

Disidencia porno en *Love* (2015) de Gaspar Noé

MARÍA DEL PINO SANTANA QUINTANA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

Gaspar Noé, uno de los realizadores más controvertidos del panorama cinematográfico actual, a quien Paul B. Preciado incluye en la llamada "nouvelle vague post-porno", cuestiona el modelo establecido de representación del sexo en el cine construyendo imágenes que bordean la pornografía. En su polémico filme *Love* (2015), rodado en 3D, el director franco-argentino recurre a la estética formal y narrativa del lenguaje cinematográfico para filmar de forma creativa y libre de prejuicios una sexualidad abierta y transgresora que huye de las convenciones del discurso pornográfico tradicional y hegemónico, optando por una mirada autoral.

Palabras clave: Gaspar Noé, *Love*, postpornografía, Nuevo Extremismo Francés, *Cinéma du Corps*

Abstract

Gaspar Noé, one of the most controversial directors in the current film industry, whom Paul B. Preciado includes in the so-called "post-porn nouvelle vague", questions the dominant mode of sex representation in film by constructing images verging on pornography. In his provocative 3D film *Love* (2015), the French-Argentinian filmmaker makes use of the formal and narrative aesthetics of film language to innovatively shoot a transgressive sexuality that discards the visual conventions of traditional and hegemonic porn films in favour of an *auteur*-driven gaze.

Keywords: Gaspar Noé, *Love*, post-pornography, New French Extremity, *Cinéma du Corps*

La sexualidad (en nuestra memoria o en nuestra fantasía) se parece al cine. Está hecha de fragmentos de espacio-tiempo, cambios abruptos de plano, secuencias de sensaciones, diálogos apenas audibles, imágenes borrosas... que el deseo, encerrado en la sala de montaje, corta, colorea, reorganiza, ecualiza y ensambla.

(Paul B. Preciado 2019)

1 Gaspar Noé, cinéaste maudit

El corpus filmico del director franco-argentino Gaspar Noé se compone de películas subversivas que se alejan de los parámetros representativos del cine convencional, vertiendo una mirada honesta y, a menudo, incómoda, sobre el sexo y la violencia. Fiel a una misma línea autoral desde sus primeros cortometrajes, su imaginario audiovisual suele provocar un rechazo inmediato, precisamente porque, como sugiere Fernanda Solórzano, Noé "niega el cine que se entiende como vehículo de evasión" (Solórzano 2003:107). Consciente de ello, el director se atreve a transformar esta problemática en un acto lúdico:

We all know that cinema is a game played by people who make films with the people who watch them. Even kids know that the characters bleed and die but the actors don't. So if you want the show to have any emotional impact, then you had better push things further than you yourself have seen in other movies. [...] I'm happy some people walk out during my film. It makes the ones who stay feel strong. And me too. (Gaspar Noé 1999)

Noé lleva al límite de lo soportable la experiencia del visionado mediante la inclusión de escenas provocadoras colmadas de una realidad intimidante. Juega con la audiencia; la desafía y la aturde con señales de peligro que interrumpen la narración del relato, recurriendo en ocasiones a rótulos intermitentes que anticipan la plasmación misma del horror.¹ Este distanciamiento brechtiano que establece el cineasta entre la audiencia y su obra es indicativo de que sus películas demandan un público activo y dispuesto a enfrentarse a los giros extremos del director.

¿Dónde situar a Gaspar Noé? Laura Pavón lo posiciona en el polo opuesto de esa filmografía autosuficiente, inconformista y desenfadada de la nueva ola francesa: "la *nouvelle vague* es *indie* y Gaspar Noé está un abismo y medio más allá del *indie*, pues la materia prima que él trabaja es la carne humana, y lo hace sin afectación" (Pavón 2016:2). Es un cine visceral y de excesos que Paul B. Preciado enmarca en "la 'nouvelle vague' post-porno, transfeminista y tullido hecho sobre todo con vídeo"; una corriente artística que, en sus palabras,

no busca representar la verdad del sexo, sino cuestionar los límites culturales que separan la representación pornográfica y no pornográfica, así como los códigos visuales que determinan la normalidad o la patología de un cuerpo o de una práctica. (Preciado 2015)

El núcleo de esta 'nouvelle vague' postporno está formado, de acuerdo con Preciado, por Gaspar Noé y Virginie Despentes, con su iconoclasta película *Fóllame (Baise-Moi)*, (2000), codirigida con Coralie Trinh Thi; artistas como Eric Pussyboy y Abigail Gnash;² Antonio Centeno y Raúl de la Morena, directores del documental *Yes, We Fuck*;³ y colectivos activistas interdisciplinarios que investigan sobre el género y la postpornografía, como Post-Op.

A partir de su primer largometraje *Solo contra todos (Seul contre tous)*, (1998), el cine incisivo de Gaspar Noé, con su plasmación visceral y sobradamente gráfica del sexo y la violencia, se inscribe en el llamado Nuevo Extremismo Francés. Acuñado por el crítico canadiense James Quandt en el año 2004, este término aglutina un corpus filmico con un marcado sello autoral y una tendencia notable al sadismo, la representación de sexo brutal y explícito y la violencia desmesurada. Se trata de una

¹ En su primer largometraje, *Solo contra todos (Seul contre tous)*, (1998), poco antes de producirse el temible desenlace, Noé concede a la audiencia una franja de treinta segundos para abandonar la sala mediante un temporizador de cuenta regresiva resaltado por unos intertítulos de tipografía agresiva.

² Eric Pussyboy y Abigail Gnash son los creadores del proyecto Neurosex Pornoia, iniciado en Berlín en el año 2013 como espacio de experimentación y aprendizaje en torno al porno feminista *queer*.

³ Película documental española producida en el año 2015 que aborda de forma explícita la sexualidad de mujeres y hombres con diversidad funcional. Integrantes del colectivo Post-Op, formado por activistas que investigan en torno al género y la postpornografía, aparecen en el documental realizando un taller postporno destinado a personas con diversidad funcional.

corriente de cine extremo que persigue la estela de cineastas veteranos en la provocación como Luis Buñuel, Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini o Andrzej Zulawski; un cine rompedor que dinamita los códigos éticos y sociales recurriendo a un estilo formalmente agresivo y a una narrativa invadida por la angustia y la misantropía. En palabras de Quandt, el Nuevo Extremismo Francés es un cine "determined to break every taboo, to wade in rivers of viscera and spumes of sperm, to fill each frame with flesh, nubile or gnarled, and subject it to all manner of penetration, mutilation, and defilement" (Quandt 2011:18). Entre las cintas más notables que integran esta filmografía maldita cabe señalar *Sombre* (Philippe Grandrieux, 1998), *Pola X* (Leos Carax, 1999), *El pornógrafo* (*Le pornographe*, Bertrand Bonello, 2001), *Problema cada día* (*Trouble Every Day*, Claire Denis, 2001), *Intimidad* (*Intimité*, Patrice Chéreau, 2001), *En mi piel* (*Dans ma peau*, Marina de Van, 2002), *29 palmeras* (*Twentynine Palms*, Bruno Dumont, 2003) y *Mi madre* (*Ma mere*, Christophe Honoré, 2004). Tim Palmer adscribe a esta corriente de la cinematografía francesa una nomenclatura distinta, el *Cinéma du Corps*; un término que, sin obviar su condición de cine extremo, alude directamente a una presencia explícita y perturbadora de la corporalidad a través de escenas sexuales hiperrealistas y sin censuras:

This *cinéma du corps* consists of arthouse dramas and thrillers with deliberately discomfiting features: dispassionate physical encounters involving film sex that is sometimes unstimulated; physical desire embodied by the performances of actors or nonprofessionals as harshly insular; intimacy itself depicted as fundamentally aggressive, devoid of romance, lacking a nurturing instinct or empathy of any kind; and social relationships that disintegrate in the face of such violent compulsions. [...] The agenda here is an increasingly explicit dissection of the body through its sexual capacities: unmotivated or predatory sex, sexual conflicts, male and female rape, disaffected and emotionless sex, ambiguously consensual sexual encounters, arbitrary sex stripped of conventional or even nominal gestures of solidarity. (Palmer 2011:57-58)

El cine de Gaspar Noé es un cine saturado de sexualidad. En su filmografía encontramos sexo normativo, sexo gay, sexo con amor, sexo incestuoso, sexo agresivo que excita a *voyeurs* desalmados, violación sexual, sexo como ritual de apareamiento, como desahogo, como acto de fe y como parte del delirio que desencadenan los psicotrópicos. Pero siempre, en todas sus variantes, el sexo es entendido como un acto primitivo, visceral y muy humano. En su brutal y controvertida película *Irreversible* (*Irréversible*, 2002), la protagonista, Alex, (Monica Bellucci) es víctima de una violación anal a manos de un proxeneta homosexual apodado Le Tenia. Noé presenta la escena de la agresión en un plano secuencia de nueve minutos con una cámara fija situada a ras del suelo, ofreciéndonos un punto de vista de la acción más cercano, haciéndonos cómplices de un acto bestial en el que los rostros de la víctima y su agresor se muestran en primer término. La intensidad del plano en tiempo real, sin cortes que permitan al espectador aliviar el impacto visual de la secuencia, se ve reforzada por pausas en las que el violador se toma su tiempo para inhalar *popper* y proferir una serie de

insultos a la víctima que ponen de manifiesto la corporalidad del acto: "Pedazo de carne podrida"; "Si me cagas encima, date por muerta".

Noé aborda la sexualidad poniendo al descubierto las diversas fisonomías del acto sexual: la exploración y plasmación de los fluidos corporales, que exhuman no solo semen, como el porno convencional nos quiere hacer creer, sino también sudor, saliva, flujo y sangre. Como sostiene Alejandra Díaz Zepeda en su artículo "'Porno-transgresión' y feminidades subversivas", la realidad del cuerpo se materializa cuando es abierto, se manifiesta en sus olores, fluidos, excrecencias, carne, orgasmo, senos, boca, ano" (Díaz Zepeda 2018:532). Noé "abre" los cuerpos, los explora y los disecciona con su cámara subjetiva. Ya vimos que, en la secuencia de la violación anal de *Irreversible*, el cineasta opta por un plano estático y libre de artificios que recorre con una sola mirada las sensaciones que atraviesan ambos personajes, favoreciendo la evidencia brutal del acto. Pero el de Gaspar Noé es un cine de polaridades extremas; la misma cámara que registra con cuidado sosiego una agresión sexual atroz, puede tornarse vertiginosa e intrusiva para plasmar una realidad igualmente aterradora. Cuando los dos protagonistas masculinos de *Irreversible*, Marcus (Vincent Cassel) y Pierre (Albert Dupontel), se adentran en un club nocturno homosexual de BDSM llamado Rectum, las escenas de sexo se suceden de forma alucinada mediante una luz roja estroboscópica que acentúa el ritmo desenfrenado de la cámara y un sonido irritante, parecido al de la alarma de una vieja fábrica. A medida que los protagonistas van avanzando hacia el interior del club en un atropellado plano secuencia, vislumbramos la estética sado del local, una suerte de mazmorra demoníaca donde planos en constante movimiento de cadenas, fustas, esposas, mucho cuero y penes erectos son captados de forma intuitiva por la cámara. El visionado se convierte en una experiencia difícil y angustiada. De igual forma, en su siguiente largometraje, *Enter the Void* (2009), Gaspar Noé se decanta por unos movimientos alucinatorios para adentrarse más allá de la carne. No en vano, en la escena más polémica de la cinta, la cámara opera como un monitor quirúrgico: el protagonista se transporta al interior de una vagina, atestigua una eyacuación y sigue el rumbo del semen en la fecundación del óvulo.⁴

2 Películas "de sangre, esperma y lágrimas": el imaginario de Love

No cabe duda de que la mirada de Gaspar Noé en torno a la naturaleza atávica de la sexualidad se relaciona con la carne. Volviendo a su primer largometraje, *Solo contra todos*, su protagonista (Philippe Nahon) es un sórdido carnicero parisino,

⁴ Tres años después de *Enter the Void*, Noé estrena el largometraje *Climax* (2018), un filme ambientado en el París de los años 90 que narra la enloquecida experiencia de un grupo de bailarines y bailarinas, en su mayoría profesionales, que, tras el ensayo de una coreografía, celebran una fiesta. El espectacular número de baile a golpe de música electrónica que abre la cinta da paso progresivamente a un caos desenfrenado provocado por una enorme fuente de sangría en la que alguien ha vertido LSD. Si bien es cierto que *Climax* deja la reconocible impronta temática y visual de Gaspar Noé (violencia a raudales, exceso de drogas, rótulos impactantes, ambientación opresiva, locura y sordidez), el contenido sexual explícito de la cinta está mayormente presente en los diálogos obscenos que se suceden entre los distintos grupos de personajes, especialmente aquellos relacionados con la penetración anal.

misógino, racista y homófobo, cuyas reflexiones se articulan en un enfurecido monólogo interior, una voz en *off*, en palabras de Jordi Costa, "entendida como letanía malsana y circular" (2009:231), que a menudo reflexiona sobre el sentido de la existencia: "Nacimos, vivimos, morimos solos. Solos. Siempre solos. Y hasta cuando jodemos estamos solos. Solos con nuestra carne". Esta cavilación nihilista se traduce en términos visuales mediante una secuencia en la que el carnicero sueña con un generoso trozo de carne cruda, muy roja y muy fresca, que, primeramente, va desplegando dulcemente en forma de filetes, como los labios de una vulva; en un plano consecutivo, hurga con sus gruesos dedos la carne ya desecha con violencia; la agrede penetrándola con sus dedos. Es una imagen visceral que trasciende la limitación pornográfica de excitar a la audiencia porque no hay evidencia sexual del coito, pese a que la dimensión sexual de la imagen sí lo sugiera. En otra secuencia de esta misma película, el carnicero se adentra en una sala de cine porno –un evidente homenaje a *Taxi Driver*⁵ (Martin Scorsese, 1976), película por la que Noé siente una gran admiración–, y reflexiona sobre su vida; necesita, nos dice, "una razón, un pretexto, algo que lo aliente, para seguir otros 20 años antes de morir". Y llega a la conclusión de que "si pudiese empezar otra vida, debería hacer películas porno. Por lo menos ahí las cosas están claras. La gente que las hace entiende el sentido de nuestra especie". A propósito de esta escena, Linda Williams comenta en su célebre ensayo "Cinema and the Sex Act" (2001) la reputación de la cultura francesa por la sofisticación erótica y el discurso filosófico, de la cual el Marqués de Sade fue pionero por combinar la filosofía, el sexo y la política en su atrevida novela *La filosofía en el tocador* (1795) (Williams 2001:21). Para nuestro carnicero, la sala de cine porno es un espacio de reflexión. Contempla con estoicismo el clásico encuadre de la industria pornográfica *hardcore*, un primer plano carente de valor cinematográfico de un pene erecto penetrando una vagina, y concluye, a modo de "filosofía en el tocador", que son los genitales, y la carne, lo que dan sentido a nuestra existencia.

Este no es precisamente el ideario sexual que comparten los protagonistas de *Love* (2015), un drama romántico rodado en 3D que presenta escenas de porno visualmente experimental, desmontando el paradigma de representación del sexo en la gran pantalla.⁶ El escándalo que provocó *Love* en su debut en el Festival de Cine de Cannes de 2015 parte inicialmente de su cartel promocional, cuyo título queda plasmado con una tipografía gruesa de la que parece emanar semen. La

⁵ Véase al respecto el interesante ensayo de Phil Powrie, "The W/whole and the Abject" (2004), donde el autor lleva a cabo un análisis comparativo del personaje del carnicero y Travis Bickle, el antihéroe de *Taxi Driver*, aplicando la categoría de la abyección de Julia Kristeva.

⁶ Noé no es el primer cineasta que subvierte la plasmación de escenas de sexo explícito en películas fuera del circuito del cine pornográfico. Dos años antes del estreno de *Love*, el director franco-tunecino Abdellatif Kechiche ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes con *La vida de Adèle* (*La Vie d'Adèle*, 2013), un drama romántico que presenta el placer sexual de sus dos mujeres protagonistas de forma diáfana. Las actrices Léa Seydoux y Adèle Exarchopoulos llevaban vaginas prostéticas. También en el año 2013, el agitador cineasta Lars von Trier estrenó *Nymphomaniac*, que incluye escenas de sexo no simulado, pero manipuladas digitalmente mediante la inserción en el montaje de genitales de actores y actrices de la industria pornográfica.

imagen de tres bocas ardientes abiertas en lo que simula un *cumb swapping*⁷ dotan a la imagen, si cabe, de una mayor dimensión sexual. El "Amor", por tanto, que planea desde el mismo título de la cinta queda relegado a un segundo plano por la intensa exaltación de su representación gráfica; es un amor que, por encima de cualquier otra expresión emocional, eyacula. En la rueda de prensa de la premier de *Love* en Cannes, Noé presentó a los medios su creación como una película cuyo motor narrativo es el amor. Con este fin, el director franco-argentino erige un imaginario cinematográfico donde la intimidad del sexo en una relación de pareja, con toda explicitud, se muestra como parte inherente del amor. En una entrevista concedida al *Irish Examiner* durante la exhibición del filme en salas, Noé explica que en la industria del entretenimiento para adultos no hay lugar para la expresión del sentimiento amoroso:

In what you call 'adult movies' there are no feelings at all. You never see people kissing or talking about pregnancy. You never see any girl having her periods and you never see a girl with regular pubic hair. It's like a separate world that has nothing to do with normal life. What I wanted to do is represent in cinema something that's important for me that for commercial reasons isn't represented properly. (Barlow 2015)

No deja de resultar significativo que la menstruación y el embarazo, condiciones biológicas ligadas a la sexualidad femenina, queden excluidas del discurso pornográfico dominante.⁸ Ambas se erigen como obstáculos en el concepto heteronormativo de cuerpo-objeto de la mujer, que debe ser contenedor, y no expulsor, de fluidos, como es el caso de la menstruación, y excluir su condición de cuerpo gestante, en el caso del embarazo. En contrapartida, todas estas características desmarcadas del porno convencional están presentes en *Love*, un filme con escenas de sexo real que el propio autor califica como "loving-core" (Buckley 2017).

La película cuenta la turbulenta historia de amor de Murphy (Karl Glusman) y Electra (Aomi Muyock), una pareja de jóvenes apasionados atrapados en una espiral emocional de amor obsesivo, sexo abundante y consumo de drogas. En su exploración del deseo y la sexualidad, Murphy y Electra forman un trío con su vecina Omi (Klara Kristin). Este juego amoroso acaba por provocar la ruptura de la pareja cuando Murphy, después de una noche de sexo desenfrenado con Omi, descubre que va a ser padre y Electra desaparece de su vida. Gaspar Noé recurre a

⁷ Subgénero pornográfico que consiste en el traspaso de semen de una boca a otra (Vilches Manterola 2017:659).

⁸ La naturaleza estereotipada y predecible de la pornografía *mainstream* es analizada en profundidad por Román Gubern, en cuyo conocido estudio *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* recurre al catálogo de convenciones del género elaborado por Robert H. Rimmer para dar cuenta de una serie de situaciones típicas que "revelan el alto grado de ritualización" bajo el que se rigen estas producciones. Una de las convenciones mencionadas por Rimmer se refiere, precisamente, a la supresión de cualquier evidencia o alusión al embarazo y la menstruación: "Las mujeres raramente se quedan embarazadas. Si esto ocurre, está tratado con humor. Las mujeres prácticamente nunca menstrúan, ni tienen problemas de regla o llevan tampones sanitarios" (Gubern 2015:40-42).

una estructura no lineal, presentándonos a Murphy en el presente, sin Electra, llevando una vida convencional con Omi y su hijo de año y medio. Una llamada de la madre de Electra irrumpe en la mañana de año nuevo y desencadena los recuerdos de Murphy, quien, mediante un monólogo interior, rememora todo lo vivido con la mujer de la que sigue enamorado.

A modo de preámbulo, Noé opta por introducir la estética e ideología del filme con una escena de sexo explícito en la que visionamos en un plano fijo desgarradamente frontal a la pareja de enamorados masturbándose mutuamente, sin apresuramiento, sin jadeos. A la escena la acompaña el carácter melancólico de una *Gnossienne* de Erik Satie, dando lugar a una combinación de ternura auditiva e hiperrealidad visual desconcertante.⁹ De alguna manera, la representación gráfica de la genitalidad presente en la escena, la franqueza de esa sexualidad romántica que el director plasma sin restricciones, ya establece un diálogo con la audiencia, poniendo a prueba la experiencia de un visionado que, irremediabilmente, se asocia a la imagen pornográfica. El credo filmico de Noé queda reforzado pocos minutos después, cuando contemplamos en la habitación de Murphy el cartel de una de las películas más controvertidas de la historia del cine, la adaptación de Sade llevada a cabo por Pasolini *Salò, o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975).¹⁰ Murphy es un joven director de cine que, como le cuenta a Electra, quiere "hacer películas de sangre, esperma y lágrimas. Porque, esa es la esencia de la vida. Y las películas deberían contener eso. Deberían estar hechas de eso". También nos dice que su mayor sueño es "hacer una película que realmente retrate la sexualidad sentimental", y se pregunta con paroxismo por qué no hemos visto una película que persiga ese propósito en el cine. Murphy es, por tanto, una proyección, aunque con importantes variables, de las fantasías del director. Es un personaje del que Gaspar Noé se sirve para proyectar sus ideas en la pantalla, para explicarse a sí mismo y hacer ver a la audiencia el propósito de su película, que no es otro que mostrar sin censuras los pormenores físicos y emocionales del sexo.

3 *Money shot* con estilo: asalto al porno hegemónico

En su artículo "Territorios obscenos y márgenes del placer", Fermín Acosta y Laura Milano subrayan la condición de clandestinidad del porno en la cultura occidental, refiriéndose a las imágenes sexuales explícitas como "imágenes expulsadas: relegadas a un 'afuera' de los límites de lo mostrable por su saturación de sexualidad" (Acosta y Milano 2018:461). Gaspar Noé se atreve a integrar estas "imágenes expulsadas" a territorios pornográficos, pero recurriendo a una

⁹ A propósito de esta primera escena, en una entrevista concedida a la revista digital *Slant*, Noé explica la intención de esta composición audiovisual: "I don't know if it gets you aroused. It could arouse the audience if I hadn't put a sentimental melody on top of it. You're used to seeing images of people having sex in '70s films with cheap disco music on top of them. The fact that I use classical music makes things more loving" (Kramer 2015).

¹⁰ Los referentes cinematográficos de Murphy (y de Gaspar Noé) quedan igualmente reflejados en el filme con cartelera de *Taxi Driver*, *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, David Wark Griffith, 1915) o *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931).

propuesta estética e ideológica que está más en sintonía con el postporno que con las convenciones de la pornografía tradicional y hegemónica. No cabe duda de que el código visual inherente al género pornográfico es la representación explícita del sexo, raramente presente en cualquier otro tipo de producción audiovisual. En el imaginario colectivo, lo que se espera de una cinta pornográfica es una serie de clichés que no atienden a una mirada autoral, ni a una intención estética con factura cinematográfica. Quizás, en el caso de Gaspar Noé, podría pensarse que la explicitud sexual es una mera provocación. Sin embargo, si atendemos a los postulados de la postpornografía, *Love* cobra un nuevo sentido. Noé plasma de forma creativa y libre de prejuicios una sexualidad abierta y transgresora que se enfrenta a lo que Paul B. Preciado denomina el "porno de Estado, el porno de papá y mamá, el porno colonial, el porno de cuerpo normalizado" (Preciado 2015).

El postporno cuestiona el género pornográfico y su forma canónica de plasmar la sexualidad, basada fundamentalmente en la perspectiva visual y el deseo masculinos. Es, en palabras de María Llopis, "la apropiación de un género, el de la representación explícita del sexo, que ha sido hasta ahora monopolizado por la industria. El postporno es una reflexión crítica sobre el discurso pornográfico" (Llopis 2010:38). Es también un tipo de producción que persigue fines artísticos, innovador en su estética y preocupado por contar una historia; integra corporalidades y sexualidades invisibilizadas por la industria dominante y reivindica el placer femenino. La realizadora sueca Erika Lust, creadora de cine para adultos independiente y pionera en la vanguardia del postporno, sostiene que

[l]a imagen tradicional del género [pornográfico] es la de un hombre musculado y sexualmente poco inteligente que penetra sin ningún tipo de sensibilidad o erotismo a una mujer subida en unos tacones kilométricos, quien grita como una loca esperando que nos creamos que de verdad está teniendo un orgasmo. (Lust 2017:68)

En *Love* no encontramos a las mujeres protagonistas sometidas al deseo masculino canónico ni a la mujer-objeto o sujeto pasivo de la mirada pornográfica. Murphy y Electra comparten las mismas fantasías y disfrutan del placer sexual con igual intensidad. Noé fija su atención en la perspectiva visual femenina, mostrándonos a una Electra que propone y dispone y que vive su sexualidad de forma libre. Esta desenvoltura se manifiesta particularmente en la escena que tiene lugar en un club donde se celebran orgías; Electra da muestras de un vigor y un desenfreno que empuñan a su compañero de juegos, quien acaba reprochándole el goce sexual de la experiencia con personas de ambos sexos.

Estamos de acuerdo con la afirmación de Txetxu Aguado de que, en el discurso pornográfico normativo y también en el cine convencional, la mujer que no se somete a la dominación del hombre en la práctica sexual y explora su sexualidad de forma activa y sin temor al estigma social es representada no como una alternativa al imaginario de feminidad dominante, sino como una mujer cuya conducta merece ser castigada:

Los supuestos peligros de lo alternativo femenino han de cauterizarse con la mayor de las violencias. Así, las mujeres han de someterse a los cauces sexuales de sumisión propuestos por lo dominante. Los atrevimientos femeninos [...] a favor de un placer no mediado por el varón heterosexual han de ser reconducidos, sin importar el coste, a la función subordinada de la que nunca debieron salir. (Aguado 2018:54)

Este adoctrinamiento ideológico y sexista no ha repercutido en la visión que Electra tiene del sexo. Como sucediera en la escena orgiástica previamente comentada, la afirmación autónoma del deseo sexual de Electra también queda patente cuando propone a su compañero una aventura erótica con una mujer transexual, cuya morfología corporal, de acuerdo con Electra, bien puede equilibrar la presencia de ambos géneros y, con ello, acallar los celos de su pareja. Mientras Murphy expresa una intolerancia hacia el pene que roza la experiencia traumática, Electra asume el rol de *voyeur* tradicionalmente conferido al hombre.

Love presenta una puesta en escena del sexo explícito que se enmarca en un contexto narrativo donde los diálogos adquieren la misma importancia que el acto sexual en sí. Si bien es cierto que el director compone las distintas secuencias con premeditación para alcanzar un determinado valor estético, las posturas que llevan a cabo los personajes y su interacción son rodadas de manera orgánica y espontánea. La labor interpretativa del reparto actoral, que cuenta con un actor profesional (Karl Glusman) y dos actrices *amateurs* (Aomi Muyock y Klara Kristin), destaca por su construcción psicológica, que dista considerablemente de los personajes planos de la pornografía tradicional, poblada de hombres y mujeres que no encarnan roles con un peso dramático y cuya interpretación queda reducida al mero hecho físico de la acción. En este sentido, el trío protagonista de *Love* encarna la pulsión sexual dentro de un marco que viene determinado por la trama; en la plasmación gráfica del placer erótico, accedemos a su mundo interior, a sus vulnerabilidades. La mirada autoral de Gaspar Noé queda igualmente reflejada en el estilismo y los decorados de las escenas, que persiguen una estética recurrente en la filmografía del director: una paleta de colores que oscila entre los tonos rojos, anaranjados y verdes; un vestuario casual que define la personalidad de cada personaje; estancias radicalmente oscuras o extremadamente iluminadas; cambios de luz en un mismo plano; y ambientes nocturnos impregnados de música electrónica y estupefacientes.

En *Love* la fotografía no está necesariamente diseñada para favorecer las acciones de penetración y felación. Si bien el sexo queda plasmado de forma explícita, la cámara no persigue la fijación obsesiva de los primeros planos de genitales que caracteriza al cine porno (Williams 2001:23). Lorenzo Vilches Manterola sostiene que el encuadre más representativo de las producciones porno *mainstream* suele estar supeditado a las posturas sexuales, que en su mayoría “vienen dadas por el principio de visibilidad genital -plano clínico- antes que por el de comodidad de los actores, dando lugar a posiciones acrobáticas y, paradójicamente, de mínimo contacto carnal” (Vilches Manterola 2017:657). En el caso de la película que nos ocupa, Noé opta por integrar los cuerpos en el encuadre, mostrando los genitales en toda su extensión y no como piezas desfragmentadas en planos cortos. Una buena parte de los episodios sexuales que se suceden en la trama son llevados a cabo

mediante planos cenitales, ofreciendo una perspectiva más global de la acción. En este sentido, es interesante observar que el manejo del plano cenital no se limita a la plasmación de las escenas sexuales, sino que se extiende a cualquier actividad que tenga lugar en la cama. Tanto es así, que el lecho conyugal es el centro en torno al cual orbita todo el largometraje; el microcosmos que concentra la acción. La cama es el espacio donde los personajes ahogan su tristeza, donde dialogan sobre el porvenir o, en un intencionado guiño metafílmico, graban porno casero. Es una zona de reflexión donde el sexo y el amor adquieren igual importancia. En la cama, el protagonista juega con su hijo de la misma forma en la que lleva a cabo aventuras sexuales de diversa índole. Recurriendo al mismo tipo de plano, Noé parece querer naturalizar la práctica sexual, integrándola en la vida cotidiana y familiar, y despojándola de los parámetros discursivos de la pornografía al uso, donde el código preestablecido circunscribe la cama al mero terreno sexual.

En la mayoría de las escenas sexuales de *Love*, como la que sirve de preámbulo a la película, la cámara permanece estática. Si se produce alternancia entre planos, es mediante cortes, como se observa en una serie de planos fijos que, a modo de instantáneas, registran con una puesta en escena exquisita la placidez postcoital de un *ménage à trois* entre los protagonistas y su vecina Omi. La sexualidad es filmada con sosiego; tal vez porque, como sugiere Laura Pavón, el filme exhibe "un sexo melancólico; porno, sí, pero un porno teñido de melancolía" (Pavón 2016:2). Una melancolía, sin embargo, que deviene pura provocación con el primer plano de una eyacuación tridimensional directa a cámara. Gaspar Noé recupera el clásico *money shot*¹¹ del porno hegemónico, un plano cliché que registra la eyacuación masculina sobre el rostro u otra parte del cuerpo de la pareja sexual, pero, en un acto de sedición, nos lo lanza a la cara. Noé subvierte la representación tradicional del orgasmo masculino, el clímax sexual y el sentido último de la imagen pornográfica, haciendo uso del recurso brechtiano de ruptura de la cuarta pared. Este transgresor, si bien confirma la vocación de escandalizar que persigue su filmografía, desafía el visionado del orgasmo masculino porque aquí nos invade al adentrarnos en la óptica de quien recibe la eyacuación. En *Love* la pantalla es un espacio corpóreo y en nuestras manos está decidir si miramos a otro lado.

Referencias

- Acosta, Fermín & Laura Milano (2018), "Territorios obscenos y márgenes del placer: introducción al dossier sobre pornografía, post-pornografía y audiovisual en Latinoamérica", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 18:459-465.
- Aguado, Txetxu (2018), "Otra política visual de la representación sexual: el porno feminista de Erika Lust", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*: 5(1):43- 60.

¹¹ También conocido como *come shot* o *cum shot* en el cine pornográfico *hardcore*, o de porno "duro", el *money shot* es así llamado por tratarse del tipo de plano que más dinero cuesta producir (Iglesias y Zein 2018:141).

María Del Pino Santana Quintana – "Disidencia porno en *Love* (2015) de Gaspar Noé ..."

- Barlow, Helen (2015), "Director Gaspar Noé explains why real sex scenes were filmed for *Love Movie*", *Irish Examiner*, 9 de diciembre, <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/arid-20370409.html>.
- Buckley, Heather (2017), "Interview: Director Gaspar Noé on *Love* (2015)", *Diabolique Magazine*, 21 de febrero, <https://diaboliquemagazine.com/interview-director-gaspar-noe-love-2015/>.
- Costa, Jordi (2009), "Gaspar Noé", en Casas, Quim. (ed.), *La contraola: novísimo cine francés*. Donostia-San Sebastian: Filmoteca Vasca, 231-232.
- Díaz Zepeda, Alejandra (2018), "Porno-transgresión y feminidades subversivas", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 18:526-544.
- Gubern, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Iglesias, Analía & Martha Zein (2018), *Lo que esconde el agujero: el porno en tiempos obscenos*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Kramer, Gary (2015), "Interview: Gaspar Noé on *Love*, Sex, Masturbation, and More", *Slant*, 3 de noviembre, <https://www.slantmagazine.com/film/interview-gaspar-noe/>.
- Llopis, María (2010), *El postporno era eso*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Lust, Erika (2017), "Hacen falta mujeres dirigiendo porno", *Playboy México*, 64-68.
- Noé, Gaspar (1999), "I'm happy some people walk out during my film: It makes the ones who stay feel strong", *The Guardian*, 12 de marzo, <https://www.theguardian.com/film/1999/mar/12/features3>.
- Palmer, Tim (2011), *Brutal Intimacy: Analyzing contemporary French cinema*. Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Pavón, Laura (2016), "En *Love* (2015), la última película de Gaspar Noé, ¿los protagonistas se querían de verdad?", *Revista de libros*, 8 de diciembre, <https://www.revistadelibros.com/blogs/blog-rdl/enlove2015-la-ultima-pelicula-de-gaspar-noelos-protagonistas-se-querian-de-verdad>.
- Powrie, Phil (2004), "The W/hole and the Abject", en Powrie, Phil, Ann Davies & Brice Babington (eds.), *The trouble with men: Masculinities in European and Hollywood cinema*. Londres: Wallflower Press, 207-217.
- Preciado, Paul B. (2015), "Activismo postporno", *El Mundo*, 18 de abril, <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>
- Preciado, Paul B. (2019), *Un apartamento en Urano: crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.
- Quandt, James (2011), "Flesh and blood: Sex and violence in recent French cinema", en Horeck, Tanya & Tina Kendall (eds.), *The new extremism in Cinema: From France to Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 18-25.
- Solórzano, Fernanda (2003), "El anticine de Gaspar Noé", *Letras libres*, 58:106-107.

María Del Pino Santana Quintana – "Disidencia porno en Love (2015) de Gaspar Noé ..."

Vilches Manterola, Lorenzo (2017), *Diccionario de teorías narrativas: cine, televisión, transmedia*. España: Caligrama.

Williams, Linda (2001), "Cinema and the sex act", *Cineaste*: 27(1):20-25.