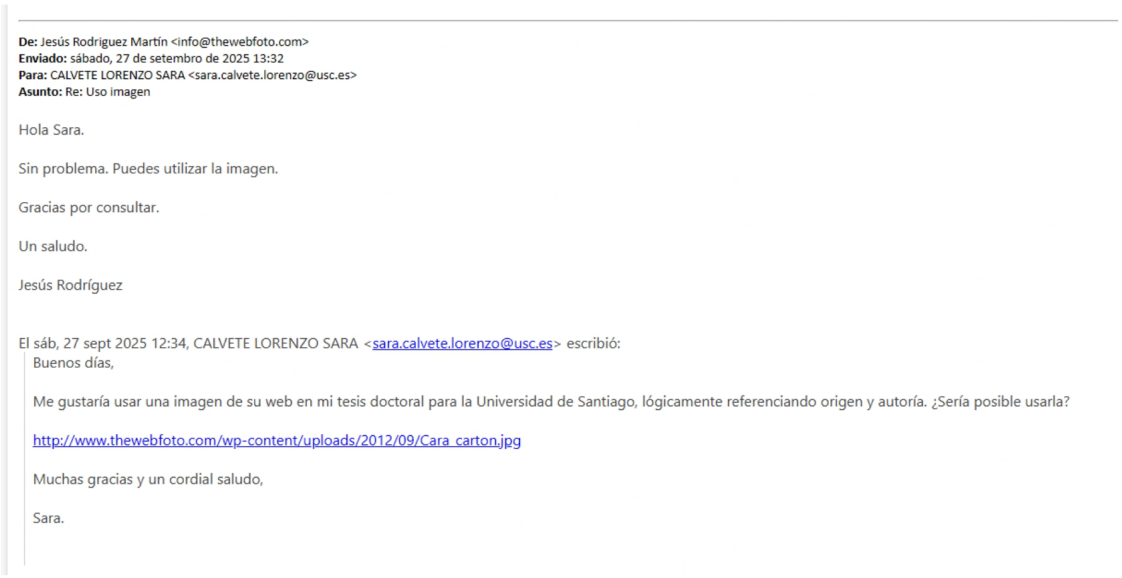
Hola Sara, si, sin problema!

Dan Zafra

El sáb, 17 dec 2025 10:26, CALVETE LORENZO SARA <sara.calvete.lorenzo@usc.es> escribió:

> Buenos días,
>
> Me gustaría usar una imagen de su web en mi tesis doctoral para la Universidad de Santiago, lógicamente referenciando origen y autoría. ¿Sería posible usarla?
>
> https://imgcap.capturetheatlas.com/wp-content/uploads/2020/04/que-es-la-apertura-en-fotograf%C3%ADa.jpg
>
> Muchas gracias y un cordial saludo,
>
> Sara.

Autorización de emprego da Imaxe 70. Principais posibilidades na dirección da luz que causan diferentes efectos psicolóxicos e estéticos. Imaxe extraída cos permisos correspondentes e de autoría de *The Web Photo* (Jesús Rodríguez Martín, 2017).



De: Jesús Rodriguez Martín <info@thewebfoto.com>
Enviado: sábado, 27 de setembro de 2025 13:32
Para: CALVETE LORENZO SARA <sara.calvete.lorenzo@usc.es>
Asunto: Re: Uso imagen

Hola Sara.

Sin problema. Puedes utilizar la imagen.

Gracias por consultar.

Un saludo.

Jesús Rodríguez

El sáb, 27 sept 2025 12:34, CALVETE LORENZO SARA <sara.calvete.lorenzo@usc.es> escribió:

> Buenos días,
>
> Me gustaría usar una imagen de su web en mi tesis doctoral para la Universidad de Santiago, lógicamente referenciando origen y autoría. ¿Sería posible usarla?
>
> http://www.thewebfoto.com/wp-content/uploads/2012/09/Cara_carton.jpg
>
> Muchas gracias y un cordial saludo,
>
> Sara.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO III: RESUMO HISTÓRICO DE PREMIOS AO MILLOR FILME NOS FESTIVAIS PRINCIPAIS

PALMA DE OURO CANNES

ANO	PELÍCULA GAÑADORA	DIRECCIÓN
1939	*Union Pacific*	Cecil B. DeMille
1940-1945	----------	----------
1946	*Hets* *The Lost Weekend* *De røde enge* *Jr. Neecha Nagar* *Brief Encounter* *María Candelaria* *Великий перелом, Veliky perelom* *La symphonie pastorale* *Die Letzte Chance* *Muži bez křídel)* *Roma, città aperta*	Alf Sjöberg Billy Wilder Bodil Ipsen e Lau Lauritzen Chetan Anand David Lean Emilio Fernández Fridrikh Markovitch Ermler Jean Delannoy Leopold Lindtberg František Čáp Roberto Rossellini
1947	*Ziegfeld Follies* *Antoine et Antoinette* *Dumbo* *Crossfire* *Les Maudits*	Vincente Minnelli Jacques Becker Ben Sharpsteen Edward Dmytryk René Clément
1948	----------	----------
1949	*The Third Man*	Carol Reed
1950	----------	----------
1951	*Fröken Julie* *Miracolo A Milano*	Alf Sjöberg Vittorio De Sica
1952	*Othello* *Due soldi di speranza*	Orson Welles Renato Castellani
1953	*Le Salaire de la peur*	Henri-Georges Clouzot
1954	*Jigokumon*	Teinosuke Kinugasa
1955	*Marty*	Delbert Mann
1956	*Le monde du silence*	Jacques-Yves Cousteau e Louis Malle
1957	*Friendly Persuasion*	William Wyler
1958	*Летят журавли, Letyat zhuravlí*	Mijaíl Kalatózov
1959	*Orfeu Negro*	Marcel Camus
1960	*La dolce vita*	Federico Fellini
1961	*Une aussi longue absence* *Viridiana*	Henri Colpi Luis Buñuel
1962	*O Pagador de Promessas*	Anselmo Duarte
1963	*Il gattopardo*	Luchino Visconti
1964	*Les Parapluies de Cherbourg*	Jacques Demy
1965	*The Knack ... and How to Get It*	Richard Lester
1966	*Un homme et une femme*	Claude Lelouch

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	Signore e signori	Pietro Germi
1967	*Blow-Up*	Michelangelo Antonioni
1968	----------	----------
1969	*If....*	Lindsay Anderson
1970	*MASH*	Robert Altman
1971	*The Go-Between*	Joseph Losey
1972	*La classe operaia va in paradiso* *Il Caso Mattei*	Elio Petri Francesco Rosi
1973	*The Hireling* *Scarecrow*	Alan Bridges Jerry Schatzberg
1974	*The Conversation*	Francis Ford Coppola
1975	*Chronique des années de braise*	Mohammed Lakhdar-Hamina
1976	*Taxi Driver*	Martin Scorsese
1977	*Padre padrone*	Paolo Taviani e Vittorio Taviani
1978	*L'albero degli zoccoli*	Ermanno Olmi
1979	*Apocalypse Now* *Die Blechtrommel*	Francis Ford Coppola Volker Schlöndorff
1980	*Ordinary People*	Robert Redford
1981	*Czlowiek z zelaza*	Andrzej Wajda
1982	*Missing* *Yol*	Costa-Gavras Yılmaz Güney
1983	*Narayama bushiko*	Shohei Imamura
1984	*Paris, Texas*	Wim Wenders
1985	*Otac na službenom putu*	Emir Kusturica
1986	*The Mission*	Roland Joffé
1987	*Sous le soleil de Satan*	Maurice Pialat
1988	*Pelle erobreren*	Bille August
1989	*Sex, Lies, and Videotape*	Steven Soderbergh
1990	*Wild at Heart*	David Lynch
1991	*Barton Fink*	Joel Coen e Ethan Coen
1992	*Den goda viljan*	Bille August
1993	*霸王别姬, Ba wang bie ji* *The Piano*	Chen Kaige Jane Campion
1994	*Pulp Fiction*	Quentin Tarantino
1995	*Underground*	Emir Kusturica
1996	*Secrets & Lies*	Mike Leigh
1997	*Ta'm e guilass* *Unagi*	Abbas Kiarostami Shohei Imamura
1998	*Mia aioniotita kai mia mera*	Theo Angelopoulos
1999	*Rosetta*	Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne
2000	*Dancer in the Dark*	Lars von Trier
2001	*La stanza del figlio*	Nanni Moretti
2002	*The Pianist*	Roman Polanski

2003	*Elephant*	Gus Van Sant
2004	*Fahrenheit 9/11*	Michael Moore
2005	*L'enfant*	Jean-Pierre Dardenne e Luc Dardenne
2006	*The Wind that Shakes the Barley*	Ken Loach
2007	*4 luni, 3 saptamini si 2 zile*	Cristian Mungiu
2008	*Entre les murs*	Laurent Cantet
2009	*Das weiße Band*	Michael Haneke
2010	*Lung Bunmi Raluek Chat*	Apichatpong Weerasethakul
2011	*The Tree of Life*	Terrence Malick
2012	*Amour*	Michael Haneke
2013	*La vie d'Adèle*	Abdellatif Kechiche
2014	*Winter Sleep*	Nuri Bilge Ceylan
2015	*Dheepan*	Jacques Audiard
2016	*I, Daniel Blake*	Ken Loach
2017	*The Square*	Ruben Östlund
2018	*Manbiki kazoku*	Hirokazu Koreeda
2019	*기생충 - Gisaengchung*	Bong Joon-ho
2020	----------	----------
2021	*Titane*	Julia Ducournau
2022	*Triangle of Sadness*	Ruben Östlund
2023	*Anatomie d'une chute*	Justine Triet

OSO DE OURO BERLINALE

ANO	PELÍCULA GAÑADORA	DIRECCIÓN
1951	*Die Vier im Jeep* *...Sans laisser d'adresse* *In Beaver Valley* *Justice est faite* *Cinderella*	Leopold Lindtberg Jean-Paul Le Chanois James Algar André Cayatte Wilfred Jackson
1952	*Hon dansade en sommar*	Arne Mattsson
1953	*Le Salaire de la peur*	Carol Reed
1954	*Hobson's Choice*	David Lean
1955	*Die Ratten*	Robert Siodmak
1956	*Invitation To The Dance*	Gene Kelly
1957	*12 Angry Men*	Sidney Lumet
1958	*Smultronstället*	Ingmar Bergman
1959	*Les Cousins*	Claude Chabrol
1960	*El lazarillo de Tormes*	César Fernández Ardavín
1961	*La notte*	Michelangelo Antonioni
1962	*A Kind of Loving*	John Schlesinger
1963	*Il Diavolo*	Gian Luigi Polidoro
1964	*Susuz Yaz*	Metin Erksan
1965	*Alphaville*	Jean-Luc Godard
1966	*Cul-de-Sac*	Roman Polanski

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1967	*Le départ*	Jerzy Skolimowski
1968	*Ole dole doff*	Jan Troell
1969	*Rani Radovi*	Želimir Žilnik
1970	----------	----------
1971	*Il giardino dei Finzi-Contini*	Vittorio De Sica
1972	*I racconti di Canterbury*	Pier Paolo Pasolini
1973	*Distant Thunder*	Satyajit Ray
1974	*The Apprenticeship of Duddy Kravitz*	Ted Kotcheff
1975	*Örökbefogadás*	Márta Mészáros
1976	*Buffalo Bill and the Indians*	Robert Altman
1977	*Восхождение, Voskhozhdeniye*	Larisa Shepitko
1978	*Las truchas* *Las palabras de Max*	José Luis García Sánchez Emilio Martínez-Lázaro
1979	*David*	Peter Lilienthal
1980	*Heartland* *Palermo o Wolfsburg*	Richard Pearce Werner Schroeter
1981	*Deprisa, deprisa*	Carlos Saura
1982	*Veronika Voss*	Rainer Werner Fassbinder
1983	*Ascendancy* *La colmena*	Edward Bennett Mario Camus
1984	*Love Streams*	John Cassavetes
1985	*Die Frau und der Fremde* *Wetherby*	Rainer Simon David Hare
1986	*Stammheim*	Reinhard Hauff
1987	*Tema*	Gleb Panfilov
1988	*红高粱, Honggaoliang*	Zhang Yimou
1989	*Rain Man*	Barry Levinson
1990	*Music Box* *Skrivánci na niti*	Costa-Gavras Jiří Menzel
1991	*La casa del sorriso*	Marco Ferreri
1992	*Grand Canyon*	Lawrence Kasdan
1993	*Woman Sesame Oil Maker* *喜宴; Xǐyàn*	Xie Fei Ang Lee
1994	*In the Name of the Father*	Jim Sheridan
1995	*L'appât*	Bertrand Tavernier
1996	*Sense and Sensibility*	Ang Lee
1997	*The People vs. Larry Flynt*	Miloš Forman
1998	*Central do Brasil*	Walter Salles
1999	*The Thin Red Line* *The Tic Code*	Terrence Malick Gary Winick
2000	*Magnolia*	Paul Thomas Anderson
2001	*Intimacy*	Patrice Chéreau
2002	*千と千尋の神隠し, Sen to Chihiro no Kamikakushi* *Bloody Sunday*	Hayao Miyazaki Paul Greengrass
2003	*In This World*	Michael Winterbottom

USC

2004	*Gegen die Wand*	Fatih Akın
2005	*U-Carmen e-Khayelitsha*	Marc Dornford-May
2006	*Grbavica*	Jasmila Žbanić
2007	*Tu ya de hun shi*	Wang Quan'an
2008	*Tropa de élite*	José Padilha
2009	*La teta asustada*	Claudia Llosa
2010	*Bal*	Semih Kaplanoğlu
2011	*Yodaí-e Nader az Simín*	Asghar Farhadi
2012	*Cesare deve morire*	Paolo e Vittorio Taviani
2013	*Poziția copilului*	Călin Peter Netzer
2014	*Bai ri yan huo*	Yi'nan Diao
2015	*Taxi*	Jafar Panahi
2016	*Fuocoammare*	Gianfranco Rosi
2017	*Testről és lélekről*	Ildikó Enyedi
2018	*Nu mă atinge-mă*	Adina Pintilie
2019	*Synonymes*	Nadav Lapid
2020	*Sheytan vojud nadarad*	Mohammad Rasoulof
2021	*Babardeala cu bucluc sau porno balamuc*	Radu Jude
2022	*Alcarràs*	Carla Simón
2023	*Sur l'Adamant*	Nicolas Philibert

LEÓN DE OURO BIENAL DE VENECIA

ANO	PELÍCULA GAÑADORA	DIRECCIÓN
1946	*The Southerner*	Jean Renoir
1947	*Siréna*	Karel Stekly
1948	*Hamlet*	Laurence Olivier
1949	*Manon*	Henri-Georges Clouzot
1950	*Justice est faite*	André Cayatte
1951	*Rashōmon*	Akira Kurosawa
1952	*Jeux interdits*	René Clément
1953	----------	----------
1954	*Romeo e Giulietta*	Renato Castellani
1955	*Ordet*	Carl Theodor Dreyer
1956	O premio declarouse deserto por empate entre: *ルマの竪琴 Biruma no tategoto* *Calle Mayor*	 Kon Ichikawa Juan Antonio Bardem
1957	*Aparajito*	Satyajit Ray
1958	*Muhomatsu no issho*	Hiroshi Inagaki
1959	*Il Generale della Rovere* *La grande guerra*	Roberto Rosselini Mario Monicelli
1960	*Le passage du Rhin*	André Cayatte
1961	*L'année dernière à Marienbad*	Alain Resnais
1962	*Cronica familiare*	Valerio Zurlini

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

	Ivanovo detstvo	Andrei Tarkovsky
1963	*Le mani sulla città*	Francesco Rosi
1964	*Il deserto rosso*	Michelangelo Antonioni
1965	*Vaghe stelle dell'orsa*	Luchino Visconti
1966	*La Battaglia di Algeri*	Gillo Pontecorvo
1967	*Belle de jour*	Luis Buñuel
1968	*Die Artisten in der Zirkuskuppel*	Alexander Kluge Ratlos
1969-1979	Non se concedeu o premio nestas edicións.	
1980	*Gloria* *Atlantic City*	John Cassavetes Louis Malle
1981	*Die Bleierne Zeit*	Margarethe von Trotta
1982	*Der stand der Dinge*	Wim Wenders
1983	*Prénom Carmen*	Jean-Luc Godard
1984	*Rok spokojnego slonca*	Krzysztof Zanussi
1985	*Sans toit ni loi*	Agnès Varda
1986	*Le Rayon vert*	Éric Rohmer
1987	*Au revoir, les enfants*	Louis Malle
1988	*La leggenda del santo bevitore*	Ermanno Olmi
1989	*Beiqing chengshi*	Hou Hsiao-Hsien
1990	*Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*	Tom Stoppard
1991	*Urga (Close To Eden)*	Nikita Mikhalkov
1992	*Qui Ju da guan si*	Zhang Yimou
1993	*Short Cuts* *Trois Couleurs: Bleu*	Robert Altman Krzysztof Kieślowski
1994	*Pred dozhdot* *Aiqing wansui*	Milcho Manchevski Tsai Ming-Liang
1995	*Xich lo*	Anh Hung Tran
1996	*Michael Collins*	Neil Jordan
1997	*Hana-bi*	Takeshi Kitano
1998	*Così ridevano*	Gianni Amelio
1999	*Yi ge dou bu neng shao*	Zhang Yimou
2000	*Dayereh*	Jafar Panahi
2001	*Monsoon Wedding*	Mira Nair
2002	*The Magdalene Sisters*	Peter Mullan
2003	*Vozvrashcheniye*	Andréi Zviagintsev
2004	*Vera Drake*	Mike Leigh
2005	*Brokeback Mountain*	Ang Lee
2006	*Sanxia Haoren*	Jia Zhang-Ke
2007	*Se, jie*	Ang Lee
2008	*The Wrestler*	Darren Aronofsky
2009	*Lebanon*	Samuel Maoz
2010	*Somewhere*	Sofia Coppola
2011	*Fausto*	Aleksandr Sokurov
2012	*Pietà*	Kim Ki-duk
2013	*Sacro GRA*	Gianfranco Rosi
2014	*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*	Roy Andersson

USC SANTIAGO DE COMPOSTELA

2015	*Desde allá*	Lorenzo Vigas
2016	*The Woman Who Left*	Lav Diaz
2017	*The Shape of Water*	Guillermo del Toro
2018	*Roma*	Alfonso Cuarón
2019	*Joker*	Todd Phillips
2020	*Nomadland*	Chloé Zhao
2021	*L'Événement*	Audrey Diwan
2022	*All the Beauty and the Bloodshed*	Laura Poitras
2023	*Poor Things*	Yorgos Lanthimos

MELLOR PELÍCULA PREMIOS OSCAR

ANO	PELÍCULA GAÑADORA	DIRECCIÓN
1927	*Wings*	William A. Wellman
1928	*The Broadway Melody*	Harry Beaumont
1929	*All Quiet on the Western Front*	Lewis Milestone
1930	*Cimarron*	Wesley Ruggles
1931	----------	----------
1932	*Grand Hotel*	Edmund Goulding
1933	*Cavalcade*	Frank Lloyd
1934	*It Happened One Night*	Frank Capra
1935	*Mutiny on the Bounty*	Frank Lloyd
1936	*The Great Ziegfeld*	Robert Z. Leonard
1937	*The Life of Emile Zola*	William Dieterle
1938	*You Can't Take It With You*	Frank Capra
1939	*Gone with the Wind*	Victor Fleming
1940	*Rebecca*	Alfred Hitchcock
1941	*How Green Was My Valley*	John Ford
1942	*Mrs. Miniver*	William Wyler
1943	*Casablanca*	Michael Curtiz
1944	*Going My Way*	Leo McCarey
1945	*The Lost Weekend*	Billy Wilder
1946	*The Best Years of Our Lives*	William Wyler
1947	*Gentleman's Agreement*	Elia Kazan
1948	*Hamlet*	Laurence Olivier
1949	*All the King's Men*	Robert Rossen
1950	*All About Eve*	Joseph L. Mankiewicz
1951	*An American in Paris*	Vincente Minnelli
1952	*The Greatest Show on Earth*	Cecil B. De Mille
1953	*From Here to Eternity*	Fred Zinnemann
1954	*On the Waterfront*	Elia Kazan
1955	*Marty*	Delbert Mann
1956	*Around the World in Eighty Days*	Michael Anderson
1957	*The Bridge on the River Kwai*	David Lean
1958	*Gigi*	Vincente Minnelli
1959	*Ben-Hur*	William Wyler

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1960	*The Apartment*	Billy Wilder
1961	*West Side Story*	Robert Wise e Jerome Robbins
1962	*Lawrence of Arabia*	David Lean
1963	*Tom Jones*	Tony Richardson
1964	*My Fair Lady*	George Cukor
1965	*The Sound of Music*	Robert Wise
1966	*A Man for All Seasons*	Fred Zinnemann
1967	*In the Heat of the Night*	Norman Jewison
1968	*Oliver!*	Carol Reed
1969	*Midnight Cowboy*	John Schlesinger
1970	*Patton*	Franklin J. Schaffner
1971	*The French Connection*	William Friedkin
1972	*The Godfather*	Francis Ford Coppola
1973	*The Sting*	George Roy Hill
1974	*The Godfather Part II*	Francis Ford Coppola
1975	*One Flew Over the Cuckoo's Nest*	Miloš Forman
1976	*Rocky*	John G. Avildsen
1977	*Annie Hall*	Woody Allen
1978	*The Deer Hunter*	Michael Cimino
1979	*Kramer vs. Kramer*	Robert Benton
1980	*Ordinary People*	Robert Redford
1981	*Chariots of Fire*	Hugh Hudson
1982	*Gandhi*	Richard Attenborough
1983	*Terms of Endearment*	James L. Brooks
1984	*Amadeus*	Miloš Forman
1985	*Out of Africa*	Sydney Pollack
1986	*Platoon*	Oliver Stone
1987	*The Last Emperor*	Bernardo Bertolucci
1988	*Rain Man*	Barry Levinson
1989	*Driving Miss Daisy*	Bruce Beresford
1990	*Dances with Wolves*	Kevin Costner
1991	*The Silence of the Lambs*	Jonathan Demme
1992	*Unforgiven*	Clint Eastwood
1993	*Schindler's List*	Steven Spielberg
1994	*Forrest Gump*	Robert Zemeckis
1995	*Braveheart*	Mel Gibson
1996	*The English Patient*	Anthony Minghella
1997	*Titanic*	James Cameron
1998	*Shakespeare in Love*	John Madden
1999	*American Beauty*	Sam Mendes
2000	*Gladiator*	Ridley Scott
2001	*A Beautiful Mind*	Ron Howard
2002	*Chicago*	Rob Marshall
2003	*The Lord of the Rings: The Return of the King*	Peter Jackson
2004	*Million Dollar Baby*	Clint Eastwood

USC
UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

2005	*Crash*	Paul Haggis
2006	*The Departed*	Martin Scorsese
2007	*No Country for Old Men*	Ethan Coen e Joel Coen
2008	*Slumdog Millionaire*	Danny Boyle
2009	*The Hurt Locker*	Kathryn Bigelow
2010	*The King's Speech*	Tom Hooper
2011	*The Artist*	Michel Hazanavicius
2012	*Argo*	Ben Affleck
2013	*12 Years a Slave*	Steve McQueen
2014	*Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*	Alejandro González Iñárritu
2015	*Spotlight*	Tom McCarthy
2016	*Moonlight*	Barry Jenkins
2017	*The Shape of Water*	Guillermo del Toro
2018	*Green Book*	Peter Farrelly
2019	*기생충 - Gisaengchung*	Bong Joon-ho
2020	*Nomadland*	Chloé Zhao
2021	*CODA*	Sian Heder
2022	*Everything Everywhere All at Once*	Daniel Kwan e Daniel Scheinert
2023	*Oppenheimer*	Christopher Nolan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANEXO IV: RESULTADOS DAS BUSCAS POR PALABRA CLAVE

A proposta de revisión consistiría na busca de termos asociados a este conxunto de películas, aquí xurde o primeiro escollo, malia que a denominación máis común é Novo Extremismo Francés (James Quandt) termo compartido por outras autorías como Alexandra West, ben existen outros sobrenomes como *Cinéma du Corps* (Tim Palmer), *Cinema of Sensation* (Martine Beugnet), *Cinema Unwatchable* (Asbjørn Grønstad) ou *Nouvelle Horreur Vague*, este último, non posúe unha autoría recoñecida, mais é de uso habitual en textos de contornas non académicas como blogues ou podcasts especializados, sobre todo, na propia Francia. Tamén é de interese na busca "cinema terror francés contemporáneo" en idioma inglés, castelán e francés, nas principais plataformas e repositorios científicos.

A busca sistemática consiste na revisión de Scopus e Web of Science a nivel internacional, Dialnet e Redalyc para a literatura científica hispanofalante, o repositorio do Ministerio de Educación y Ciencia, Teseo e, por último, nos recursos propios da Universidade de Santiago de Compostela, Iacobus e Minerva. Cabe dicir que a escolla dos idiomas dos termos a buscar réxense polo volume de investigación fílmica en ditas linguas, así como pola capacidade desta autora de entender os textos sen precisar de tradución externa.

Resumo de resultados obtidos por repositorio e termos de busca		
Termo	**Repositorio**	**Nº de resultados**
Nuevo Extremismo Francés (nuevo AND extremismo AND frances)	Scopus	1
	WoS	0
	Redalyc	510670/ **0** Buscando "nuevo extremismo francés"
	Dialnet	267 / 16 Unha vez aplicados os filtros Ciencias Sociais e Artes e Humanidades
	Teseo	0
	Iacobus	2
	Minerva	0
New French Extremity (new AND french AND extremity)	Scopus	75 / 21 Unha vez aplicados os filtros *Social Science* e *Arts and Humanities*
	WoS	12
	Redalyc	27862 / 0 Buscando "new french extremity"
	Dialnet	1
	Teseo	0
	Iacobus	87
	Minerva	0
Nouvel Horreur Vague	Scopus	5

USC

(nouvel AND horreur AND vague)	WoS	0
	Redalyc	40665 / 0 Buscando "nouvel horreur vague"
	Dialnet	0
	Teseo	0
	Iacobus	0
	Minerva	0
Cinéma du Corps (cinema AND corps)	Scopus	1850 / 34 Buscando "Cinéma du corps"
	WoS	5 /4 Unha vez seleccionados os eidos *Art* e *Film*
	Redalyc	131989 / 0 Buscando "cinema du corps"
	Dialnet	53
	Teseo	0
	Iacobus	0
	Minerva	0
Cinema of Sensation	Scopus	102
	WoS	41 / 23 Unha vez seleccionados os eidos *Art* e *Film*
	Redalyc	19385 / 1 Buscando "cinema of sensation"
	Dialnet	17
	Teseo	0
	Iacobus	395
	Minerva	0
Cinema Unwatchable (cinema AND Unwatchable)	Scopus	76
	WoS	4
	Redalyc	15810 / 0 Buscando "cinema unwatchable"
	Dialnet	0
	Teseo	0
	Iacobus	13
	Minerva	0
Cine terror francés contemporáneo (cine AND terror AND frances AND contemporaneo)	Scopus	4 Ningún deles pertencente ao eido das Ciencias Sociais

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

		ou Artes e Humanidades
	WoS	0
	Redalyc	706 / 108 Unha vez aplicado o filtro Ciencias Sociais
	Dialnet	11
	Teseo	0
	Iacobus	0
	Minerva	0
Contemporary French horror cinema	Scopus	9
	WoS	5
	Redalyc	93282 / 0 Buscando "contemporary french horror cinema"
	Dialnet	3
	Teseo	0
	Iacobus	0
	Minerva	0
Cinéma horreur français contemporain	Scopus	21
	WoS	0
	Redalyc	32310 / 0 Buscando "cinema horreur français contemporain"
	Dialnet	0
	Teseo	0
	Iacobus	18
	Minerva	0

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A presente investigación xurde dunha dobre intención, por unha banda xerar unha sistemática de análise das diferentes tipoloxías de despece dos corpos femininos, ou feminizados, no cinema, a través da teoría do Triplo Corte, aportación orixinal da presente tese, que avanza autorrefencialmente: Corte da Toma (ou as súas características específicas); Corte do Plano (uso da montaxe e das súas ferramentas); e, en último lugar, o Corte da Carne, onde finalmente os corpos son despezados en vivo diante da óptica da cámara, que se abalanzan mutilados arriba do, gustoso ou reticente, público. En segundo lugar, aplicar devandita sistemática sobre un corpus de filmes franceses producidos a finais do século XX e comezos do XXI, denominados como Novo Extremismo Francés.