



FACULTAD DE
COMUNICACIONES

Carrera de Comunicación y Periodismo

**“ANÁLISIS DE LA CRÍTICA DE CINE
SOBRE LA VIOLENCIA VISUAL EN EL
DISCURSO NARRATIVO DE LA OBRA
CINEMATOGRAFICA DE GASPAR NOÉ”**

**Tesis para optar al título profesional de:
Licenciado en Comunicación y Periodismo**

Autor:

Jorge Armando Espejo Delgado

Asesor:

Mg. Jocelyn Ruth Infante Linares

<https://orcid-org/ORCID 0000-0001-7168-7135>

Trujillo - Perú

2025

JURADO EVALUADOR

Jurado 1 Presidente(a)	ALFIERI DIAZ ARIAS
	Nombre y Apellidos

Jurado 2	CLAUDIA ISABEL LLANOS VERA
	Nombre y Apellidos

Jurado 3	JOCELYN RUTH INFANTE LINARES
	Nombre y Apellidos

Informe de Similitud

20% Overall Similarity

The combined total of all matches, including overlapping sources, for each database.


Filtered from the Report

- Bibliography
- Quoted Text
- Small Matches (less than 10 words)

Exclusions

- 27 Excluded Matches

Top Sources

- 19%  Internet sources
- 1%  Publications
- 6%  Submitted works (Student Papers)

Integrity Flags

1 Integrity Flag for Review

-  **Hidden Text**
271 suspect characters on 4 pages
Text is altered to blend into the white background of the document.

Our system's algorithms look deeply at a document for any inconsistencies that would set it apart from a normal submission. If we notice something strange, we flag it for you to review.

A Flag is not necessarily an indicator of a problem. However, we'd recommend you focus your attention there for further review.

Dedicatoria

A mi Gume, por su amor y lealtad que siempre

iluminará mi espíritu hasta que

retorne a la nada.

Agradecimiento

A mis padres; por su apoyo incondicional y, a los profesores de Trujillo por
su tiempo y dedicación.

Tabla de contenidos

JURADO EVALUADOR.....	2
Informe de Similitud.....	3
Dedicatoria.....	4
Agradecimiento.....	5
Índice de tablas	7
Resumen	9
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN.....	10
1.5 Marco teórico.....	16
1.6 Marco conceptual.....	20
CAPÍTULO II: METODOLOGÍA	40
CAPÍTULO III: RESULTADOS	50
CAPÍTULO IV: DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.....	66

Índice de tablas

Tabla 1 Matriz de operacionalización de variables	40
Tabla 2 Cuadro de las plataformas de crítica	41
Tabla 3 Cuadro comparativo de las plataformas digitales de crítica de cine	42

Índice de figuras

Figura 1. Afiche de las películas <i>Carne y Solo contra todos</i>	33
Figura 2. Afiche de las películas <i>Irreversible</i> y <i>Enter the void</i>	34
Figura 3. Afiche de las películas <i>Love</i> y <i>Climax</i>	35
Figura 4. Afiche de las películas <i>Lux aeterna</i> y <i>Climax</i>	36

Resumen

El presente trabajo de investigación titulado “Análisis de la crítica de cine sobre la violencia visual en el discurso narrativo de la obra cinematográfica de Gaspar Noé” tuvo como objetivo general describir de qué manera la crítica de cine analiza la violencia visual del discurso narrativo de la obra cinematográfica de Gaspar Noé. El enfoque de la investigación es cualitativo con nivel de carácter básico, alcance descriptivo y propósito exploratorio. La población estuvo conformada por los principales trabajos del director: Solo contra todos, Irreversible, Enter the void, Love y también plataformas digitales como: El séptimo arte, Filmaffinity, Página12, Fotogramas, Sensacine, El espectador imaginario, Nido de cuervos, Otros cines Europa y Cinépagos muertos. Se trabajó con la técnica de la observación sistemática y como instrumento una ficha de crítica nomológica (Navarrete, L.). A partir del trabajo realizado hacia las plataformas que exponen una crítica de la filmografía de Gaspar Noé, se infiere que la violencia visual es mayormente personal. En el análisis de la contextualización de las películas seleccionadas, se identifica que en las plataformas digitales coinciden en que se usa recurrentemente la figura del director como también la de algunos intérpretes con trayectoria; con respecto a la argumentación desde la perspectiva de actores e interpretación, se determina que generalmente las plataformas coinciden en comentar las características de los personajes; en cuanto a la argumentación desde la perspectiva de componentes filmicos de las obras seleccionadas, se describen los materiales tecnológicos, la forma de los planos, los encuadres de las escenas, la iluminación y color. Finalmente, se describe cómo la crítica de cine analiza la argumentación desde la perspectiva de puesta en escena, encontrando que desde la creación de un espacio se puede representar lo que visualiza el director.

Palabras Claves: Crítica de Cine, Violencia Visual, Obra cinematográfica.

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

1.1 Realidad problemática

Desde siempre, el hombre ha buscado constantemente interpretar el mundo en el que vive a través de distintas visiones. De este modo, el cine emerge como una visión de la realidad, una demostración de identidad colectiva, una manifestación artística y, por último una industria de entretenimiento. La producción filmica es el fruto de un proceso artístico que expresa un determinado discurso narrativo.

“En cualquier caso, para mí no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser “consumido” como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a esta interrogante” (Tarkovski, 1986, p.59)

Una gran capacidad que tiene el cine es la capacidad de generar que el espectador vea más allá del horizonte y que contraste la realidad desde otro plano, adoptando una postura mentalmente activa con ciertos hechos que probablemente se asumiría una posición indiferente si no pudiera apreciarlos en toda su magnitud y esto lo hace posible el cine. Según Kracauer (1986) el cine busca convertir al espectador en un testigo y participe de la realidad así como en un observador crítico de la misma.

Hormazábal y Palacios (2006), sostiene que “las personas se han acostumbrado a un bombardeo continuo de imágenes y sonidos que llegan de los medios de comunicación”. De manera permanente el ser humano recibe estímulos sensoriales que pueden registrar

la violencia en el inconsciente determinando la forma de percibir los fenómenos relacionados y convirtiéndose en el protagonista dentro del espacio psíquico individual como colectivo. La violencia siempre ha sido un tema controversial y representa en un singular desafío para los creadores, dado que cada uno tienen sus propias visiones en obras que son reflejo del contexto al que pertenecen y esto les puede generar sensaciones de gusto y desagrado.

Carlos García García (2006) analiza en la película “*Elephant*” de Gus Van Sant, algunas probables causas del aumento de la violencia adolescente. La realidad auténtica está oculta tras los paradigmas sociales y sus imágenes convencionales. Se cuestiona la significativa prevalencia de la imagen en la sociedad moderna, como afirmación de la subjetividad, de las relaciones afectivas, el rol de la economía y las respuestas, que los políticos ofrecen al fenómeno de la violencia juvenil.

De este modo, el cine refleja de manera más fidedigna la sociedad en la que se vive. Su imagen en movimiento se presenta como un espejo de la realidad física: el film se convierte en reflejo estético de la realidad humana. En este caso, de la violencia. Al plasmar la violencia de diversas maneras en el cine se trata de hacer que el espectador se enfrente a un espejo que refleja en el mundo en el que viven. Este reflejo asume características peculiares dependiendo de la perspectiva del autor para desarrollar el discurso narrativo de la obra filmica.

Los autores Elisa Hormazábal y Marielsa Palacios (2006) observaron y analizaron los primeros largometrajes de Gaspar Noé: *Seul Contre Tous* e *Irreversible*, y enfatizan que el director recalca las diferencias sociales que existen entre los seres humanos como punto de partida para la violencia social y se refleja a través de la discriminación racial, sexual y económica. Asimismo, presenta sociedades donde las minorías siempre son

marginadas, por ende sus personajes ya no tienen esperanza y están dominados por el descontento y el odio que los conlleva a realizar y experimentar acciones trágicas, que son mostrados en forma explícita, con un realismo visual y temporal. El autor destaca que “el discurso narrativo de Gaspar Noé fragmenta la narración visual, auditiva y argumental. Sus filmes contienen violencia implícita constante que se desborda en clímax de violencia explícita, mostrada detallada y detenidamente. Si bien Noé no pone fin a la violencia en los desenlaces de sus filmes, siempre conduce a una etapa de reflexión”.

Horacio Muñoz (2016) explica que el interés por el estudio de la crítica es la percepción generalizada de que ésta padece tanto una crisis como un nuevo punto de partido debido a la importancia decisiva que han cobrado los medios digitales, internet y las redes sociales. Explica que la crítica digital, si así puede llamársela, ha dejado de ejercer adecuadamente esa función al enfrentarse a determinadas obras y cineastas contemporáneos de estilos fuera de lo tradicional.

Esqueda y Noguera (2011) expresan que se ha escrito mucho pero se ha investigado poco sobre crítica cinematográfica. Para el entorno académico, en las últimas tres décadas la crítica de cine ha ido despertando el interés de la comunidad. Allí reside quizás el problema a tratar y el tema sería analizar la pertinencia de los comentarios críticos vertidos sobre Noé desde páginas digitales. Tal es la justificación del presente estudio que pretende ubicarse en el ámbito de Comunicación y Periodismo desde el análisis de un producto audiovisual.

El presente estudio se centra en el cine como manifestación artística que muestra a la violencia visual, expresada tanto en forma como en contenido, llevándolo a vivir sensorial e intelectualmente una experiencia única. Los directores de cine usan diferentes tipos de violencia según la temática de la película. En ocasiones los niveles de violencia

pueden ser excesivos y provocar rechazo o desinterés del espectador debido a la poca conexión con la realidad. La objetividad de la violencia en el cine que se analiza tiene lugar considerando su importancia como tema propio del espíritu social que caracteriza la época.

Antecedentes:

Internacionales

Deni Silva (2023), en su tesis “Crítica periodística de cine en México”, tiene como objetivo general analizar el uso de digresiones en la crítica periodística de cine mexicana para explicar cómo intervienen en la construcción de la opinión. De esta manera, se plantea la función que cumplen las digresiones en la crítica periodística de cine mexicana y en qué momentos se emplean. Se analizan nueve críticas sobre tres películas mexicanas, publicadas en cinco portales, concluyendo, que el estudio de crítica de cine a partir del uso de digresiones permite entender el complejo género y cómo esta valoración se nutre de los marcos que los críticos comparten con los lectores. Asimismo, afirma que la crítica se construye a través de la argumentación, expresada mediante la narración y descripción de la cinta enjuiciada. Así concluye, que el uso de digresiones contribuye a la crítica, que tiene una base argumentativa que también ofrece reflexiones, opiniones y evaluaciones. Además, discursivamente, contribuyen a reforzar puntos a partir de información complementaria, contexto, color, verosimilitud, humanismo.

Colunga, S. (2021), en su investigación “La perspectiva como elemento interpretativo en la narrativa de Enter the void de Gaspar Noé”, tiene como objetivo principal analizar los elementos visuales del film mencionado. La hipótesis que plantea es que el director franco-argentino logra crear una narrativa cinematográfica singular por

medio de técnicas inmersivas y la combinación de perspectivas, así como el uso de elementos que caracterizan su discurso audiovisual. Describe la representación de experiencias personales como el consumo de sustancias psicoactivas y/o la interpretación de lo que sucede después de la muerte. Asimismo, explora por medio de perspectivas visuales una experiencia inmersa que produce un efecto en los espectadores, de modo que se crea un proceso semiótico que se completa con la colaboración de quien experimenta la cinta enjuiciada.

Ruiz, S. (2023), en su artículo científico, “*Gaspar Noé y el nuevo extremismo francés*”, hace una investigación documental cualitativa, sobre una selección de la filmografía de Gaspar Noé, centrándose en el análisis de sus temáticas y el lenguaje recurrente. El nuevo extremismo Francés (NEF), estilo cinematográfico objeto de estudio, que está caracterizado por la transgresión, y tiene el propósito de presentar un análisis del director, quien se centra en mostrar la transgresión con un estilo propio, planteando la cruda realidad de la sociedad contemporánea. Para su desarrollo planteó tres fases: En la primera; llevó a cabo una búsqueda bibliográfica por medio de la revisión documental sobre la transgresión en el cine y el nuevo extremismo francés. En la segunda fase; realizó la selección del muestreo de los films. De siete películas seleccionó tres, encontrando evidencia de transgresión y características del NEF. En la tercera fase; visualizó varias veces las películas seleccionadas, sintetizando que la transgresión es un tema recurrente en la filmografía de Gaspar Noé.

Baella, A. (2022), en su artículo de investigación científica “Aproximaciones a la abyección, monstruosidad y repugnancia en el cine de David Lynch y David Cronenberg: Los casos de Eraserhead (1977) y The Brood (1979)”, Perú, donde se hizo el estudio, tuvo como objetivo analizar las representaciones de la abyección, la monstruosidad y la repugnancia en las películas seleccionadas. La metodología utilizada fue de tipo exploratorio-descriptivo con un enfoque de índole cualitativo, con las cuales tiene un mejor conocimiento de la muestra. Su análisis va de la mano con la técnica de entrevistas a expertos desde el punto de vista metodológico donde compara distintos criterios. Su unidad de investigación son las escenas más representativas de las películas mencionadas, tres en cada una que acercan a una mejor comprensión de los conceptos señalados. Concluyendo que el cine de David Lynch y David Cronenberg siempre hay una coexistencia entre la belleza y la fealdad, entre la normalidad y la anormalidad. Que es algo común en la filmografía de los directores.

Estrades, M. (2020), en su trabajo cualitativo “La violencia simbólica de las agresiones sexuales a mujeres en el cine”, analiza Irreversible, a través de los personajes y las tipificaciones que sigue acerca de las agresiones sexuales, concretamente en los estereotipos de las violaciones y los patrones filmicos que sigue la industria del cine. Exponiendo que la violencia se presenta como una cualidad propia del ser masculino, tanto del agresor sexual como la de los personajes principales. Finalmente, concluye que se refuerza el ideario de victima perfecta, manteniendo la masculinidad hegemónica, además de que el cuerpo del personaje femenino se muestra sexualizado constantemente, considerando que la violencia es utilizada para entretener y no para denunciarla.

1.2 Formulación del problema

¿De qué manera la crítica de cine analiza la violencia visual en el discurso narrativo de la obra cinematográfica de Gaspar Noé?

1.3 Objetivo General

- Describir de qué manera la crítica de cine analiza la violencia visual en el discurso narrativo de la obra cinematográfica de Gaspar Noé.

1.4 Objetivos Específicos

- Describir cómo la crítica de cine analiza la contextualización de las películas Solo contra todos, Irreversible, Enter the void y Love.
- Describir cómo la crítica de cine analiza la argumentación desde la perspectiva de actores e interpretación de las películas Solo contra todos, Irreversible, Enter the void y Love.
- Describir cómo la crítica de cine analiza la argumentación desde la perspectiva de componentes filmicos de las películas Solo contra todos, Irreversible, Enter the void, Love.
- Describir cómo la crítica de cine analiza la argumentación desde la perspectiva de puesta en escena de las películas, Solo contra todos, Irreversible, Enter the void, Love.

1.5 Marco teórico

1.5.1 Crítica de cine

Puhl y Da Silva (2011) analizan la relación entre la crítica de cine publicada en periódicos impresos con la construcción de las identidades culturales de una sociedad. Comentan respecto a la crítica de cine que sitúa en un trabajo de mediación entre la audiencia y la película, o entre la película y sus realizadores. Del Pozo tiene su propia definición sobre la crítica: El trabajo del crítico es, principalmente, el consejero o

asesor del espectador. Dirige la atención del futuro espectador para determinados aspectos de la película, tanto positivos como negativos, a fin de proporcionar la vivencia cinematográfica más completa (Del Pozo, 1970).

Para Lunardelli (2008) la crítica de cine es parte del periodismo, recalca la presencia de André Bazin como imprescindible, influenciando su análisis crítico en décadas posteriores. Cita un pasaje de Graeme Turner respecto al lugar de la crítica: La complejidad de la cinematografía es esencial interpretación, lectura activa una película. Inevitablemente hay que examinar a fondo la imagen, formar hipótesis sobre la evolución de la narrativa, especular sobre sus posibles significados, tratar de conseguir algo, segundos en la película a medida que se desarrolla. El proceso activo de interpretación es esencial para el análisis de la película y el placer que proporciona.

Luis Navarrete (2013) al abordar los métodos de la crítica de cine, considera que cuanto más puro es un método, menos posible resulte que alguien se considere autor suyo. El método asociado a un nombre es simplemente un estilo personal de interpretación. Asimismo, presenta diferentes propuestas de métodos crítico-cinematográficos: *crítico-dialógico*, *crítico-rizomático*, *crítico-estético*, *crítico-ideográfico*, y *crítico-nomológico*. De las cinco estrategias críticas presentadas, la última es la única con un espíritu metodológico puro.

Ficha método crítico nomológico

1. Ficha técnica
2. Título y subtítulo
3. Cuerpo de la crítica
 - 3.1 Contextualización

3.2 Argumentación

3.2.1 Comentar el argumento del filme

3.2.2 Indicar la filmografía del director

3.2.3 Filmografía nacional y extranjera

3.2.4 Actores e interpretación

3.2.5 Componentes filmicos

3.2.5.1 Materiales tecnológicos

3.2.5.2 Materiales visuales

3.2.5.3 Materiales sonoros

3.2.5.4 Materiales sintácticos

3.2.6 Puesta en escena

3.2.6.1 Los que atañen al diseño global de la producción

3.2.6.2 Los que atañen al componente humano

3.2.6.3 Los que atañen a la construcción de espacio y tiempo determinados

3.2.7 Puesta en serie

3.2.7.1 Los que atañen al modo y espacio de la narración

3.2.7.2 Los que atañen al tiempo de la narración

3.2.7.2.1 Orden temporal

3.2.7.2.2 Duración temporal

3.2.7.2.3 Frecuencia temporal

3.2.8 Conclusión

María Luengo (2013) explica las partes de una crítica de cine en cuatro partes. La primera: **el título**, un titular o encabezamiento valorativo. La segunda: **la ficha técnica y artística**, que contiene el título del film y título original, género (drama, ciencia ficción, etc), señalar si el film se trata de una adaptación, duración de la obra, el año de su creación, país de origen, reparto de actores, el equipo técnico (productor, guionista, director de fotografía, música, sonido, casting, montaje, vestuario, maquillaje, efectos especiales), distribuidora, fecha de estreno. La tercera: **cuerpo**, una primera y breve evaluación general del film, redactar un pequeño resumen de la acción siempre en presente (sin desvelar el final y sin aportar demasiados detalles), el contexto, situar la obra en el conjunto de la cinematografía del director, contrastando la obra con sus trabajos anteriores, presupuesto de la película. La valoración de aquellos aspectos técnicos más destacados: la trama, los personajes, la fotografía y escenografía, cámara, encuadres, la música, el vestuario y el uso del lenguaje audiovisual. Valoración del contenido: analizar el guion, los personajes, las tramas narrativas, el mensaje y los valores que transmite. Al ser un área bastante subjetiva, se debe justificar e incluso poner ejemplos. Expresar las emociones y sentimientos que sugiere la película. Mencionar los premios o reconocimientos recibidos. Por último, una conclusión, que se trata de un veredicto general sobre la cinta, donde el crítico establece su postura sobre la película. La cuarta: **imágenes**, donde la autora persuade a ilustrar con fotos la película.

Contextualización

En este apartado se explica de forma recurrente, la figura del director, también se puede hablar sobre los intérpretes, y es legítimo indicar la nacionalidad del filme. Si el crítico lo considera oportuno, puede añadir anécdotas sobre la producción del filme –por ejemplo Eastwood, Coppola, Welles y otros cineastas, tienen productoras propias que sacan adelante sus proyectos, etc.-. Si el filme es una adaptación, se podrá comentar, de modo general, la obra adaptada. Si el crítico necesita profundizar en este asunto, dejará esta tarea para el siguiente apartado. En definitiva, se trata de ubicar el film en su tiempo para informar al lector las circunstancias que han rodado su nacimiento.

Argumentación

En este apartado el crítico suele explicar y describir lo que ha apuntado anteriormente en el título o subtítulo como objetivo teórico de su argumentación principal. Realmente estamos ante la parte más importante del cuerpo de la crítica, donde no sólo se valora sino que también se interpreta, analiza, y opina. En este apartado el crítico puede citar puntos de referencia como, libros, artículos, música, para apoyar sus ideas. Esquemáticamente –repetimos que estos apartados son imaginarios, el crítico no solo suele dividir su crítica siguiendo esta estructura, prefiriendo agrupar el contenido bajo epígrafes con valor descriptivo y literario.

- **Actores e interpretación**

Aunque el crítico puede incluir en apartados posteriores un comentario sobre la labor de los actores, ahora puede apuntar si ésta resulta llamativa, o distinta, respecto de trabajos anteriores. Por ejemplo, si el filme es un remake, podrá comparar el trabajo del actor respecto a su predecesor en el mismo papel. Si estamos ante la adaptación de una obra literaria, comparará

la modelización del personaje filmico respecto al original literario: fidelidad, desviaciones, etc.

- **Componentes filmicos**

Entendemos por material filmico todo aquello capaz de generar, por sí solo o en unión de otros componentes, significado en el filme. Lógicamente, el crítico sólo resalta la presencia de estos materiales cuando su intervención sea significativa y lo hace en perfecta conexión con los intereses de su objetivo teórico. Normalmente, puede considerarse la siguiente división general de estos materiales codificados: tecnológicos, visuales, sonoros y sintácticos.

- **Puesta en escena**

Entendemos por ésta el trabajo de construcción de un espacio imaginario de representación. No olvidemos que representar es “ofrecer de nuevo” algo transformado en signo –la transformación se acomete, gracias a los códigos señalados, sobre lo que ya existe en la vida o en la imaginación de alguien-. Los elementos de la puesta en escena son los que más tiempo prevalecen en la memoria del espectador.

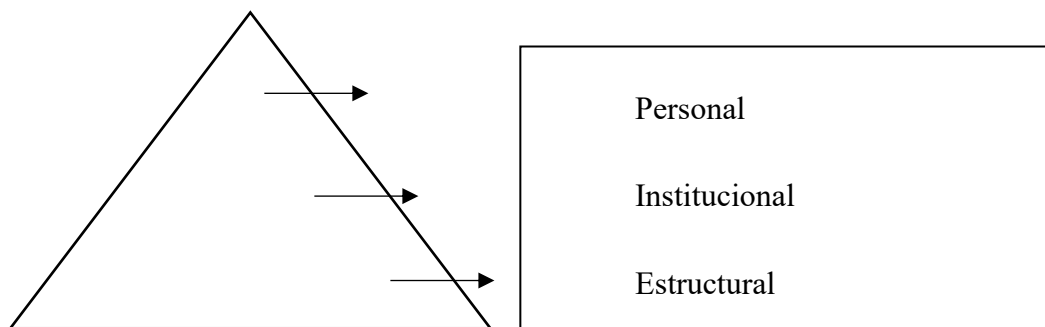
1.5.2. La violencia visual

Doménech (2007) explica que la violencia de las pantallas no solo afecta al orden de la representación y de la ficción. Existe un debate en torno al efecto catártico de las imágenes violentas sobre la sociedad y los individuos. Pero no todas las imágenes de violencia tienen el mismo grado de impacto. Hay filmes que, al mostrarla, doblan su intensidad creando la sensación de que es la única salida en un mundo gobernado por la

ley del más fuerte; otros difuminan la figura del agresor y de la víctima, sin diferenciar entre la violencia cometida y la violencia sufrida; finalmente hay películas que intentan reciclarla, es decir frenarla.

Bernárdez, García y González (2008) utilizan la propuesta por Van Soest para plantear que la violencia se construye en forma de una pirámide dividida en tres secciones distintas:

Dibujo 1: Tipos de violencia



En el cimientto de la pirámide se ubicaría la violencia estructural o cultural que incluye «acciones dañinas resultantes de la forma en que piensa la sociedad, de los valores tradicionales y de las prácticas habituales; con frecuencia es maligna, difícil de discernir; en general se acepta como "normal"». Sus manifestaciones serían las discriminaciones de grupos por razón de etnia, religión, orientación sexual, etc., y la aceptación en sí misma de las desigualdades que generan marginación, como la pobreza, el racismo y el sexismo.

Se denomina «violencia institucional» al uso arbitrario de la fuerza ejercida por las distintas instituciones que componen los estados de gobierno, y que van desde los usos más grotescos de la fuerza como las detenciones ilegales, las torturas y genocidios, hasta formas más «blandas» de violencia como elevados niveles de corrupción o impunidad de las élites de poder económicas y políticas. Las mujeres en el mundo son especialmente susceptibles de sufrir violencia por parte de las instituciones, ya que padecen la pauperización, y la marginación con más facilidad que los varones, tal como muestran los indicadores de salud o educación en el mundo.

El tercer nivel de violencia se refiere a la violencia personal, tanto física como psicológica, que es la más evidente y fácil de condenar. Hoy en día, agredir físicamente a otra persona es generalmente inaceptable. De hecho, el acuerdo social que fundamenta las democracias establece un derecho universal que protege a cada individuo de ser agredido físicamente. La percepción social sobre este tipo de violencia ha cambiado con el tiempo; por ejemplo, el uso de la violencia física en castigos corporales está siendo cada vez más desaprobado. Anteriormente, era bastante común que mujeres fueran sometidos a castigos físicos considerados "legítimos". Este tipo de violencia requiere un respaldo ideológico que defina qué formas de castigo corporal son aceptables en la sociedad. Por otro lado, la violencia psicológica se manifiesta a través de la comunicación y puede incluir tanto actos de violencia psicológica como simbólica. Esta última solo puede existir dentro de un contexto social, ya que necesita ser expresada y llevada a cabo.

Violencia simbólica

Estas violencias son las que fomentan la idea de consumo para cualquier tipo de intereses particulares. Como expone, Estrades, M (2021), la representación de la violencia en el cine exponen a las mujeres con estereotipos de belleza o edadismo y que se ha

naturalizado cada vez más estos parámetros en la actualidad. Estas violencias son las que invisibilizan a aquellas mujeres que no cumplan con los estereotipos marcados. Además de reforzar las ideas donde las únicas preocupaciones son el físico. El cuerpo de la mujer en el cine es expuesto de tal manera en la que se aprecie la corporeidad, en donde el cuerpo como sustancia física es producto de mercancía y éste está regido por los mandatos sociales de emociones y consumo.

1.6. Marco Conceptual

1.6.1. Discurso narrativo

Eugenio Sulbarán (2000) señala que el estudio de los relatos y las estructuras narrativas ha estado históricamente vinculado al ámbito de la semiótica, comenzando con las ideas de Lévi-Strauss y continuando con las escuelas de Greimas y Barthes, hasta llegar al análisis semiótico de la trama que propone Umberto Eco. Estos académicos ofrecen una serie de elementos que se pueden adaptar al cine. En primer lugar, el relato ha estado presente en el cine desde sus inicios, en una época en la que las primeras tentativas de estructurar un relato se basaban en modelos muy sencillos, donde el número de eventos era limitado y cada unidad narrativa seleccionaba información fácilmente reconocible. Además, el relato es algo universal. Barthes (1970) lo describe como un sistema de reglas y unidades implícitas, constituyendo el modelo fundamental de todas las formas de narración.

En relación al Discurso Narrativo, Eugenio Sulbarán (2000) menciona que los métodos de análisis cinematográfico se han extendido a nivel global, mostrando una amplia variedad de formas, procedimientos y técnicas. No hay un método único que pueda explicar el funcionamiento de las películas en todas sus manifestaciones. Es el analista

quien debe adaptar y crear su propio enfoque de acuerdo con sus objetivos y metas. Las propuestas teóricas y metodológicas más recientes han sido influenciadas por las industrias de Europa y América del Norte. Un ejemplo de esto es el esquema de análisis del cine clásico de Hollywood presentado por David Bordwell (1990), quien identifica siete elementos del cine narrativo: causalidad, tiempo, espacio, estructura narrativa, tipo de narración, narrador y, finalmente, las convenciones o géneros. Sin embargo, el autor no se centra en el análisis de los personajes, a pesar de que estos son componentes fundamentales de cualquier narración.

Los italianos Casetti y Di Chio (1991) hacen una distinción entre los códigos cinematográficos y los filmicos. Los códigos cinematográficos se fundamentan en elementos icónicos y visuales (como la fotografía y la puesta en escena), gráficos (títulos y textos), sonoros (silencio, voces, ruidos y música) y sintácticos (el montaje). Aunque hay un contraste, lo icónico también se considera visual. Por otro lado, los códigos filmicos no están vinculados a los procesos técnicos de la producción cinematográfica, sino que se expresan desde el exterior. Según Eco (1972), estos códigos facilitan una comunicación que se basa en el relato, pero que se apoya en los códigos cinematográficos. Casetti y Di Chio identifican tres instancias fundamentales en el análisis filmico: representación, narración y comunicación. La representación implica la ejecución de una reproducción, que se puede analizar a través de la puesta en escena, el encuadre y el montaje. El análisis de la comunicación se centra en el emisor como narrador, el receptor como narratario y el punto de vista. Finalmente, la narración debe ser estudiada considerando sus elementos: acontecimientos, personajes, situaciones y transformaciones.

Darío Villanueva (1989) establece un glosario de la Narratología:

DISCURSO: En una obra narrativa, el plan de la expresión se corresponde con el plano del contenido, al igual que lo hace la historia.

ACCIÓN NARRATIVA: Conjunto ordenado de eventos que sigue las reglas de la sucesión y la casualidad, y que posee un significado integral.

ANACRONÍA: Cualquier inconsistencia entre el orden cronológico natural de los eventos que forman el tiempo de la historia y el orden en que se narran en el tiempo del relato.

REALISMO: Además de una escuela novelística característica del Siglo XIX, es una constante de la literatura de todos los tiempos. En términos de la comunicación literaria y su estructura, consiste en la fidelidad del mensaje a un referente ficticio pero homologable al de la realidad empírica. El discurso más que reproducir un referente real, produce un efecto de realidad.

ANALEPSIS: Es una anacronía que implica un retroceso en el tiempo, siempre en relación con la línea temporal principal del discurso narrativo que se desarrolla en el relato.

NARRATARIO: El narratario invocado se refiere a cuando el narrador se dirige directamente al narratario, como cuando dice “querido lector”. Narratario-personaje: es el narratario que forma parte de la diégesis de la historia y se encuentra al mismo nivel que los personajes, como sucede en una novela epistolar.

SECUENCIA: La secuencia narrativa es una unidad fundamental en la construcción de historias, y su comprensión es clave para el análisis literario.

Según Jean-Michel Adam, esta secuencia se organiza en una estructura jerárquica compuesta por seis componentes que permiten desarrollar y dar coherencia al relato: Situación inicial, complicación, acciones, resolución, situación final y evaluación.

TIEMPO: El factor estructurante decisivo del relato se puede entender como el elemento central que organiza y da sentido a la la narración. Este factor puede ser un tema, un conflicto, o un personaje que guía el desarrollo de la historia.

Tiempo y espacio

El uso del tiempo y el espacio en la narración no solo añade profundidad a la trama y al desarrollo de los personajes, sino que también brinda al autor la oportunidad de abordar temas complejos y establecer una conexión emocional más fuerte con el público. Estas herramientas son sumamente efectivas y, cuando se emplean adecuadamente, pueden convertir una historia ordinaria en una experiencia inolvidable y significativa.

- **Continuidad Temporal:** La continuidad en presente presenta la acción como si estuviera ocurriendo en este momento, siendo este el método más común y menos confuso para exponer el contenido. Cuando el espectador observa los eventos de esta manera, se siente más involucrado en la historia, ya que tanto él como los personajes desconocen lo que sucederá a continuación, lo que ayuda a mantener su interés hasta el final de la narración. Por otro lado, la continuidad en pasado se divide en dos tipos: uno que se desarrolla en el pasado y otro que utiliza el retroceso (flash-back), que va del presente al pasado. Un retroceso puede relatar un evento que ocurrió antes del inicio de

la historia, retroceder para mostrar una parte del relato que no se había presentado o repetir un acontecimiento anterior. En cuanto a la continuidad en tiempo futuro, también se clasifica en dos categorías: una que se sitúa en el futuro y otra que es una anticipación (flash-forward) que va del presente al futuro. Los eventos futuros pueden ser predichos, proyectados o imaginados, llevando al espectador a un futuro posible. La acción se presenta en continuidad presente, como si estuviera sucediendo en este instante. Un adelanto (flash-forward) es lo contrario de un retroceso, ya que avanza hacia el futuro para describir acciones que pueden o podrían ocurrir y luego regresa al presente.

- **Continuidad en tiempo condicional:** No se trata de un tiempo real, sino de una representación del tiempo influenciada por otros factores, como la perspectiva mental de un personaje al presenciar un evento, o por la memoria, imaginación o pensamientos de una persona que puede interpretar un hecho de manera distorsionada. Este tiempo condicionado no es auténtico, ya que no está restringido por límites, fronteras o formas de presentación, lo que significa que no necesita seguir una lógica coherente. Este tipo de tiempo se utiliza comúnmente en pesadillas, delirios de personajes, alucinaciones de personas drogadictas o visiones de alcohólicos.

1.6.2. Relato

Hormazábal y Palacios (2006) afirman que El relato se presenta como un enunciado en su forma material. Mientras que en la novela este enunciado se compone

únicamente de lenguaje, en el cine incluye imágenes, palabras, textos escritos, sonidos y música, lo que hace que la estructura del relato cinematográfico sea más compleja. Por ejemplo, la música, que por sí misma no tiene un valor narrativo (no representa eventos), se convierte en un elemento narrativo al coexistir con otros componentes como las imágenes secuenciales o los diálogos. Por lo tanto, es importante considerar su rol dentro de la estructura del relato filmico. El relato cinematográfico se presenta como un discurso, ya que involucra a un enunciador (o al menos un punto de enunciación) y a un espectador. Los elementos del relato se organizan y estructuran de acuerdo con diversas exigencias, comenzando por la legibilidad del filme, para que el espectador pueda entender simultáneamente el orden del relato y el de la historia.

Mímesis

Martínez (2006) sostiene que la noción de mimesis implica una teoría de la verdad que se presenta inicialmente como una verdad metafórica, alejándose de la idea de verdad-adequación asociada a la representación. En la tragedia, la recomposición mimética tiene una característica particular: es una imitación que eleva, realiza o enriquece lo que imita. De esta manera, la estructura de la mimesis se alinea con la de la metáfora, ya que ambas implican una combinación de recomposición y elevación, así como una conexión entre lo real (cercanía) y la invención (distancia). Esta mezcla de elementos y la tensión resultante definen la función referencial de la metáfora.

El autor establece un paralelismo entre la metáfora y el mythos, o trama, sugiriendo que el desplazamiento de sentido que caracteriza a la metáfora se

puede ver como una elevación de significado lograda por la mimesis a través de la construcción de la trama. Este paralelismo también se extiende a la "katharsis", entendida como una elevación del sentimiento. En la creación de la trama, la acción humana es la naturaleza que se imita. La relación mimética entre el ser y la naturaleza, así como entre la tragedia y la acción, no disminuye la autonomía del arte ni lo reduce a una simple copia, sino que establece su dimensión referencial.

La noción de mimesis presenta tres rasgos fundamentales en la teoría literaria y la concepción estética: a) la preocupación ontológica-referencial, b) la función cognitiva del arte, y c) el concepto de mundo o realidad. La narración se refiere a la acción, y no se limita a reproducirla, sino que la recrea, como destaca la interpretación de la mimesis según Aristóteles. Esta nueva descripción de la acción tiene implicaciones que trascienden el ámbito lingüístico.

Martínez (2006) propone tres niveles de mimesis: Prefiguración (mimesis I), Configuración (mimesis II) y Refiguración (mimesis III). Además, identifica tres núcleos fundamentales en su argumentación: 1) Precomprensión, 2) Inteligibilidad, y 3) La lectura. La justificación de la transformación narrativa del modelo aristotélico va más allá de lo esperado; en el proceso de desarrollo del modelo narrativo, se ha observado que las tres condiciones (1) síntesis de lo heterogéneo, (2) ficcionalización y (3) temporalización, buscan tener un carácter transtemporal, casi trascendental, en relación con cualquier relato.

Diégesis

La manera cinematográfica de entender la diégesis según Jacques Aumont está directamente relacionada con el verismo de la construcción de un mundo. “La diégesis es la historia comprendida como, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una totalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en el que no sólo toma cuerpo, si no que se hace cuerpo. Su significación es más amplia que la de historia, a la que acaba por englobar: es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador. También podemos hablar de universo diegético, que comprende la serie de acciones, su supuesto marco (geográfico, histórico o social) y el ambiente de más humanismo en la que se produce.” Para un diseñador teatral resulta fundamental el conocimiento del significado de la diégesis, puesto que su trabajo consiste en concretar visualmente este mundo ficcional, hacerlo corpóreo y creíble, logrando que cada elemento que lo compone le sea innegablemente propio. Es importante añadir que el mundo diegético requiere de un receptor para ser completado. Por este motivo la diégesis en su totalidad es diferente para cada espectador a pesar de que esté basada en la contemplación del mismo filme. Distinguiremos entonces dos categorías dentro de la narración: lo intradiegético como lo perteneciente al mundo ficcional y lo extradiegético como los elementos que permanecen externos a la “realidad” del mundo propuesto por los creadores del filme.

Continuidad

Hormazábal y Palacios (2006) manifiestan que un film tiene que presentar un flujo

de imágenes visuales continuamente complementado por el sonido, que describa el hecho filmado de manera coherente. De preferencia una película es perfecta en continuidad por que describe los sucesos de modo fluido; una película con fallas en la continuidad es inaceptable debido a que distrae en lugar de atraer. La buena continuidad estimula al espectador a concentrarse en la narración, sin distracciones molestas. Uno de los grandes objetivos de un filme es mantener atento al público. Para lograrlo, la película debe presentarse en imágenes que tengan coherencia y que inviten al espectador a comprometerse con su relato.

Composición

Hormazábal y Palacios (2006) argumentan que ver una película provoca una experiencia emocional, lo que implica que la manera en que se estructuran, iluminan, filman, interpretan y montan las escenas debe generar una respuesta en el espectador que está alineada con las visión del director. La composición se refiere a la disposición cuidadosa de elementos visuales específicos dentro de cada imagen del filme, reflejando de esta manera, la singular perspectiva del director, la cual es materializada por la Dirección de Arte y Fotografía. Dentro de las diversas normas que rigen la creación cinematográfica, las que se relacionan con los principios de la composición son las más flexibles, dado que representan el estilo personal y artístico, así como el equilibrio, la forma, el ritmo, el espacio y el entendimiento dramático de los creadores. La composición implica organizar los elementos visuales en el encuadre de acuerdo a un propósito formal y dramático definido. Es crucial planificar la posición y el movimiento de objetos y encuadres para delimitar el encuadre. La atención del espectador debe centrarse en la acción más relevante. Esto se consigue enfatizando las emociones que hacen que el filme cobre vida en la mente del espectador, mediante la utilización consciente de los recursos

de la composición, donde además de que la fotografía abarca el tiempo y el espacio.

El arte

Para Umberto Eco (1970) no es posible establecer una definición teórica del arte y no pueden aceptarse afirmaciones exclusivas sobre el mismo: “Arte es Belleza”, “Arte como Forma”, “Arte como Comunicación» y así sucesivamente. Estas definiciones son siempre históricas, en relación con un universo de valores culturales con respecto al cual, una experiencia artística sucesiva se presenta como la «muerte» de la experiencia artística anterior en un sentido dialéctico.

1.6.3. Lenguaje periodístico

Para Grijelmo (2003) no es fácil definir el lenguaje periodístico, ya que cada individuo que escriba mostrara un lenguaje único. Ya sea cualquier artista puede tener su estilo propio dentro del género que cultive. Sin embargo, se plantea que el lenguaje periodístico alude a características de ideación y expresión específicos de un género frente a los demás. De esta manera, el lenguaje periodístico podría llegar a definirse como una forma más expresiva de carácter comunicativo, empleado por las personas que estructuran los mensajes que se difunden a través de los medios de comunicación de masas.

José Martínez (2007) formula seis características del lenguaje periodístico escrito, que pueden ser aplicados, en lo que se refiere a los respectivos códigos lingüísticos, a cada una de las modalidades del periodismo radiofónico, televisivo y cinematográfico.

- 1) Corrección: el lenguaje periodístico es un lenguaje no-literario cerca a la lengua coloquial culta.

- 2) Concisión: en el lenguaje periodístico es normal el predominio de sintagmas nominales para llegar a conseguir frases cortas.
- 3) Claridad: la eficacia comunicativa se consigue por el uso de los verbos adecuados, en forma activa y tiempo del modo indicativo. Estas normas son especialmente recomendables para formular la negación.
- 4) Captación del receptor: la estructura peculiar de los relatos periodísticos de carácter informativo se explica por la necesidad de cautivar la atención del lector desde las primeras líneas de texto.
- 5) Lenguaje de producción colectiva: todos los mensajes de la comunicación periodística son obra de diferentes co-autores, unos con mayor responsabilidad que otras en el resultado final.
- 6) Lenguaje Mixto: la pluralidad de códigos concurrentes hace que los diferentes lenguajes se condicionen entre sí. El código rector —el lenguaje articulado en representación oral o escrita- también sufre a su vez el influjo de los códigos menores.

Para Zavala y Corona (2010) el lenguaje periodístico tiene tres funciones fundamentales que permiten que la comunicación entre el emisor y el receptor puede darse sin inconvenientes las cuales son: informar, educar y entretener. Estos elementos alcanzan que este lenguaje logre atraer un gran número de lectores en todo el mundo.

Por otro lado, Raigón (1999) define esta función como la producción y distribución sistemáticas de mensajes informativos de la actualidad que contribuyen al proceso enseñanza-aprendizaje, logrando formar un ser humano capaz de elevarse al nivel de civilización moderna. Por supuesto, refuerza sus posibilidades personales de participar responsablemente en la vida social satisfaciendo a la vez su sed de conocimientos, de

superación personal y perfeccionando el desarrollo estrictamente vinculado con las exigencias de la vida profesional. Función de Entretenimiento: El lenguaje periodístico no solo obedece a principios informativos y educativos, también debe cumplir con una función de entretenimiento.

Domínguez (2006) señala que el entretenimiento en el periodismo constituye, primordialmente, un motivo de amenidad para la lectura del público, que en ocasiones se convierte en distracción humorística, evitando caer en la ironía o sátira.

Según Edo, (2009) El lenguaje periodístico conduce a un estilo literario singular que se materializa en diferentes géneros. Que se elaboran para ser atractivos y asequibles al mayor número de personas o para satisfacer a un sector especializado y restringido de la audiencia que busca información concreta por la que experimenta un singular interés. Para de esta manera, llegar a ofrecer el mensaje con la riqueza, la variedad y la fuerza de la actualidad más inmediata, ese lenguaje periodístico se plasma en unas formas expresivas que se manifiestan en el estilo y en los géneros. En términos filosóficos, el *estilo* hace referencia a la potencia creadora y el *género* al acto. En cualquier caso, si queremos definir o explicar con una aproximación certera lo que son los géneros periodísticos, desde una perspectiva general, podemos hacerlo considerándolos como modelos concretos de creación lingüística que permiten presentar de forma adecuada y comprensible la información, la interpretación y la opinión, en cualquiera de las distintas variedades de medios de comunicación de masas, tanto escritos como audiovisuales o digitales.

1.6.4. Análisis cinematográfico

Lauro Zavala (2015), manifiesta uno de los métodos más conocidos de análisis cinematográfico:

Análisis Narratológico

Estudio de los elementos narrativos de una película de ficción, ya sea en términos estructurales o en términos de su proceso de enunciación narrativa. Algunos elementos fundamentales de todo análisis narratológico en el cine son el punto de vista y los actantes.

Análisis Estructural

La idea y el término (estructural) surgen con los estudios sobre los mitos publicados por Claude Lévi-Strauss en 1958. Este tipo de análisis parte del supuesto de que toda narración, a pesar de su aparente caos interno, tiene una estructura precisa y siempre igual a sí misma.

Análisis del Suspense Narrativo

Estudio de las estrategias estructurales ligadas al interés del espectador por conocer el desenlace. El suspense se apoya en el mecanismo que permite que el espectador conozca algo que uno o varios personajes ignoran. Su contraparte es la sorpresa, mecanismo por el cual el espectador ignora algo que el narrador conoce. El suspense está ligado a la intriga de predestinación (anunciar implícita o explícitamente el desenlace en la secuencia inicial) y a la formación de conjeturas por parte del espectador a lo largo del relato.

Análisis Intertextual

El concepto de intertextualidad es utilizado para referirse a la relación que existe, desde la perspectiva del espectador, entre dos o más. Todo está relacionado con todo. La intertextualidad moderna es la que se establece entre una película y otra, mientras que la intertextualidad posmoderna es la que se establece entre una

película y una tradición genérica o estilística.

Análisis Semiótico

La naturaleza de cada película puede ser estudiada a partir de la distinción entre su dimensión inicial, icónica o simbólica. Esto último permite establecer una posible semiótica del inicio cinematográfico, a partir de los mecanismos de suspenso, sorpresa e intriga de predestinación.

En la tradición de análisis cinematográfico y literario se ha considerado que cada método particular es más adecuado al trabajar con un determinado texto, y que por lo tanto no es conveniente utilizar un mismo método para analizar todas las películas. En cambio, la deconstrucción señala que cada método limita los alcances de una lectura, y que sólo se encuentra aquello que se está buscando. Para acceder a la especificidad de un texto y no acceder a él con objetivos predeterminados, la estrategia deconstructiva propone reconocer las anomalías, las reversiones y las asimetrías de la película, utilizando estrategias de carácter irónico. La deconstrucción del análisis a partir de la teoría de autor puede ser considerada como una poética de la producción, y la deconstrucción del análisis temático puede ser considerada como una poética de la semiosis.

En todos estos métodos de análisis, derivados de las respectivas formulaciones teóricas, las herramientas de la narratología ocupan un lugar estratégico, pues el cine siempre narra, incluso cuando parece que no lo hace, como en el cine experimental, abstracto.

1.6.5. Tratamiento crítico

Cada crítico va formando su propia memoria cinematográfica, su tesoro personal. Cualquier conocimiento que nos proporcione información, contexto, conllevando una

capacidad de ordenar las ideas estableciendo relaciones que contribuyan a disfrutar mejor de la película, de contemplarla, desde un punto de vista más profundo. Orellana, Almacellas y Watt (2019), afirman que la elaboración de una crítica de cine sigue un proceso con tres pasos fundamentales: documentación, visionado y redacción.

En la documentación, hay que tener datos fiables sobre la película. Los datos proporcionados por las distribuidoras son de primera mano. También, hay portales que ofrecen materiales propios. Lo importante es contrastar la información.

Apreciar una película en las mejores condiciones posibles tiene que ver con la calidad de imagen y sonido; el silencio la oscuridad; las circunstancias del lugar, tamaño de pantalla, distancia, temperatura, comodidad. “La experiencia de ver una buena película en condiciones óptimas crea cinéfilos”, afirma Orellana, Almacellas y Watt (2019). Hay quienes defienden ver las películas en versión doblada y otros en su idioma original. Las dos opciones tienen sus ventajas y desventajas.

La redacción de una crítica tiene que adaptarse al medio en que será difundida. Por tanto, ha de tener en cuenta las características técnicas del medio para aprovechar todas las posibilidades. Los criterios antes de escribir, hay que tener algunas cuestiones claras. En primer lugar, el tipo de crítica; en segundo lugar, el destinatario y el medio, y en tercer lugar, la inclusión de perspectivas y dimensiones estéticas, éticas, culturales. De igual manera, son tres elementos imprescindibles para una crítica. Una crítica de cine aporta información, análisis y opinión.

CAPÍTULO II: METODOLOGÍA

2.1 Tipo de investigación

Enfoque:

El enfoque de la investigación cualitativa, desarrolla Morín, E. (1999) en su trabajo del “Pensamiento Complejo”, parte de la necesidad del hombre con su entorno, junto con la empatía humana, una metodología de pensamiento nuevo, para comprender mejor la sociedad, la naturaleza humana, siendo el capital humano la base intelectual del éxito organizacional. Asimismo, comenta que en los procesos de transmisión de conocimiento, con valores, principios y creencias distintas, influyen en las percepciones, traducciones y reconstrucciones que él mismo ser hace sobre la información recibida.

Nivel:

El nivel de la presente investigación es de carácter básico y alcance descriptivo. En este sentido, Baella, A. (2022), sostiene que si bien se ha examinado en sus temas más generales, no ha sido suficientemente tratado en los objetivos de investigación. De igual manera, otros autores mencionan que los autores descriptivos pretenden recoger información de manera independiente y no con la idea de manifestar la relación de conceptos e indicadores.

Propósito:

El propósito exploratorio de la presente investigación va en criterio con las polémicas escenas del director con violencia explícita en sus planos. Tal como

expone Estrades, M. (2021), los sistemas audiovisuales se construyen a través de actantes, desarrollados en tiempo y espacio determinados, de claves visuales y claves sonoras para entender mejor el lenguaje fílmico.

El diseño de la investigación se formaliza de la siguiente manera:

$M \rightarrow O$

Donde:

M= La crítica de cine

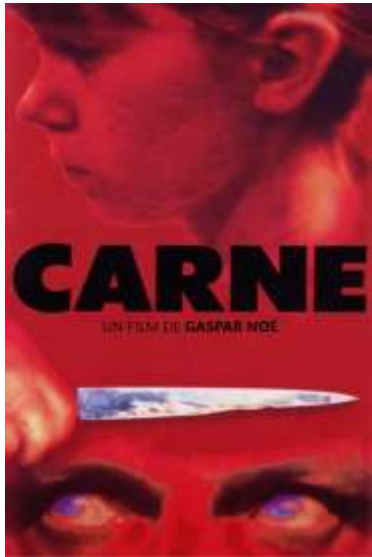
O= Filmografía de Gaspar Noé

2.2. Población y Muestra

Población:

Para la presente investigación, la población quedó conformada por las principales obras cinematográficas del director Gaspar Noé, tomando en cuenta con lo que sostiene Molina, Y. (2019), donde afirma que la población en estudio es la cantidad determinada que forma parte de la investigación y que son necesarios para obtener la información deseada. Además de ser un conjunto finito de elementos con características comunes.

“Carne” (1991)



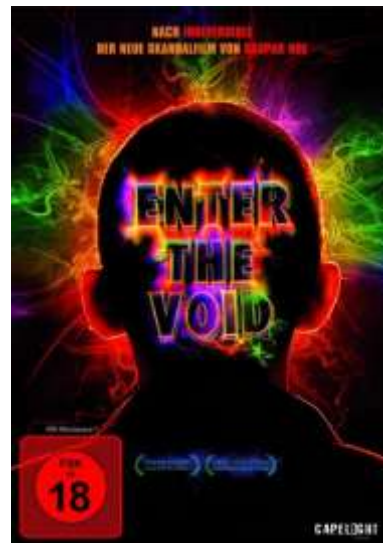
“Solo contra todos” (1998)



“Irreversible” (2002)



“Enter the void” (2009)



“Love” (2015)



“Climax” (2018)



“Lux Aeterna” (2019)



“Vortex” (2021)



Muestra:

Molina, Y. (2019) afirma que la muestra es un subconjunto representativo y finito que se extrae de la población accesible, por ello se seleccionaron cuatro filmes representativos del autor Gaspar Noé: Solo contra todos, Irreversible, Enter the Void, Love, teniendo como criterio de selección el impacto que estas han tenido sobre la crítica de cine, siendo muy bien valoradas como también juzgadas en plataformas digitales de reconocido prestigio como: El séptimo arte, Filmaffinity, Página12, Fotogramas, Sensacine, El espectador imaginario, Nido de cuervos, Otros cines Europa y Cinépagos muertos que tienen gran alcance en la industria cinematográfica.

<p>El séptimo arte</p> <p>Ésta plataforma digital dedicada al cine tiene presencia online desde finales del 2009. La plataforma digital es administrada por profesionales que están en España, Estados unidos y Alemania.</p>	<p>Filmaffinity</p> <p>Es una plataforma web dedicada al cine, creado en el 2002. La revista americana PC Magazine la califico como el mejor sitio web en la categoría de entretenimiento.</p>	<p>Página 12</p> <p>Es un diario con presencia online publicado en Buenos Aires, Argentina. Fundado por el periodista Jorge Lanata y los escritores Osvaldo Soriano y Alberto Elizalde</p>
<p>Fotogramas</p> <p>Es una revista de cine española, tanto de manera impresa como digital. Además de ser una de las</p>	<p>Sensacine</p> <p>Es una plataforma española de información y actualidad sobre cine y series. Fue creada en 2008</p>	<p>El espectador imaginario</p> <p>Esta plataforma digital dedicada al cine se edita desde abril de 2009. Es una creación colectiva de</p>

primeras revistas de este género, circula desde 1946.	como parte del grupo francés Allociné, y su sede se encuentra en Madrid.	docentes y estudiantes del Máster en Crítica Cinematográfica.
Nido de cuervos Es un blog de cine español dedicado al cine fantástico y de terror.	Otros cines europa Es una plataforma digital que sondea la actualidad del cine independiente y de autor con pasión cinéfila y empeño analítico.	Cinéfagos muertos En 2013 nace como un proyecto de crítica y análisis cinematográfico con el que querían compartir ideas, opiniones y conocimientos plasmados en textos y proyectos audiovisuales.

2.3. Técnicas e Instrumentos de Recolección y análisis de datos

Técnica:

Esto supone trabajar con la técnica de la observación sistemática. Este procedimiento permite seleccionar información para la investigación. Observar sin modificar, con la intencionalidad de interpretar y obtener conclusiones. Sus ventajas residen en la objetividad de la información y la posibilidad de realizar un análisis que permita la comparación con otras investigaciones. De esta manera, se acerca al planteamiento con un ángulo más integral y abierto.

Instrumento:

En base al mismo se trabajará de acuerdo al planteamiento elaborado, analizando de manera interpretativa la presencia o no de los componentes de una crítica de cine y la pertinencia con que se realiza la misma para lo cual el autor ha tomado un instrumento específico de Luis Navarrete (2013) ficha método crítico

nomológico que expone un método para la crítica de cine que contiene a la Contextualización y Argumentación como dimensiones y, para los indicadores como la violencia visual, actores e interpretación, componentes filmicos y, puesta en escena. El realismo nomológico establece que hay algo en el mundo regido por leyes. Miguel, R. (2016), sostiene que una teoría nomológica es cuando las leyes sean entendidas como una adición de ser, algo más grande que las regularidades que puedan ser encontrados en el mundo y deben jugar un rol en la determinación de sus instancias, en lugar de estar enteramente constituidas por estas.

TABLA NO. 1

MATRIZ DE OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES		
Variable	Dimensiones	Indicadores
La crítica de cine Es la opinión de un espectador cualificado, que es capaz de dar suficiente información sobre una película, reflexionar analizando su forma y contenido y valorarla de manera razonada, aportando los porqués de su opinión.	Contextualización	Violencia simbólica
	Argumentación	Actores e interpretación
		Componentes fílmicos
		Puesta en escena

2.3.1. Recolección de datos

El trabajo se realizará en base a un análisis documental de plataformas que contienen críticas de cine. El procedimiento fue dificultoso al momento de seleccionar las plataformas, ya que no todas, tienen críticas del director Gaspar Noé. Se accedió a cada una de las plataformas seleccionadas mediante el buscador de google, escribiendo el título de la película seguido del nombre de la plataforma digital y una vez dentro, se analizaba y comparaba el texto de la crítica. En el análisis de datos, Sanjuán, L. (2019), afirma que, independientemente del enfoque metodológico de la investigación, siempre se reflexiona sobre ellos. Además, en los informes de investigación no se recogen de manera explícita los procedimientos para la recolección de datos, contribuyendo a la improvisación para recolectar información.

TABLA NO. 2

CUADRO COMPARATIVO GENERAL DE LAS PLATAFORMAS DE CRITICA SEGÚN LOS FILMS SELECCIONADOS DE GASPAR NOÉ			
SOLO CONTRA TODOS	IRREVERSIBLE	ENTER THE VOID	LOVE
El séptimo arte	Fotogramas	El espectador imaginario	Otros cines europa
Filmaffinity	Filmaffinity	Filmaffinity	Filmaffinity
Página 12	Sensacine	Nido de cuervos	Cinéfagos muertos

2.3.2. Análisis de Datos

El análisis se realizará a través de un cuadro de análisis comparativo en dos fases: Primero, de las tres críticas por película y luego un cuadro comparativo general de las conclusiones proporcionadas por las cuatro películas elegidas. Es decir, a través de un proceso de interpretación se podrá discutir los resultados y llegar a conclusiones que – dada la naturaleza de la investigación- contendrán siempre un carácter subjetivo. Más aún, teniendo en cuenta que no existe una hipótesis explicativo sino solo el propósito de presentar características.

Aspectos éticos

Para esta investigación se aplicó la ética siendo objetivos con la información,

contrastando las investigaciones de los antecedentes y respetando las citas de los autores seleccionados. De igual forma con las redacciones de las plataformas digitales mencionadas. Para entender los planteamientos éticos que surgen de una investigación, Viorato y Reyes (2019), plantean que se debe partir, en primera instancia de la profundidad del significado de lo que es la ética. Etimológicamente ética, presenta dos distinciones, que a su vez, se complementan hábito y carácter, es decir, la formación del carácter se dará a partir de una repetición de acciones, que por consiguiente se convertirán en actos. Acciones, que deben estar encaminadas hacia un buen comportamiento. Por ello, al no cumplir con la ética, la investigación puede resultar mal, durante su aplicación, con los involucrados o incluso ya puesta en demostración con irregularidades que pongan en entredicho la credibilidad y profesionalismo del investigador.

CAPÍTULO III: RESULTADOS

TABLA NO. 3

CUADRO COMPARATIVO DE LAS PLATAFORMAS DIGITALES DE CRÍTICA DE CINE		
SOLO CONTRA TODOS		
El séptimo arte	Filmaffinity	Página 12
<p>Contextualización</p> <p>En ésta plataforma, describen que un director, como Gaspar Noé, es poco valorado por la industria. Afirmando que los medios tradicionales no se encargan de interpretar el mensaje del director. Se señala que, largometrajes como Enter the void, no fue estrenado en los cines y que visualizar la cinta en pantalla grande es una gran experiencia.</p>	<p>Contextualización</p> <p>En el primer largometraje de Gaspar Noé, no hay reparo en mostrar la realidad que considera necesaria para adentrarse más en el film que toma una espiral de irracionalidad y violencia.</p>	<p>Contextualización</p> <p>Mezcla de arte de choque, cine popular y experimento de vanguardia, saludada por la crítica francesa, premiada en Cannes y acusada de filofascista, el primer largometraje del argentino radicado en Francia Gaspar Noé, protagonizado por un carnicero galo rebosante de fantasías homofóbicas, racistas, incestuosas y criminales.</p>

Argumentación	Argumentación	Argumentación
<p>Actores e interpretación:</p> <p>Philippe Nahon interpreta a un hombre violento de los 90. El director borra cualquier elemento estéticamente agradable.</p> <p>Un hombre violento, racista, machista.</p>	<p>Actores e interpretación:</p> <p>El personaje de él carnicero, no está para discernir entre lo bueno y lo malo. Solo la objetividad de limpiar todo aquello que considera malo, ya que es un ser fascista, misógeno.</p>	<p>Actores e interpretación:</p> <p>Philippe Nahon le da vida a un carnicero que carga con una inusitada capacidad de odio con un largo y blasfemo monólogo recorrió las pantallas de algunos de los festivales de cine más reconocidos como Toronto, Rotterdam, Sundance, Telluride y, en Cannes 98, donde el film se llevó el premio de la crítica.</p>
<p>Componentes Fílmicos:</p> <p>La voz en off en la película puede llegar a cansar, pero está muy bien conseguida y es completamente necesaria.</p>	<p>Componentes fílmicos:</p> <p>La notable interpretación de el carnicero, es ayudada por esos planos tan bien buscados por el director, que sabe encontrar el lugar exacto donde situar el</p>	<p>Componentes fílmicos:</p> <p>En este film de calculadas simetrías, de repeticiones, esa sangre no puede ser otra que un anticipo de lo que vendrá. Los reiterados planos detalle son muestra</p>

	<p>encuadre. Además, esa voz en off del protagonista que rememora tensión.</p>	<p>de la influencia de Robert Bresson.</p>
<p>Puesta en escena: La película adentra al espectador a los barrios marginales del París de los 90. Con una crudeza explícita, porque el mundo del personaje es así</p>	<p>Puesta en escena: El film retrata una Francia donde el concepto de moral escapa a toda consideración y ante a la que no se atiende a motivos y donde los propios personajes definen a justicia. Tan impactante como desgarrador el testimonio final, en el que la redención no es más que una ensoñación.</p>	<p>Puesta en escena: En 1991, se exhibe Carne, mediodía de 40 minutos, por entonces un chico de 28 años. El carnicero es como cualquier otro, vende la peor carne, la de caballo.</p>
<p>CUADRO COMPARATIVO DE LAS PLATAFORMAS DIGITALES DE CRÍTICA DE CINE</p>		
<p>IRREVERSIBLE</p>		
<p>Fotogramas</p>	<p>Filmaffinity</p>	<p>Sensacine</p>

Contextualización	Contextualización	Contextualización
<p>Con este film, el director Gaspar Noé, cierra una trilogía de violencia que ha encadenado en sus primeros largometrajes. De Carne nació Solo contra todos como una consecuencia lógica y del final del film nace Irreversible.</p>	<p>Su estreno generó gran polémica, siendo muy cruda y a la vez hermosa donde el director pretende educarnos, no asquearnos ante la secuencia del subterráneo.</p>	<p>Gaspar Noé, en cada nuevo paso, ha ido aumentando la ambición de sus películas como “Solo contra todos”, “Carne”. Con “Irreversible” y la siguiente Enter the Void' no anda lejos de Stanley Kubrick, por el enorme rigor estético.</p>
<p>Argumentación</p> <p>Actores e interpretación:</p> <p>Philippe Nahon, Mónica Bellucci, Vincent Cassel, Albert Dupontel</p>	<p>Argumentación</p> <p>Actores e interpretación:</p> <p>La complicidad de los actores embellece aún más, con escenas románticas como la del cuarto o la del parque. Escenas que desprenden ternura, naturalidad,</p>	<p>Argumentación</p> <p>Actores e interpretación:</p> <p>Los protagonistas son un parte del esquema, donde se mueven al gusto del director.</p>

	cariño.	
<p>Componentes fílmicos:</p> <p>La historia se narra a través de 12 planos secuencia. Filmada a tal detalle que la cámara, la música y la iluminación va acorde a las situaciones de ánimo y las situaciones que se cuentan. Además, se podría contar de forma lineal y probablemente no había molestado al espectador que requiere un ejercicio de atención y complicidad más grande que el habitual.</p>	<p>Componentes fílmicos:</p> <p>La cámara deambula libre al comienzo exteriorizando las emociones psicóticas que acompañan a los protagonistas. La secuencia de violación, es una de las mejores que se ha rodado en el cine por su verosimilitud como si la cámara se quedara fija por la impresión. El logro del director francés es, obviamente, el montaje. Al invertirlo, la venganza y la ira de nuestros protagonistas son dos elementos que van evaporándose según transcurren los minutos y no in crescendo como</p>	<p>Componentes fílmicos:</p> <p>La idea acertada del director en la narración. El film empieza por el final y termina con el inicio. Noé tiene predilección por los espacios turbios. Locales de mala muerte, callejones oscuros. Con escenas nocturnas que el director filma en largos planos secuencia, utilizando trucajes visuales de todo tipo para atravesar ventanas y otro tipo de objetos sólidos. El film puede molestar por su tendencia a lo desagradable, a la violencia, pero asimismo puede encantar por el reto</p>

	suele ser lo habitual. Y al avanzar la obra, el espectador comprende mejor el porqué de los actos irracionales.	formal que supone para el espectador. Con escenas de pura pirotecnia visual gracias al trabajo de cámara.
<p>Puesta en escena:</p> <p>Noé parte de las consecuencias para llegar a las causas. El amor, la terrible violación de alex, la venganza desencadenada, con un punto central en el que la muerte a la luz, el silencio, se encuentran en un tenebroso pasillo donde todo se funde en una secuencia de violación filmada sin piedad.</p>	<p>Puesta en escena:</p> <p>Escenas imposibles de rodar bajo bandera americana. No recuerdo en el cine yankie escenas tan logradas, románticas y realistas. Los actos pasados quedan marcados por los perfiles psicológicos que nos muestra en el futuro. El tiempo cambia pero no sus consecuencias.</p>	<p>Puesta en escena:</p> <p>El discurso empleado sobre el amor, la traición y la muerte parece resultar simplón.</p>

CUADRO COMPARATIVO DE LAS PLATAFORMAS DIGITALES DE CRÍTICA DE CINE

ENTER THE VOID

El espectador imaginario	Filmaffinity (2009)	Nido de cuervos
<p style="text-align: center;">Contextualización</p> <p>El tercer largometraje del realizador franco-argentino Gaspar Noé, que se estrenó con tres años de retraso en Argentina. Se cita a “Saló”, de Pier Paolo Passolini como un precedente cinematográfico y de la repercusión de la obra en el Festival del Cannes.</p>	<p style="text-align: center;">Contextualización</p> <p>“Esta producción que no dejará indiferente por su vocación de moverse en el filo de la navaja estética y argumental, sin embargo resultan hasta cierto punto chocantes las reacciones airadas ante lo presenciado teniendo en cuenta que Noé no es un director novel. Esperar algo convencional del director de films como Sólo contra todos o Irreversible resulta una ingenuidad terrible. No significa que sus obras</p>	<p style="text-align: center;">Contextualización</p> <p>El cine de Gaspar Noé para bien y para mal no deja indiferente a nadie, y el cine de este realizador siempre será recordado muy especialmente por su anterior trabajo “Irreversible”.</p>

	<p>sean buenas por decreto, pero está claro que tenemos a un cineasta, un autor, de rasgos cinematográficos muy marcados, cuya bandera fundamental es narrar historias cuya base argumental es aparentemente nimia, pero que desmenuzan con una carga de crueldad implacable las miserias del alma humana”.</p> <p>(LennyNero, 2009)</p>	
<p>Argumentación</p> <p>Actores e interpretación:</p> <p>Oscar (Nathaniel Brown) es el protagonista de esta cinta, que tiene una hermana, Linda (Paz de la</p>	<p>Argumentación</p> <p>Actores e interpretación:</p> <p>Nathaniel Brown (Oscar), Paz de la huerta (Linda) y Cyril Roy (Alex) son los protagonistas de ésta</p>	<p>Argumentación</p> <p>Actores e interpretación:</p> <p>La evolución del protagonista hará que el espectador comparta sus experiencias a través de</p>

<p>Huerta), que prometió cuidar durante su infancia, tras la muerte de sus padres.</p>	<p>entrega de Noé.</p>	<p>los ojos, en primera persona, y después detrás de él. Oscar, Linda y Alex, son los protagonistas de la película. El personaje de Paz de la huerta resulta al principio inocente para acabar como stripper en un club, liada con el jefe del centro nocturno.</p>
<p>Componentes filmicos: Casi toda la narración se construye a partir de una cámara cenital flotante que representa el estado post-mortem del protagonista. Las primeras escenas son contadas sin quebrar la continuidad del movimiento de cámara y bajo el efecto audiovisual inducido por el consumo</p>	<p>Componentes filmicos: Si el travelling es una cuestión moral, cabría preguntarse si con este film Noé no ha transgredido toda frontera ética. Es difícil plantearse donde está el límite, y más cuando la subjetividad del tema impide analizar adecuadamente si la proximidad o la lejanía del</p>	<p>Componentes filmicos: Técnicamente parece un intento del director de usar ciertas ideas que ya usó en “Irreversible”, en formas de explorar con el movimiento de la cámara, de contrastar la música y la imagen</p>

<p>de estupefacientes del protagonista. En el plano cenital con el cuerpo de Oscar yaciendo en el piso en posición fetal, simbolismo del que abusa, y la cámara inicia su extenso viaje lisérgico mortuorio, alternando recuerdos de infancia. Comienza aquí el declive físico y mental del protagonista. El director expone interminables planos secuencia que sobrevuelan los cielos nocturnos de Tokio.</p>	<p>plano implican cercanía descarnada o distanciamiento irónico. La claridad en la línea argumental en un plano secuencia que pone en alerta sobre el proceso narrativo utilizado. No por ello el viaje resulta más cómodo por la ejecución de constantes repeticiones en lo visual.</p>	
<p>Puesta en escena: La cinta se filmó en Hong Kong, presenta la vida nocturna de la ciudad. La</p>	<p>Puesta en escena: Se incide en el retrato obsesivo de una vida marcada por pulsiones</p>	<p>Puesta en escena: El espectador puede llegar a pensar que la cinta es una apología a las drogas.</p>

<p>temática y el ambiente para el night club donde trabaja, Linda. Que resulta ser un poco inquietante por la sobreexplicación de los diálogos. En las escenas donde sus personajes se permiten disfrutar un poco más, sobrevuela un ojo dotado de un denso sesgo punitivo construido para embellecer los planos asemejando a un thriller sobre asesinos en serie.</p>	<p>aparentemente habituales, como el amor familiar, el desenfreno de la juventud, el sexo o la experimentación con drogas, pero que esconden un sentido trágico de la propia vida. Así la cámara, con sus continuas transiciones en espiral o divagando entre lo pausado y lo desenfrenado, ofrece una metáfora de la pérdida de rumbo, de la desorientación que produce ser víctima de los impulsos y esclavo de las pasiones. Se trata de una mente que, al igual que el cuerpo en vida, muestra su incapacidad de centrarse en sus objetivos, de focalizar su rumbo. El tiempo, pues deja de</p>	<p>El director también usa tipografías parecidas en sus películas. La obsesión del director que parece mostrar con “2001:Una odisea en el espacio”. Si en “Irreversible” Noé situaba de forma estratégica un poster de la mitica película de Kubrick en una de las habitaciones de los protagonistas, en “Enter the void” no solo vemos un plano de un feto que nos trae a la cabeza la historia rodada por Kubrick.</p>
--	---	--

	<p>adquirir una dimensión real para trasladarse al terreno de lo relativo. Esta es una experiencia que por momentos puede parecer larga y sin embargo no hay más que analizar cual es la percepción temporal humana del dolor: agónica. Donde un segundo es eterno, donde el reloj se congela proyectando un inacabable segundo, de digresiones que buscan una explicación, un motivo, un momento de paz.</p>	
--	---	--

CUADRO COMPARATIVO DE LAS PLATAFORMAS DIGITALES DE CRÍTICA DE CINE

LOVE

Otros cines europa	Filmaffinity	Cinéfagos muertos
Contextualización	Contextualización	Contextualización

<p>Tocada por la resaca melancólica del fin del amor, lo nuevo del director de “Irreversible” y “Enter the Void” explora las caras demostrativa e imaginativa de la pornografía. El cine de Gaspar Noe es casi siempre un libro abierto. En <i>Love</i>, que se ha estrenado en Netflix sin haber llegado a pasar por las carteleras españolas, conviven dos propuestas distintas en este sentido. La primera queda anulada precisamente por ese estreno en la plataforma digital, ya que uno de los supuestos descubrimientos del director argentino pasaba por rodar una película pornográfica en 3D que debía ser</p>	<p>Pues eso. "Love" ha sido una experiencia tremendamente decepcionante para mí. Sé que la crítica especializada no la recibió con mucho cariño, pero tampoco lo hicieron con los dos anteriores trabajos de Gaspar Noé, "Irreversible" y "Enter the void"</p>	<p>Gaspar Noé, bautizado como el ‘<i>enfant terrible</i>’ del cine galo actual y conocido ya por medio mundo tras sus arriesgadas propuestas filmicas, presenta su cuarta y última película hasta la fecha, ‘<i>Love</i>’ (2015), en la que parecía ser otra vuelta tuerca dentro de un género tan sobreexplotado como lo es el de corte erótico.</p>
--	--	---

<p>proyectada como tal en los cines.</p> <p style="text-align: center;">Argumentación</p> <p>Actores e interpretación: Karl Glusman, Aomi Muyock, Klara Kristin, Benoit Debie, Vincent Maraval.</p>	<p style="text-align: center;">Argumentación</p> <p>Actores e interpretación: Las interpretaciones de la pareja protagonista son mediocres en sus mejores escenas y directamente penosas en las peores. La química entre ellos es mínima, y ese es un fallo muy gordo en una cinta como esta.</p>	<p style="text-align: center;">Argumentación</p> <p>Actores e interpretación: La elección del cásting no deja de sorprender, ya que en el caso de los roles femeninos, Gaspar Noé conoció a las dos protagonistas en un club y las “adoptó” para esta película.</p>
<p>Componentes filmicos: Lo cierto es que Noe no hace especial uso de la profundidad de campo, elemento clave de cara a desarrollar la técnica, a la hora de enfrentarse a esas secuencias; de hecho, la</p>	<p>Componentes filmicos: "Love" dura 135 excesivos minutos. Tras verla entera, he ido pasándola por encima con el ratón y de las diez veces que lo he parado, en ocho me he</p>	<p>Componentes filmicos: La historia alterna los numerosos saltos en el tiempo en los que transcurre la trama, empezando por la vida actual de nuestro protagonista, Karl</p>

<p>mayoría de planos explícitamente sexuales de la cinta cuentan con un fondo plano donde el foco está siempre recortado hacia el cuerpo de los actores.</p>	<p>encontrado con una escena de sexo.</p>	<p>Glusman, ya casado y con un niño. Repentinamente, la madre de uno de sus amores del pasado, Electra, le telefona para saber el paradero de su hija y lo que sucede a continuación son los diversos recuerdos, en los que se rememora la relación de esta pareja y en la que, sobre todo, prima el sexo sin base alguna.</p>
<p>Puesta en escena: Uno ve de manera diáfana cuáles son las intenciones del director argentino detrás de cada plano, y aunque esta característica pueda ser (justamente) valorada como una tendencia al subrayado o una destrucción del</p>	<p>Puesta en escena: El sexo es programado y frío, y los diálogos están recargados de "te quiero" y de clichés del tipo "eres el amor de mi vida" o "estaremos juntos para siempre", pero los actores no se los creen. Si ellos no se dejan llevar,</p>	<p>Puesta en escena: La poca empatía de los "actores" por trasladar una historia desgarradora a la pantalla hace que el espectador pierda el total interés en lo que cuentan. De hecho, exceptuando las escenas supuestamente fuertes y de alto contenido</p>

<p>misterio inherente a las cuestiones relacionadas con la puesta en escena, lo cierto es que en Noe otro rasgo destaca por encima de aquéllos: su aproximación casi infantil al cine, como si creyese estar descubriendo y manipulando una serie de engranajes por primera vez en la historia y necesitara (de)mostrárselos al público. Esa inocencia contrasta con la violencia de los temas a los que normalmente se aproxima, pero éstos, más que esconder sus ganas de jugueteo, potencian el factor lúdico.</p>	<p>difícilmente el espectador lo haga.</p>	<p>explícito, el resto es cándido. No hay más que remitirse a las escenas en las que se cuestionan el sentido del amor o las discusiones tan banales que tienen lugar entre los dos protagonistas principales.</p>
---	--	--

CAPÍTULO IV: DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Con respecto al primer objetivo que consiste describir cómo la crítica de cine analiza la contextualización de las películas “Solo contra todos”, “Irreversible”, “Enter the void” y “Love”, se identifica que en las plataformas digitales coinciden en que se usa recurrentemente la figura del director como también la de algunos intérpretes con trayectoria, como en “Irreversible”, con Mónica Bellucci y Vincent Cassel. A su vez, se indica la nacionalidad del filme, por ejemplo, en “Enter the void”, que se filmó en Tokio. El enfoque de la transgresión coincide con lo que indica Ruiz, S. (2023), en su investigación cualitativa sobre la filmografía de Gaspar Noé, concluyendo que la transgresión es un tema recurrente en la filmografía del director.

Con respecto al segundo objetivo que consiste en como la crítica de cine analiza la argumentación desde la perspectiva de actores e interpretación, se indica que generalmente las plataformas coinciden en comentar las características de los personajes; en el carnicero, por ejemplo, se comentan sus pensamientos, sus traumas de infancia, su postura ante la vida. En “Irreversible”, la crítica describe a Mónica Bellucci y Vincent Cassel, como actores ya consagrados, describen también su difícil interpretación para algunas escenas del filme, En “Enter the void”, la crítica describe a los personajes con poca experiencia en el mundo de la interpretación, al igual que “Love”, donde se muestra la sexualidad sin pudor. Este enfoque de la sexualidad guarda relación con lo que manifiesta Estrades, M. (2020), que analiza los patrones filmicos y los estereotipos que sigue la industria, además refuerza la idea de que el cuerpo del personaje femenino se muestra sexualizado.

Con respecto al tercer objetivo que consiste en describir como la crítica de cine analiza la argumentación desde la perspectiva de componentes filmicos en “Solo contra

todos”, “Irreversible”, “Enter the void”, “Love”, cuando se describen los materiales tecnológicos, el proyecto 3D en “Love” por ejemplo. Los materiales visuales, la perspectiva de un trabajo experimental, como el de Gaspar Noé. La forma de los planos, los encuadres de la escena del metro. La iluminación y color para proyectar miedo, intriga; el rojo, el morado para “Enter the void”. El material sonoro, para develar esa inquietud que pone el monólogo interior frente al espectador. El material sintáctico, la articulación del tiempo en “Love” y los montajes en “Enter the void”. Este enfoque guarda relación con lo que describe Colunga, S. (2021), al afirmar que Gaspar Noé logra crear una singularidad en su filmografía por las técnicas y combinación de perspectivas de los componentes filmicos en el discurso narrativo que emplea.

Con respecto al cuarto objetivo que consiste en describir como la crítica de cine analiza la argumentación desde la perspectiva de puesta en escena de las películas “Solo contra todos”, “Irreversible”, “Enter the void” y “Love”. Se plantea que desde el plano de la creación de un espacio para representar lo que quiere el director se manifiesta una serie de características. El diseño global de la producción, la carne de caballo con el carnicero en “Solo contra todos”, la decoración para el túnel, el antro, el metro en “Irreversible”, el componente humano en la soledad de los personajes y los contrastes en espacios determinados para indicar un significado, ya sea la muerte de Oscar en “Enter the void” o el carnicero camino al trabajo en “Solo contra todos”. Este enfoque guarda relación con lo que afirma, Baella, A. (2022), que analiza las escenas más representativas de “Eraserhead” y “The brood”, donde en su investigación señala que siempre hay una coexistencia entre conceptos, ya sea lo que atañe el diseño global para un film o el espacio para lo que se desea transmitir.

Con respecto al objetivo general que consiste en describir como la crítica de cine

analiza la violencia visual en el discurso narrativo de la obra cinematográfica de Gaspar Noé. Se indica que generalmente los personajes de la filmografía de Gaspar Noé sufren una violencia personal, ya que son marginados sociales y se plantea desde la cotidianidad. Según expone, Bernárdez, García y González (2008), la violencia personal es la más visible y la más fácilmente rechazable. La sensibilidad social respecto a este tipo de violencia ha variado en las últimas décadas. El carnicero, en “Solo contra todos”, la violación de Alex, en “Irreversible”, la muerte de Oscar en “Enter the void”, el amorío tóxico de Murphy y Electra en “Love”. A partir del trabajo realizado hacia plataformas digitales que exponen una crítica de la filmografía de Gaspar Noé, se infiere que la violencia visual es mayormente personal. La crítica describe más por el sensacionalismo en la industria de entretenimiento como festivales, por la transgresión en el trabajo de Noé. La crítica describe drásticamente a los actores por sus interpretaciones, ya sea el caso de “Love”. No eran actores profesionales. La crítica expone el trabajo de la cámara, la iluminación, el color, la perspectiva de los encuadres para transmitir emociones. La crítica de cine analiza la argumentación desde la puesta en escena al plantear la interrogante al espectador sobre lo que se quiso transmitir con el componente humano trabajado. Los detalles meticulosos para transmitir transparencia.

La limitación para el trabajo de investigación fue la búsqueda de plataformas digitales de cine que contengan críticas sobre películas de Gaspar Noé y la contribución del trabajo de investigación es a nivel teórico.

Implicancias:

Metodológica

Las implicancias que ocasiona el presente trabajo es contribuir a que se convierta en un aporte académico. La implicancia metodológica se da por la ficha de método crítico

nomológico que puede servir como referencia para futuras investigaciones, y de esta manera poder realizar el análisis de observación sistemática

Teórica

En la implicancia teórica se refuerza el concepto de la crítica de cine, además que no es habitual este tipo de investigaciones. En lo práctico se otorga un trabajo que puede ser utilizado por los estudiantes de ciencias de la comunicación.

Social

En lo social contribuirá para fomentar el soporte a obras independientes, experimentales y este tipo de análisis permitirá más alcance para todos los cinéfilos.

Conclusiones:

Con respecto al objetivo general que consiste en describir como la crítica de cine analiza la violencia visual en el discurso narrativo de la obra cinematográfica de Gaspar Noé. Se indica que frecuentemente Noé enfatiza las diferencias sociales de sus personajes y los estragos de su marginación. Se manifiesta también desde la cotidianidad, donde la violencia personal es la más visible y la más fácilmente rechazable.

Con respecto al cuarto objetivo que consiste en describir como la crítica de cine analiza la argumentación desde la perspectiva de puesta en escena de las películas “Solo contra todos”, “Irreversible”, “Enter the void” y “Love”. Se plantea que desde el plano de la creación de un espacio para representar lo que quiere el director, el diseño global de la producción, el componente humano de los personajes y los contrastes en espacios, lo que atañe el diseño global para un film o el espacio para lo que se desee materializar.

Con respecto al tercer objetivo que consiste en describir como la crítica de cine analiza la

argumentación desde la perspectiva de componentes fílmicos en “Solo contra todos”, “Irreversible”, “Enter the void”, “Love”, cuando se describen los materiales tecnológicos, los materiales visuales, la perspectiva de un trabajo experimental con el fin de dar forma a las ideas previamente concebidas, conjuntamente trabajado con la articulación del tiempo.

Con respecto al segundo objetivo que consiste en como la crítica de cine analiza la argumentación desde la perspectiva de actores e interpretación, se indica que generalmente la crítica coincide en comentar las características de los personajes, su filosofía de vida, invitando al espectador concebirse en la propia piel del personaje.

Con respecto al primer objetivo que consiste describir cómo la crítica de cine analiza la contextualización de las películas “Solo contra todos”, “Irreversible”, “Enter the void” y “Love”, se identifica que en las plataformas digitales coinciden en que se usa recurrentemente la figura del director como también la de algunos intérpretes con trayectoria por todo lo que genera el sensacionalismo.

REFERENCIAS

Baella Arsentales, A. M. F. (2022) Aproximaciones a la abyección, monstruosidad y repugnancia en el cine de David Lynch y David Cronenberg: los casos de Eraserhead (1977) y The Brood (1979) [Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación, Universidad de Lima]. Repositorio Institucional de la Universidad de Lima. <https://hdl.handle.net/20.500.12724/16778>

Bourdieu, F. (2000). *La dominación masculina*. Madrid. Anagrama. Recuperado de: <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/wp-content/uploads/2015/09/Bondui-Pierre-la-dominacion-masculina.pdf>

Bernardez, A. García, I. González, S. (2008). *Violencia de género en el cine español*. Recuperado de: http://eprints.ucm.es/10474/1/Libro_violencia_y_cine.pdf

Doménech, N. (2007). *Violencia y Cine: Análisis de la puesta en escena de la violencia*. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12491/Violencia%20y%20cine.pdf?sequence=1>

Edo, C. (2009). *Periodismo informativo e interpretativo*. Comunicación Social

Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Recuperado de: <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/02/Umberto-Eco-La-definicion-del-arte.pdf>

Estrades, M. (2020). *La violencia simbólica de las agresiones sexuales a mujeres en el cine*. Recuperado de: https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/156857/Estrades_Espigares_Marta.pdf?sequence=1

Edgar, R. Marland, J. Steven, R. (2011). *El lenguaje cinematográfico*.

Politzer, G. (1939). *Principios elementales de filosofía*. Fondo de Cultura Popular.

Orellana, Watt, Almacellas (2019). *Manual de crítica de cine*.

Tarkovsky, A. (1986). *Esculpir en el tiempo*. RIALP. Recuperado de: <https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/07/tarkovsky-andrei-esculpir-en-el-tiempo.pdf>

Hormazabal, E. Palacios, M. (2006). *Lenguaje Cinematográfico y Violencia Audiovisual*. Recuperado de: http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2006/ar-hormazabal_e/pdfAmont/ar-hormazabal_e.pdf

Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine*. Grupo Planeta.

Migue, R (2016). *Realismo nomológico, una forma de nomo-teísmo*. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/809/80946586007.pdf>

Molina, Y. (2019). *La reforestación como Estrategia Ambiental para la conservación de ríos y quebradas*. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/journal/5636/563659492010/html/>

Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*.

Viorato y Reyes (2019). *La ética en la investigación cualitativa*. Recuperado de: <https://www.medigraphic.com/pdfs/cuidarte/cui-2019/cui1916e.pdf>

León, S. (2015). *Estamos entrando en una nueva zona de la realidad*. Diario Vice.

Recuperado el 29 de noviembre de 2017, de: https://www.vice.com/es_mx/article/gq7jeq/amor-y-violencia-una-conversacion-con-gaspar-noe

Morín, E (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*.

García, C. (2006). *Elephant o algunas causas de la violencia adolescente*. Recuperado el 21 de noviembre de 2017, de:

[file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Dialnet-ElephantOAlgunasCausasDeLaViolenciaAdolescente-2542088%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Dialnet-ElephantOAlgunasCausasDeLaViolenciaAdolescente-2542088%20(2).pdf)

Soria, H. (2017). *Análisis espacio-temporal de tres filmes franceses contemporáneos*.

http://oa.upm.es/47414/1/TFG_Soria_%20Tebar_Helena.pdf

Duek, G. (2015). *Gaspar Noé: misticismo y provocación*.

<http://www.letrasopacas.org/2015/09/gaspar-noe-entre-el-misticismo-y-la.html>

Lin, T. (2016) https://www.vice.com/es_mx/article/bne8wd/dmt-no-puedes-imaginarte-una-droga-ni-una-experiencia-tan-bizarra

<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/29155/3/El%20arte%20de%20la%20buena%20cr%C3%ADtica%20de%20cine.pdf>

Sulbarán, E. (2000). *El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica*. Recuperado de: <file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Dialnet-ElAnálisisDelFilm-2474953.pdf>

Gómez, F. (2017). *Lecturas y reflexiones sobre el cine y el mundo*. (Crítica vs Análisis). Recuperado de: <http://apolo.uji.es/fjgt/Cahiers.pdf>

Zavala, L. (2015). *Narratología y lenguaje audiovisual*. Recuperado de: https://www.researchgate.net/profile/Lauro_Zavala/publication/261760662_NARRATOLOGIA_Y LENGUAJE AUDIOVISUAL/links/0f317535724bc3b1da000000/NARRATOLOGIA-Y-LENGUAJE-AUDIOVISUAL.pdf.

Ruiz, S. (2023). *Gaspar Noé y el nuevo extremismo francés*. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/208453/Ruiz%20-%20Gaspar%20Noe%20y%20el%20Nuevo%20Extremismo%20Frances.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Esqueda, L; Noguera, M. (2011). *El papel de la crítica cinematográfica en el panorama audiovisual contemporáneo*. Recuperado de: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20597/1/El%20papel%20de%20la%20cr%C3%ADtica%20cinematogr%C3%A1fica.pdf>

Muñoz, H. (2016). *Perfiles y posturas de a crítica de cine digital en la era poscinematográfica*. Recuperado de: <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncuentroAnualAIM-44.pdf>

Luengo, M. (2013). Partes de una crítica de cine. Recuperado de: <https://marialuengologia.wordpress.com/2013/08/10/partes-de-una-critica-de-cine/>

Deni Silva (2023), *Crítica periodística de cine en México*. Recuperado de: <https://ru.dgb.unam.mx/jspui/bitstream/20.500.14330/TES01000847000/3/0847000.pdf>

Puhl, P. Da silva, C. (2011). *La Crítica cinematográfica y la construcción de las identidades*. Revista FAMECOS: medios, cultura y tecnología, vol. 18, núm. 1, enero-abril, 2011, (pp. 41-54).

<http://www.redalyc.org/pdf/4955/495551007005.pdf>

Lunardelli, F.(2008). El crítico de cine en Porto Alegre, en la década de 1960. UFRGS, 2008. Recuperado de:
<https://translate.google.com.pe/translate?hl=es&sl=pt&u=https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/119244/000342826.pdf%3Fsequence%3D1&prev=search>

Navarrete, L (2013). *¿Qué es la crítica de cine?*

Grijelmo, Á (1997). *El estilo del periodista*. Editorial Taurus

Zavala, H. y Corona, M. (2010) *Importancia de las características y funciones presentes en el lenguaje periodístico de los medios impresos de Maracaibo*. Extraído de: <http://www.redalyc.org/pdf/280/28016297003.pdf>

Sanjuán, L. (2019) *El análisis de datos en investigación cualitativa*. Recuperado de:
file:///C:/Users/Jorge/Downloads/MetodosDeInvestigacionCualitativaEnElAmbitoLaboral_Modulo5_ElAnalisisDeDatosEnInvestigacionCualitativa.pdf

Martínez, A (2006) *Invencción y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricceur*. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/pdf/584/58433521006.pdf>

Broda, V (2020) *Un cuchillo en el corazón*. Recuperado de:

[file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Dialnet-UnCuchilloEnElCorazonGasparNoeCineastaDeUnSocialCo-7538383%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Dialnet-UnCuchilloEnElCorazonGasparNoeCineastaDeUnSocialCo-7538383%20(3).pdf)