

RAE-IC, Revista de la Asociación Española de
Investigación de la Comunicación

vol. 8, núm. 16 (2021), 98-120

ISSN 2341-2690

DOI: <https://doi.org/10.24137/raeic.8.16.6>



Recibido el 28 de junio de 2021
Aceptado el 11 de octubre de 2021

Dentro y fuera del umbral: la mujer como simulacro en el Nuevo Extremismo Francés

*Inside and outside the threshold: women as a simulacrum in the New
French Extremism*

González Álvarez, Paula

Universidade de Santiago de Compostela (USC)

pau.glez.alv@gmail.com

Forma de citar este artículo:

González Álvarez, P. (2021). Dentro y fuera del umbral: la mujer como simulacro en el Nuevo Extremismo Francés. *RAEIC, Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 8(16), 98-120.

<https://doi.org/10.24137/raeic.8.16.6>

Resumen:

La figura de la mujer se ha representado históricamente como signo, como simulacro cultural dentro del orden patriarcal, ocupando un espacio significativo sin tener realidad. Dentro del ámbito de las representaciones audiovisuales, las mujeres se configuran a través de una mirada masculina, que también se articula desde la posición de las espectadoras. Esto se amplifica cuando se tratan historias que, de una manera u otra, trabajan con temas que giran en torno a la sexualidad gráfica, objeto de controversia a lo largo de la historia del cine y del desarrollo de las teorías fílmicas

98

feministas. Este artículo analiza los personajes femeninos protagonistas de dos filmes dentro del movimiento cinematográfico denominado Nuevo Extremismo Francés, *Irreversible* (Noé, 2002) y *Baise-moi* (Despentes y Trinh Thi, 2000), atendiendo a las diferencias que se dan en el tratamiento de la violencia sexual dependiendo de la mirada del individuo que las representa, conforme se encuentre dentro o fuera del umbral, entendido este como punto desde el cual se observa la realidad.

Palabras clave: mujer, simulacro, mirada, violencia sexual, Nuevo Extremismo Francés

Abstract:

The figure of women has historically been represented as a sign, as a cultural simulacrum within the patriarchal order, occupying a significant space without having reality. Within the field of audiovisual representations, women are configured through a male gaze, which is also articulated from the position of the spectators. This is amplified when stories are treated that, in one way or another, work with themes that revolve around graphic sexuality, the object of controversy throughout the history of cinema and the development of feminist film theories. This article analyzes the female characters protagonists of two films within the cinematographic movement called New French Extremism, *Irreversible* (Noé, 2002) and *Baise-moi* (Despentes and Trinh Thi, 2000), taking into account the differences that occur in the treatment of sexual violence depending on the gaze of the individual who represents them, depending on whether they are inside or outside the threshold, understood as the point from which reality is observed.

Keywords: woman, simulacrum, gaze, sexual violence, New French Extremism

1. INTRODUCCIÓN

En 2004 el crítico James Quandt publicaba en la revista *Artforum* un artículo que desvirtuaba el trabajo realizado por una serie de autores franceses desde finales de los

años 90, al que denominó Nuevo Extremismo Francés (NEF). Así nació el término que hasta día de hoy engloba una lista de películas dispares que aglutinan, de modo difuso, unas determinadas características o, mejor dicho, intenciones.

Quandt (2004) enumera un conjunto de trabajos que bailan entre lo pornográfico y el género de terror, inquietantes por plasmar acciones tan macabras como el canibalismo o las violaciones. Todo esto desde la mirada particular de quien dirige, siendo uno de los pocos movimientos que “abarca tanto cine de género como de autor” (Bender, 2018). Para contextualizar este movimiento cinematográfico cabe destacar figuras de referencia como Catherine Breillat, que ha explorado la sexualidad femenina con personajes que reclaman su placer en títulos como *Romance X* (1999) o *Anatomie de l'enfer* (2004). Otra de las directoras clave es Claire Denis, que con la película *Trouble Every Day* (2001) utiliza el canibalismo para mostrar escenas análogas de violencia y sexo perpetradas en ambos sentidos.

De entre los directores, uno de los primeros referentes fue Philippe Grandrieux con *Sombre* (1998), filme en el que un asesino de prostitutas acaba salvando a una mujer virgen de una violación. También cabe mencionar a Patrice Chéreau con *Intimité* (2001) o Bruno Dumont con *Twentynine Palms* (2003), obras en las que se trata el sexo desde la complejidad afectiva en las parejas.

Una serie de ejemplos que apuntan ciertas diferencias entre directores y directoras y justifican que, en la presente investigación, se tome como marco el Nuevo Extremismo Francés para explorar la cuestión de la autoría y sus implicaciones, trazando un debate alrededor de la presentación gráfica de la figura femenina en el cine, y más concretamente, cuando está atravesado por temáticas como la sexualidad y la violencia.

Para el caso, se analizan dos piezas coetáneas en las que se representan abusos sexuales gráficos a las protagonistas femeninas principales: *Irreversible* (Noé, 2002) y *Baise-moi* (Despentes y Trinh Thi, 2000), dirigidas por un hombre y dos mujeres respectivamente.

Como punto de partida, tras realizar el Test de Bechdel¹ a ambas películas, se observa que *Irréversible* suspende y *Baise-moi* lo aprueba. Pese a funcionar como una herramienta anecdótica y superficial, es un primer indicativo del grado de representación femenina que hay en dos películas que parten de la agresión sexual a una mujer como hilo argumental.

La cultura de la violación forma parte del cine en tanto en cuanto existe en la sociedad. Por lo general, “la explicación de estas acciones abominables está justificada y sustentada en un comportamiento sociópata por parte del agresor ... sin olvidar que en todas estas escenas la violencia se le atribuye al varón y el abuso sexual lo acaba sufriendo el reparto femenino” (Atiénzar, 2019). Esto también se explica por el hecho de que es “más fácil para los hombres sentir miedo y dolor a través de una figura femenina en la pantalla porque experimentar la debilidad a través de una mujer no resulta conflictivo para su masculinidad” (Méndez y Lombao, 2019).

A la hora de analizar los contenidos cinematográficos desde la crítica feminista descubrimos tres puntos clave: “la representación de la mujer en las películas . . . la mujer como espectadora y la idea de una estética feminista” (Pérez Pereiro, 2018). Claire Johnston (1973) y Laura Mulvey (1975) escribieron dos de los textos más relevantes en cuanto a la representación de la Mujer en el cine, defendiendo su ausencia en las imágenes cinematográficas “al representarse una dualidad hombre/no hombre que la excluye como sujeto del relato” (Pérez Pereiro, 2020, p. 43). Esta dualidad hombre/no hombre, que se traduce en ser/no ser, parte de la configuración de la sociedad a nivel simbólico, la cual “transmite los modelos virtuales de hombre y mujer que creó el patriarcado” (Reguant i Fosas, 1996, p. 18).

¹ Este método apareció en 1986 de la mano de la tira cómica *The Rule*, dentro del cómic *Dykes to Watch Out For*, obra de Alison Bechdel. La autora postula que para el aprobado de la pieza esta debe cumplir cuatro requisitos: 1) deben aparecer, por lo menos, dos personajes femeninos, 2) con nombre propio, 3) que hablen entre ellas, 4) sobre algo distinto a un hombre. Se trata de una herramienta cualitativa que actúa como indicador superficial de la visibilidad de la mujer en las películas, y según Nahuel et. al (2016), “se cree que aproximadamente el 40% de las películas actuales falla en el test” (p. 35), a pesar de que las premisas necesarias para superarlo resultan sencillas de alcanzar.

Históricamente, la mujer ha existido “en la tensión de una paradoja inquietante, abismal —que apenas hoy llega a ser comprendida como simulacro— al no significar sino como seducción, la mujer no debía (no debe) tener un ser propio para poder existir. Una ausencia de ser: una existencia en simulacro” (Lorite Mena, 2010, p. 14). El concepto de simulacro cultural fue desarrollado por Jean Baudrillard en su obra *Cultura y simulacro* (1978). Para el autor, en el mundo postmoderno (de consumo, medios y alta tecnología) no hay realidad, sino un simulacro de esta, una realidad virtual que se expone a la sociedad contemporánea a través de la forma predominante, los medios de comunicación, dando lugar al concepto de hiperrealidad: “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (Baudrillard, 1978, p. 9). Trasladado al tema de este estudio, hablamos de simulacro en cuanto a la idea de que, tradicionalmente, la mujer ha deseado ser mujer, pero en su camino cara esa existencia como sujeto siempre se encuentra con el hombre, con el deseo del hombre que la hace mujer: “seducir es morir como realidad y producirse como engaño” (Baudrillard, 1981, p. 67). Según Lorite Mena (2010):

La mujer ha acompañado al hombre en la historia para amplificar como una constante los deseos que este necesitaba recoger. La mujer es el primer y más fundamental instinto aparente que se le otorgó al hombre, el simulacro más incuestionable de realización definitiva que el hombre pudo crear (p. 174).

Partiendo de esta diferenciación simbólica, Figes (1972) afirma que “la visión que el hombre tiene de la mujer no es objetiva, sino más bien una inestable combinación de lo que desearía que fuera y de lo que teme que pueda ser” (p. 15). Es decir, la representación femenina por parte de los hombres es inherente a una subjetividad asociada a la realidad que experimentan como individuos, lo que conduce al pensamiento de que solo la mujer, a través de su deseo de existir, puede llegar a repensar a la Mujer. Como explica Reguant i Fosas (1996):

La mujer tiene un conocimiento desde la liminalidad que no tiene el hombre. El limen, que quiere decir umbral, es la segunda fase de separación del individuo o grupo respecto a la estructura social que precede cualquier rito de paso . . . solo que en este caso no tendrá lugar la fase final de agregación, lo cual permite a la mujer ver otra realidad (p. 161).

Este trabajo analiza entonces la representación de las figuras femeninas en dos películas atravesadas por la sexualidad y la violencia del Nuevo Extremismo Francés. Teniendo en cuenta quién es el sujeto que se encuentra detrás de la dirección de las obras, su objetivo es evidenciar las diferencias que este factor genera y, por ende, resaltar la importancia de la autoría femenina o masculina como los dos lados de ese umbral.

2. MARCO TEÓRICO

Situando la transgresión como punto en común, el NEF está dominado por unas características generales cada vez más crecientes: la sexualidad gráfica, la violencia y un sentido de apocalipsis social (Romney, 2011). Es por eso por lo que, “a pesar de todas las diferencias estilísticas en ese cúmulo de películas ... la intención de manifestar la (des)conexión entre los cuerpos y los impulsos incontrolables de la condición humana los une en una tesis común, visceral y vital, misteriosamente explícita” (Bender, 2018).

Tim Palmer (2006) denominó a este movimiento el “cine del cuerpo” de una manera muy acertada, ya que la corporeidad humana juega un papel fundamental². Por lo tanto, a través de la tríada terror-violencia-cuerpo, el NEF “enfoca la cámara en la violencia que le hacemos a los demás, a nosotros mismos, y nos obliga a mirar ... No nos aparta la mirada, nos hace decidir si debemos hacerlo” (Armitage, 2018).

Para hablar del papel de las mujeres en este movimiento en cuestión (tanto personajes como directoras) entra en juego la cuestión de la mirada, ampliamente estudiada en la historia de la cinematografía. John Berger (1972) escribía

² La sexualidad y la violencia gráficas son dos de las características principales del NEF, las cuales acercan a este movimiento al cine *gore* y al mundo de la pornografía, más concretamente al denominado *torture porn*.

Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto y, particularmente, en un objeto visual: en una visión (p. 47).

El desequilibrio sexual entre hombres y mujeres está impreso en toda arte, incluido el cine, ya que como teorizó Laura Mulvey (1975) “el inconsciente de la sociedad patriarcal estructuró la forma fílmica” (p. 6). De este modo, “el placer de mirar se escindió entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del hombre proyecta su fantasía sobre la figura femenina, estilizada en consecuencia” (Mulvey, 1975, p. 11). Así, se ignora la cuestión de que el espectador es un sujeto sexuado:

Me causó una gran impresión el darme cuenta de que ... el placer que había sentido se había debido en gran medida a mi identificación con personajes masculinos. Es decir, yo me había estado colocando en el papel del hombre, del héroe, para disfrutar —quizá incluso para entender— las películas (Kuhn, 1991, p. 9).

Esta idea es defendida por algunas críticas, hablando de un travestismo de la mirada, lo cual no deja de estar relacionado con el hecho de que “el acceso de la mujer al espacio público siempre requirió de un cierto travestismo . . . necesario por el hecho de no haber sido aceptada su diferencia” (Reguant i Fosas, 1996, p. 157). La sexualización de los personajes femeninos se vuelve una realidad constante, con unas implicaciones diferentes a las que se dan cuando se sexualizan personajes masculinos:

El espectador está en la posición de voyeur cuando hay escenas de sexo en la pantalla, pero las imágenes de las mujeres ... están sexualizadas independientemente de lo que estén haciendo o el tipo de trama en el que se vean envueltas (Kaplan, 1998, p. 63).

Si se tratara de una erotización sujeta a acciones concretas este hecho sería más aceptable, teniendo en cuenta que la cosificación de los personajes es un componente

inherente al erotismo, independientemente del género de estos. Pero la cuestión no acaba ahí:

Los hombres no se limitan a mirar; su mirada transmite el poder de acción y posesión que está ausente en la mirada femenina. ... la sexualización y cosificación de las mujeres no tiene únicamente propósitos eróticos; desde un punto de vista psicoanalítico, pretende eliminar la amenaza que representa la mujer (Kaplan, 1998, p. 64).

Kaplan señala, entonces, que la mirada masculina transmite un poder de acción y posesión negado a la femenina. En ese sentido, Mulvey (1975) diferencia entre dos miradas: la fetichista-escoptofílica (que cosifica el cuerpo de la mujer) y la sádica-voyerista (que se alegra de su castigo). Si trasladamos esto a las películas del NEF, la mezcla violencia-sexo parece el campo de cultivo perfecto para que las mujeres sean una vez más objeto de deseo, en vez de gozar del propio. En la cuestión del goce, se debe tener en cuenta que “el hecho de que la pornografía sea empleada principalmente por varones puede ser interpretado como un intento masculino por ver en qué consiste ese goce que ellos desconocen” (Conde Soto, 2016).

Por otro lado, las imágenes alrededor del sexo constituyen una representación que no escapa al “espectáculo de sadismo cultural entre el sujeto y el objeto. Las imágenes de deseo en el hombre son de poseer. En la mujer, el ser deseada hasta el paroxismo de la dependencia en la necesidad de ser reconocidas y aceptadas” (Reguant i Fosas, 1996, pp. 139-140). La idea de esa necesidad de la mujer de ser deseada no deja de dirigirse hacia el deseo de existencia: “en esa construcción de sí misma como ‘objeto de deseo’ se evidencia su deseo como sujeto. Entra en juego la performance identitaria” (González Fernández, 2008, pp. 160-161). Ya no solo eso, sino que la mujer se encuentra en una sociedad de consumo en la que “la post-belleza es la estética del simulacro, en la que para ser no es suficiente aparecer, sino que es necesario aparecer de una determinada manera” (Russo, 2017, p. 20).

Esto nos conduce a la analogía de la dialéctica amo-esclavo que Judith Butler desarrolló en 1987 a través del libro *Sujetos del deseo*. En él afirmaba que “la autoconsciencia descubre que, implícita en su propia identidad en cuanto ser que desea, está la necesidad de ser solicitada por el otro” (Butler, 2012, p. 91). Una teoría que Zizek (2006) resume de la siguiente manera:

La forma última de la servidumbre es tomarse (confundirse) por un agente autónomo cuando actúa de un modo sumiso-comprensivo “femenino”. Por esta razón, la denigración ontológica weingeriana de la mujer como un mero “síntoma del hombre” . . . resulta mucho más subversiva cuando es plenamente admitida y asumida, que la falsa aseveración de la autonomía femenina. Tal vez la posición feminista última consista en proclamar abiertamente: “No existo por mí misma, no soy más que la encarnación de la fantasía del otro” (pp. 125-126).

El hombre se constituye como saber-poder en la sociedad, convirtiendo a la mujer en alteridad. Como explica Lorite Mena (2010):

“El otro” que no es el “uno”, dentro de una polaridad de pares opuestos y exclusivos positivo/negativo, un “ser” y un “no ser”, por lo cual la mujer por “ser mujer”, es decir por “no ser hombre” está excluida del ámbito de actividad que pueda dar un significado positivo de existencia (p. 105).

Si históricamente la mirada hubiera sido bidireccional, si la mujer mirara al hombre desde su propio deseo, si el sujeto-mujer hubiera existido como saber y como poder, este deseo de la mujer actual, misterioso y lleno de pecado sería tan lógico y coherente como el del hombre (Lorite Mena, 2010, p. 108). A pesar del simulacro cultural en el que se sumerge la sociedad, la mujer “existe y ha existido siempre, aunque desde otra óptica de visión: la visión del ‘otro’ (para el patriarcado)” (Reguant i Fosas, 1996, p. 157). Por eso, desde lo simbólico patriarcal se ha ido construyendo “la inexistencia de la mujer diseñando modelos de mujer fragmentada que distan de la realidad” (Reguant i Fosas, 1996, p. 146). Esas representaciones incompletas son las que se van a analizar en este trabajo atendiendo a las diferencias que se puedan dar por la mirada de los creadores.

3. METODOLOGÍA

Este estudio se centra en la representación de la mujer como simulacro dentro de un movimiento determinado, el Nuevo Extremismo Francés, y más concretamente, en la representación de figuras femeninas que sufren agresiones sexuales explícitas. Dentro del ámbito cinematográfico, existen numerosas y variadas propuestas de análisis fílmico con las que trabajar a la hora de abordar una investigación. Según Sulbarán Piñeiro (2000), “los métodos de análisis fílmico se han masificado mundialmente presentando diversidad de formas, procedimientos y técnicas; pues, no existe un método universal que logre esclarecer el comportamiento del filme en todas sus manifestaciones” (p. 47).

Una de las líneas más habituales es el estudio de los personajes, el cual puede aportar “un amplio número de conclusiones acerca de la construcción del discurso fílmico, al tiempo que permite acceder a interpretaciones acerca de su mensaje . . . o contrastar el diferente modo en el que fueron concebidos determinados modelos o tipos de caracteres” (Pérez Rufí, 2016, p. 535), siendo incluso capaz de “llegar a explicar el modo en el que fue percibido un grupo ya no de personajes, sino de personas, y como fueron representadas a través del cine” (ídem, 2016).

Para el presente trabajo de investigación se utilizará una metodología de análisis de personajes cinematográficos basada en la propuesta de José Patricio Pérez Rufí (2016), la cual realizó “a partir de las teorías narrativas y los manuales de guion” (p. 550). Teniendo en cuenta que se trata de una enumeración de características “muy amplia que permite su aplicación a muestras muy diferentes” (ídem, 2016), se elaboró una ficha personalizada para la categorización de los personajes atendiendo a la cuestión a analizar en esta investigación³, ya que, como el propio autor indica, esta metodología cualitativa es “susceptible de tantas variaciones y adaptaciones como se quieran” (ídem,

³ La categorización propuesta por Pérez Rufí (2016) consta de once apartados, de los cuales se han escogido siete por ser considerados los más relevantes a la hora de realizar el análisis de personajes en esta investigación en concreto. No se han utilizado los parámetros para analizar ni la denominada “vida exterior” de los personajes ni su “meta y motivación”, así como tampoco el “conocimiento previo del personaje” por parte de los espectadores, teniendo en cuenta que dichos indicadores no aportarían información de relevancia para el caso, más allá de reiterar ciertas cuestiones que ya se desarrollan a lo largo del texto. Por otra parte, tampoco se analizan los “elementos caracterizadores de los personajes”, ya que estos se relacionan con aspectos de la estética cinematográfica en la que ya se profundiza con el análisis de las distintas escenas.

2016). Además, “siempre es el analista quien adapta y elabora su propio método según su intención y propósitos” (ídem, 2000).

La categorización propuesta cuenta con siete puntos o cuestiones que cada personaje femenino protagonista debe responder:

1. ¿El personaje es plano o redondo?
2. ¿Cuál es su apariencia? Fisionomía, vestuario y gesto.
3. ¿La expresión verbal revela sus conflictos internos?
4. ¿Cómo es su carácter?
5. ¿Tiene *backstory*?
6. ¿Cuáles son los elementos extradiscursivos de la película? Expectativas del género y el *star-system*.
7. ¿El personaje ocupa un rol activo o pasivo?

Secundariamente, se analizarán las dos escenas donde se consuman las agresiones sexuales, respectivamente, para trazar las diferencias entre las posibles representaciones de estos actos violentos. Partiendo de la guía que trazaron Francesco Casetti y Federico di Chio con su libro *Análisis del film*, se pondrá el foco en varios elementos concretos. Por un lado, atendiendo a los componentes cinematográficos, se analizarán los códigos de composición: perspectiva, encuadre, iluminación y color (Casetti y di Chio, 1991, pp. 85-91) y los códigos de movilidad, en este caso referidos al movimiento de la cámara (ibídem, pp. 92-96). Por otra parte, atendiendo al análisis de la representación, se tendrá en cuenta la duración de la acción dentro del tiempo cinematográfico (ibídem, 155).

La propuesta metodológica de este trabajo consiste, pues, en un análisis cualitativo a través de dos vías. Con la ficha específicamente elaborada, se estudiará a los personajes femeninos protagonistas de las dos películas de referencia escogidas, pertenecientes al movimiento del Nuevo Extremismo Francés, una dirigida por un hombre y otra por dos mujeres: *Irréversible* (2002) de Gaspar Noé y *Baise-moi* (2000) de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi. En el primer caso se analizará a Alex, interpretada por Mónica Bellucci.

En el segundo, a Manu, a quien le da vida Raffaëla Anderson. Por otra parte, se realizará un análisis fílmico de cada una de las escenas en las que tienen lugar las violaciones, respectivamente.

4. RESULTADOS

En el caso de *Irréversible* hablamos de una película contada en orden cronológico inverso, que narra la travesía iniciada por dos hombres, Marcus y Pierre, en busca de venganza por la brutal violación de Alex, actual novia de Marcus y exnovia de Pierre. Una historia que transcurre entre las calles de París, a lo largo de un día y una noche. Fue estrenada en 2002, por lo que su director Gaspar Noé era un autor nuevo, pero con cierta trayectoria y reconocimiento⁴.

Por otra parte, en *Baise-moi* nos encontramos con la primera película de la escritora Virginie Despentes, una adaptación homónima de la novela autobiográfica que la llevó a la fama con apenas 25 años. Estrenada en el año 2000 y codirigida por la actriz pornográfica Coralie Trinh Thi, trata la historia de Manu y Nadine, dos mujeres marginales en Francia: la primera es actriz pornográfica y la segunda ejerce la prostitución. Tras cometer dos crímenes respectivamente, Manu poco después de ser violada, se encuentran y deciden huir juntas. Al margen de la sociedad, emprenden un *road trip* extremo lleno de violencia, asesinatos, sexo y alcohol.

Las dos películas tomadas como muestra reflejan, en un primer visionado, grandes diferencias. A pesar de que la agresión sexual a la mujer protagonista sea un factor clave en ambas obras, la representación de esta apenas tiene similitudes. Mientras que *Irréversible* emplea a su personaje femenino como actor pasivo para desencadenar una serie de acciones violentas llevadas a cabo por hombres, *Baise-moi* profundiza en la problemática a la que se enfrentan las dos protagonistas, otorgándole espacio, relevancia y complejidad a su historia.

⁴ Gaspar Noé ya había sido premiado por la crítica en el Festival de Cannes por uno de sus cortometrajes, *Carne* (1991). Pocos años más tarde volvió a recibir el premio de la crítica por la secuela de esta obra, también su primer largometraje, *Seul contre tous* (1998). Finalmente, la película *Irréversible* (2001) fue estrenada en ese mismo festival.

Comenzando por el análisis de los personajes, la figura analizada en la película *Irréversible* (Noé, 2002) es Alex, interpretada por Monica Bellucci. Para ponerla en contexto, uno de los elementos extradiscursivos utilizados es el género de la película. Como filme catalogable dentro del crimen/drama/romance, ofrece pistas sobre la posibilidad de que algo malo le pase a este personaje, teniendo en cuenta el reparto y las narrativas que se asocian a este tipo de películas: lo(s) hombre(s) son los que mayoritariamente perpetúan los crímenes con una justificación romántica. El otro elemento extradiscursivo es el *star-system*. Que Alex sea interpretada por la modelo italiana Monica Bellucci, que encarna a la perfección el canon de belleza actual establecido por la sociedad de consumo, contamina su personaje de ficción, fundiéndola con el personaje de base real. Las expectativas del público respecto a la actriz, que proviene del mundo de la moda, un ámbito público altamente sexualizado, colocan a su personaje como un objeto material para ver y disfrutar.

Imagen 1. Monica Bellucci como Alex (a la derecha).



Fotograma de *Irréversible* (Noé, 2002).

En cuanto a la apariencia de su personaje, como ya se mencionó, tanto la fisonomía como el vestuario envuelven a la figura en un aura de elegancia que la sitúa socialmente en la clase media-alta. Sus gestos están expresados a través de códigos formales, y lo que se puede deducir de su carácter es que es una mujer tranquila, ligeramente ingenua, soñadora, contestataria y levemente descontenta, en relación con la poca madurez de su relación con el protagonista, Marcus.

Ni la expresión verbal —carece de muchos diálogos— ni su *backstory* o trasfondo — siempre con información asociada a los hombres que la rodean— revela datos que configuren con calidad su identidad. Lo más significativo es su embarazo, que se descubre al principio de la historia, es decir, al final de la película (el orden cronológico es inverso a la narrativa).

Como último apunte, se trata de un personaje plano, que gira en torno a una sola idea, la figura de novia, ocupando un espacio característico. Carece de ambigüedades y es un personaje estereotipado, además de desempeñar un rol pasivo, ya que funciona como objeto de las acciones tomadas por otros personajes: su propia violación es el motor de los movimientos en busca de venganza de los hombres de la película, su pareja y su expareja.

Siguiendo con el análisis de personajes, la otra figura analizada es Manu, una de las protagonistas de *Baise-moi* (Despentes y Trinh Thi, 2000) interpretada por la actriz Raffaëla Anderson. Como elementos extradiscursivos, esta película puede catalogarse como un drama/thriller, además de encajar en la etiqueta del rape & revenge, subgénero del cine de explotación. Lo habitual es que, tras la agresión sexual, la(s) víctima(s) busquen a su(s) agresor(es) para una venganza “ojo por ojo”, en la búsqueda de liberarse de lo que les atormenta. En este caso, la rabia que provoca en el personaje la agresión sexual sufrida no la lleva a una búsqueda desesperada de los agresores para hacer justicia por su mano, sino que simplemente se libera asesinando a cualquier individuo perteneciente al género masculino, e incluso a alguna mujer. Un odio contra el mundo y el sistema y, en particular, contra los hombres. En lo referente al *star-system*, que Anderson sea una actriz porno en la realidad no contamina el personaje que interpreta, ya que no alcanza una fama tan elevada como en el caso anterior. Aun así, para una parte de los espectadores que la reconozcan, este factor puede servir como justificación de la violencia que recibe su personaje (también implicado en el ámbito de la prostitución), entendida esta como un castigo buscado y merecido que resta valor a la gravedad de los hechos.

Imagen 2. Raffaëla Anderson como Manu.



Fotograma de *Baise-moi* (Despentes y Trinh Thi, 2000).

En cuanto a la apariencia del personaje, tanto la fisionomía como el vestuario sitúan a la protagonista en una clase social baja. Utiliza ropa deportiva, masculina, excepto en las situaciones en las que recurre a su cuerpo como cebo para la seducción, consciente de sus posibilidades de atracción, ya que entra en el canon de belleza sin dificultades. Lleva el pelo suelto y revuelto, poco cuidado. Sus gestos están expresados a través de códigos formales e informales, lo que revela partes de su personalidad de una manera más transparente. Al mismo tiempo, lo que se puede deducir de su carácter es que es una mujer inteligente, muy racional, decidida, ligeramente impasible, rabiosa y con simpatía.

A través de la expresión verbal se descubre uno de sus conflictos internos: ha pensado en el suicidio. Este detalle es relevante en este caso con relación a la afirmación de Reguant i Fosas (1996), que establece que “el suicidio continúa siendo la única salida de libertad femenina, pues no existe aún en el imaginario actual la posibilidad de existencia de otro orden [que no sea el patriarcal]” (p. 75).

Por otra parte, la información que se da sobre ella como *backstory* o trasfondo no es muy abundante, pero junto con los datos anteriores ayuda a configurar su identidad con una cierta calidad. Manu vive en Francia, en un barrio conflictivo, con su hermano, que

trabaja en un bar. Al principio, parece no tener trabajo, y no se menciona nada relacionado con los estudios a pesar de su aparente corta edad. Tampoco se menciona la presencia de unos padres. Más tarde se descubre que ha actuado en películas pornográficas.

Se trata de un personaje redondo, con una personalidad compleja y multidimensional, interpretando un papel trágico. Tiene la capacidad de sorprender y permite divagar sobre sus posibles acciones futuras. Además, se relaciona con todos los espacios y personajes, siendo una figura inestable y compleja. Desarrolla un rol activo, en cuanto a que toma sus decisiones y son estas acciones las que marcan los cambios dentro de la narrativa. Aun así, cabe destacar que existe cierta pasividad en su personaje, en cuanto a que su vida va a la deriva, sin muchas alternativas: primero, como actriz porno, y después, como asesina fugitiva. Modos de supervivencia que la conducen a la muerte, lo que se traduce en una suerte de *material girl*, entendida como “mujer que, a falta de otros recursos, gestiona su deseo y fabrica un simulacro identitario que le sirva para sus fines” (González Fernández, 2008, p. 160).

Imagen 3. Escena de la violación a Alex.



Fotograma de *Irréversible* (Noé, 2002).

En segundo lugar, pasando al análisis fílmico de las escenas, encontramos diferencias de forma muy acusada. En *Irréversible* la violación se muestra a través de un plano secuencia fijo, de nueve minutos de duración, en un pasadizo subterráneo

completamente teñido rojo y pobremente iluminado. La ausencia de movimientos de cámara y la prolongada duración del acto nos obligan como espectadores a presenciar al completo la brutal violación, lo cual puede plantear la pregunta de hasta qué punto es necesario insistir en la humillación de Alex o si supera el límite de lo necesario y se adentra en lo meramente morboso, cayendo en un voyerismo sádico.

También es importante destacar que, al ser una historia narrada en orden cronológico inverso, todo nos conduce a dar relevancia a esta escena, de la que somos conocedores al comienzo de la película y la cual es irreversible, como alude el título de la obra. Esto provoca que, de manera subrepticia, Alex sea responsabilizada de su propia agresión, como si fuese ella misma quien la provocase a través de sus acciones: la ropa que viste, su atractivo sexual o el lugar por el que camina a ciertas horas de la noche.

Imagen 4. Parte de la escena de la violación a Manu.



Fotograma de *Baise-moi* (Despentès y Trinh Thi, 2000).

Como detalle relevante, la perspectiva del plano ofrece una gran profundidad de campo hacia lo que es la entrada del túnel. Jugando con esto, tras los primeros minutos de violación, aparece una figura al fondo, que rápidamente vuelve por donde ha salido: se representa así a los cómplices silenciosos de este tipo de violencias, que ignorando la realidad se sitúan del lado del opresor.

En *Baise-moi* el escenario es radicalmente opuesto. La violación de Manu (y a la amiga que la acompaña) ocurre en un garaje, en plena tarde, después de que los agresores las metieran a la fuerza en un vehículo. Un lugar sórdido perfectamente iluminado, con un blanco sucio, en el que resuenan los gritos y los golpes. Los movimientos de cámara son abruptos en ciertos momentos, convulsionan y se arrastran, pasando de planos generales a medios, de primeros planos de los rostros a planos detalle explícitos de los órganos sexuales. Observamos la violación desde los dos puntos de vista, pero no a través de planos subjetivos. La cámara se detiene en el rostro del hombre, sádico, para pasar al de Manu, llena de rabia pese a su estática indiferencia. Al mismo tiempo, el espectador se mantiene al margen, tomando también cierta distancia ante los hechos.

En cuanto a duración, hay pequeñas elipsis y la secuencia no llega a los tres minutos, siendo la contestación irónica de Manu (“¿Qué te crees que tienes entre las piernas?”) la que marca el fin de la agresión. Su actitud es pasiva, pese al miedo, como siendo consciente de que nada de lo diga o haga podrá cambiar el curso de las cosas, aunque el desenlace demuestre lo contrario.

Se observa, por lo tanto, que las similitudes entre ambas piezas son mínimas, situándose en polos totalmente opuestos a pesar de pertenecer al mismo movimiento cinematográfico y contar una historia que se puede considerar análoga.

5. CONCLUSIONES

La representación cinematográfica de la figura de la mujer depende, en gran medida, de quién sea el individuo que la construye. Esta afirmación, que podría parecer sencilla a primera vista, se constata y amplía cuando hablamos de representaciones gráficas que giran en torno al sexo, la sexualidad y la violencia que el sistema patriarcal perpetúa.

Si bien la película de Gaspar Noé fue recibida como polémica pero resultó exitosa, consagrándolo como autor y con buena circulación, la película de Despentes y Trinh Thi fue calificada en Francia como cine X y repudiada por varias organizaciones conservadoras, siendo eliminada de los circuitos convencionales y confinada a

reproducirse como película pornográfica en cines triple X⁵. Este hecho demuestra que la violencia está permitida, pero adentrarse en el sexo de manera más clara conlleva problemas. Lo explícito de la violación en *Irréversible* no fue censurado, mientras que las escenas sexuales en imágenes próximas a la estética pornográfica de *Baise-moi* la llevaron a ser una obra de culto.

Retomando las palabras de Reguant i Fosas, y tras el análisis de las dos películas, los personajes femeninos protagonistas de estas historias están contruidos desde dentro y fuera del umbral, agudizando la idea de que, aunque una mirada femenina plasme la imagen de las mujeres, estas se presentan como un simulacro, ya que la historia del cine es parte de toda una cultura visual que nos precede, en un mundo que se encuentra asociado a una misma mirada, la simbólica. Por lo tanto, que las mujeres no dejen de ser un simulacro en ninguno de los dos filmes se establece como una conclusión extrapolable no solo al Nuevo Extremismo Francés sino al ámbito de la cinematografía en su conjunto.

A pesar del simulacro cultural al que la Mujer se encuentra sujeta, fruto inevitable de la evolución histórica de la sociedad, se encuentran distintos modos de encarnar estas figuras de un modo menos fragmentado, más cercano a la “realidad” en la que se mueven: como personajes no estereotipados, complejos y activos, más allá de la mirada y las acciones del hombre.

Para poder cambiar la mirada simbólica a la que el mundo está asociado, habría que desarticular el orden de los signos que llenan de realidad la ausencia de ser de la mujer. El deseo de ser existe, pero debemos seguir buscando las herramientas representativas para poder satisfacerlo.

⁵ Según la base de datos cinematográficos IMDb, *Irréversible* obtuvo mundialmente casi 6,5 millones de dólares de beneficio en taquilla (6.479.328 USD). Por la contra, *Baise-moi* apenas llegó al millón de dólares (940.944 USD).

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Armitage, M. (2018). Method Behind the Madness: New French Extremity. *25YL*. Recuperado de <https://25yearslatersite.com/2018/11/02/method-behind-the-madness-new-french-extremity/>
- Atiénzar, S. (enero 2019). El cine y la cultura de la violación. *Mutaciones*, (20). Recuperado de <https://revistamutaciones.com/el-cine-y-la-cultura-de-la-violacion/>
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro* (Trad. Pedro Rovira). Barcelona: Kairós. (Trabajo original publicado en 1978).
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción* (Trad. Elena Benarroch). Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1979).
- Bechdel, A. (1986). *Dykes to watch out for*. Firebrand Books.
- Bender, D. (23 de junio de 2018). El extremismo francés. Desgarrando la piel. *Cine Divergente*. Recuperado de <https://cinedivergente.com/el-extremismo-frances/>
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation; Penguin Books.
- Breillat, C. (Directora). (1999). *Romance X* [Película]. Flach Film Production; CB Films; Arte France Cinéma.
- Breillat, C. (Directora). (2004). *Anatomie de l'enfer* [Anatomía del infierno] [Película]. CB Films; Flach Film.
- Butler, J. (2012). *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX* (Trad. de Elene Luján Odriozola). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1987).
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Análisis del film* (Trad. de Carlos Losilla). Barcelona: Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).

Chéreau, P. (Director). (2001). *Intimité* [Intimidad] [Película]. Téléma; StudioCanal; Arte; Westdeutscher Rundfunk; Arte France Cinéma; France 2 Cinéma; Azor Films; Mikado Film.

Conde Soto, F. (2016). Cuerpo y Feminidad: "Goce Otro" de Jacques Lacan y "Devenir-Mujer" en Deleuze y Guattari. *Trans/Form/Ação*, (39). <https://doi.org/10.1590/S0101-31732016000400005>

Chiron, D., Godeau, P. (productores), Despentès, V. y Trinh Thi, C. (Directoras). (2000). *Baise-moi* [Película]. Francia: Canal+; Pan Européenne Production; Take One; Toute Premiere Fois.

Denis, C. (Directora). (2001). *Trouble Every Day* [Sangre caníbal] [Película]. Arte France Cinéma; Canal+; Centre National de la Cinématographie; Dacia Films; Messaouda Films; Zweites Deutsches Fernsehen.

Dumont, B. (Director). (2003). *Twentynine palms* [Película]. 3B Productions; The 7th Floor; Thoke Moebius Film Company.

Figes, E. (1972). *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad* (Trad. C. Martín Gaité). Madrid: Alianza editorial. (Trabajo original publicado en 1970).

González Fernández, H. (2008). La identidad como simulacro. Carolina Otero, de la belle a la material girl. En Masó, J. (ed). (2008). *Escrituras de la sexualidad* (pp. 145-162). Barcelona: Icaria.

Grandrieux, P. (Director). (1998). *Sombre* [Película]. CNC; Arte; Canal+; Procirep.

Johnston, C. (1973). *Notes on Women's Cinema*. Glasgow: Society for Education in Film and Television.

Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara* (Trad. M^a L. Rodríguez Tapia). Madrid: Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1983).

- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (Trad. S. Iglesias Recuero). Madrid: Ediciones Cátedra. (Trabajo original publicado en 1982).
- Lorite Mena, J. (2010). *El Orden femenino: origen de un simulacro cultural*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Méndez, A. y Lombao, E. (20 de septiembre de 2019). Del Nuevo Extremismo Francés a 'Ghostland': cuánto gusta pegarle a chicas. *Canino*. Recuperado de <https://www.caninomag.es/del-nuevo-extremismo-frances-a-ghostland/>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema [Placer visual y cine narrativo]. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nahuel Freitas, J.; Rosenzvit, M.; Muller, S. (2016). Automatización del Test de Bechdel-Wallace. *Ética y Cine Journal*, 6(3), 35-40. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v6.n3.16498>
- Cassel, V., Chioua, B. (productores) y Noé, G. (Director). (2002). *Irréversible* [Película]. Francia: Nord-Ouest Production; Eskwad; 120 Films; Les Cinemas de la zone; Studiocanal.
- Palmer, T. (2006). Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body. *Journal of Film and Video*, (58.3), 22-32. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20100602235125/http://www.uncwil.edu/filmstudies/faculty/documens/PalmerJFVarticle.pdf>
- Pérez Pereiro, M. (2018). Arqueología(s) del saber. La crítica feminista de sus orígenes a la actualidad. *A Cuarta Pared*, (38). Recuperado de <http://www.acuartapared.com/es/arqueoloxias-do-saber-a-critica-feminista/>
- Pérez Pereiro, M. (2020). A creación do suxeito feminino no cinema. Inicios, consolidación e novos caminos da teoría e crítica feministas. *Cadernos de Comunicación e Xénero CO(M)XÉNERO*, (3), pp. 37-58. Santiago de Compostela: Vía Láctea Editorial.

Pérez Rufí, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y Palabra*, 20(95), 534-552. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6373612>

Quandt, J. (febrero 2004). Fresh & Blood: Sex and violence in recent french cinema. *Artforum*, 42(6). Recuperado de <https://artforum.com/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema>

Reguant I Fosas, D. (1996). *La mujer no existe. Un simulacro cultural*. Bilbao: Maite Canal.

Romney, J. (10 de octubre de 2011). Le sex and violence. *The Independent*. Recuperado de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html>

Russo, M. T. (2017). Belleza, naturaleza y artificio. Las utopías del cuerpo post-natural. *Sociología y tecnociencia: Revista digital de sociología del sistema tecnocientífico*, 8(1), 17-26. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6275472>

Sulbarán Piñeiro, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, (31), 44-71. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2474953>

ZIZEK, S. (2006). *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.