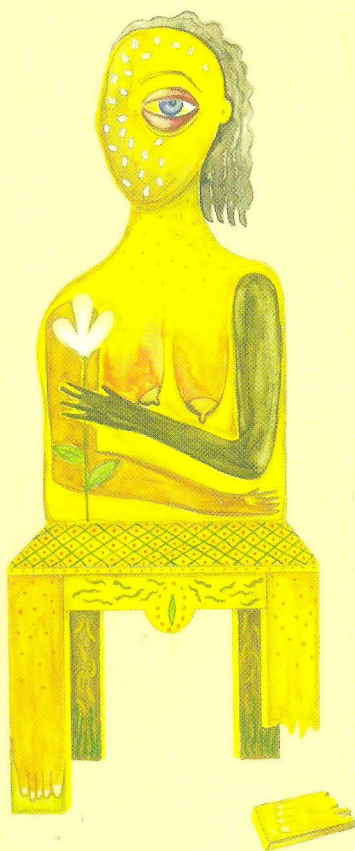


OLGA BARRIOS (Ed.)

REALIDAD Y REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA



Ediciones Universidad
Salamanca

LA VIOLENCIA EN EL CINE: DE LA REPRESENTACIÓN DE CONFLICTOS A LA ESTETIZACIÓN FASCINANTE

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA¹

LOS MASS MEDIA sacrifican un cierto orden (ofreciendo un espectáculo de la violencia) que a la postre santifica el orden social, que compensa, previene contra una violencia mayor, contra una muerte mayúscula. El orden político-informativo necesita de esta violencia, precisa de la existencia de esa imaginería, de ese imaginario violento para expulsar otra violencia: la violencia contra la política (...), contra los abusos de la información, contra el imperio de las imágenes.

GÉRARD IMBERT (144-145)²

EL TERRITORIO DEL AUDIOVISUAL

A PENAS hay estudios u otro tipo de reflexiones sobre la violencia en el cine y, sin embargo, abundan los informes, ensayos, encuestas y hasta resoluciones parlamentarias y disposiciones legales sobre la violencia en la televisión y el conjunto de los medios³. Ello se debe, probablemente, a dos razones: a la incomparablemente mayor audiencia –y el mayor tiempo empleado en la activi-

1 jlnoriega@nexo.es

2 Las referencias completas a los autores y número de página que aparecen en paréntesis a lo largo del artículo pueden encontrarse al final del mismo en las obras citadas.

3 Me parece fundamental el trabajo de Gérard IMBERT (1992) como aproximación previa a cualquier discusión sobre el tema. Imbert aborda el discurso social sobre la violencia presente en los medios de masas, es decir, las representaciones que los medios hacen de la violencia real y las funciones y consecuencias que pueden tener esas representaciones en el imaginario social.

dad— de la televisión respecto al cine (89,4 % frente al 10,1%, según datos de AIMC de 2000), con toda la transcendencia pública que ello supone, y a la distinta naturaleza de los mensajes televisivos (ficticiales, pero también informativos y documentales) frente a los del cine (únicamente de ficción). Pero hoy, cada vez más, los estudiosos e investigadores tienden a subrayar las sinergias y trasvases entre el cine y la televisión —incluso a hablar de un ámbito del audiovisual que agrupa a ambos— tanto porque las películas tienen más espectadores en los distintos países televisivos (pago por visión, canales codificados con multidifusión o cadenas generalistas) como porque buena parte de la programación televisiva en horario estelar se alimenta de cine y porque el resto de las ficciones (series, telefilmes, *TV movies*) son deudoras de los productos cinematográficos. Por tanto, antes de cualquier aproximación al tema que nos ocupa, se imponen algunas reflexiones sobre la violencia en la televisión.

Ya en otro lugar (Sánchez Noriega, 420-428) hemos abordado una síntesis de los estudios sobre la cuestión (véanse las referencias bibliográficas donde, a su vez, se puede encontrar un amplio abanico de trabajos). En primer lugar hay que subrayar la preocupación de la mayoría de los padres (90%), que consideran que las emisiones con contenidos violentos son perjudiciales, por encima de las escenas de sexo (50%) y de la exaltación del racismo y la xenofobia (41%) (CIS, 2000). Ello explica la reacción de los legisladores que han elaborado distintas normativas de protección de los menores⁴ y hasta promovieron, hace unos años, un código deontológico que suscribieron varias cadenas españolas. Esta legislación no parece cumplirse o se hace con un margen tan amplio que deja insatisfecha a buena parte de la ciudadanía. Se habla de que un niño de 10 años habrá visto en su vida 8.000 asesinatos y, en un año, 12.000 actos violentos. En una jornada televisiva se han contabilizado 1.846 actos de violencia, que incluyen

4 La más importante es la Directiva 89/552/CEE sobre Televisión sin fronteras plasmada en la Ley 25/94, pero también merece la pena consultar el *Libro verde relativo a la protección de los menores y de la dignidad humana en los nuevos servicios audiovisuales y de información* del Parlamento Europeo (www2.echo.lu).

agresiones graves sin armas de fuego (21%), tiros (20%), puñetazos (15%), empujar o arrastrar (15%) y amenazas (12%); en una semana de las televisiones francesas se llegan a contabilizar 670 homicidios, 15 secuestros, 848 peleas, 419 tiroteos, 14 secuestros de menores, 11 robos, 8 suicidios, 32 capturas de rehenes, 27 casos de tortura, 18 imágenes sobre la droga, 9 defenestraciones, 13 intentos de estrangulamiento y 11 episodios bélicos (Rico, 17).

Obviamente, no hay unos efectos inmediatos que traduzcan las emisiones en comportamientos violentos. Pero tampoco es cierto que los estudios no lleguen a ninguna conclusión y, por debajo de cierta desmitificación, hay intereses inconfesados, como hace ver L. Rowell Huesmann:

Unos cuantos investigadores han alcanzado cierta fama enterando el *corpus* de estudios que critican la violencia en los medios de comunicación bajo una montaña de supuestos defectos. Así, ha nacido el mito de que no hay consenso entre los investigadores. En realidad, existe un claro acuerdo acerca de que la violencia en los medios de comunicación estimula la agresión. Pero la violencia en los medios de comunicación es un negocio financiero de grandes proporciones: atrae espectadores y es barata. Incluso hay gente bien intencionada que considera difícil sacrificar el negocio concreto por un abstracto avance moral (Sanmartín; Grisolia y Grisolia, 90).

En nuestro trabajo citado hemos categorizado los *efectos positivos* (tesis del conocimiento de la realidad, de la catarsis y de la inhibición), los *negativos* (tesis de la imitación y de los efectos de estímulo) y los *dipolares* (tesis del refuerzo, del aprendizaje por observación y teoría del cultivo). Al mismo tiempo, subrayamos que, más allá de toda incertidumbre sobre las consecuencias que tiene para un ciudadano la contemplación de mensajes audiovisuales con contenidos violentos, hay una *insensibilización* o brutalización como resultado de una *cotidianización de la violencia*.

Que no se haya dedicado el tiempo y las energías suficientes al estudio de la violencia en el cine también se

debe a otras razones: a la consideración de menor relevancia sociológica del cine respecto a otros medios, a la permisividad que se le concede a las imágenes cinematográficas derivada de su estatuto de ficción y a la histórica apuesta intelectual contra la censura. De la primera razón ya queda anotada la diferencia de audiencia entre cine y televisión y el error que supone desechar el peso que tienen las películas en la programación de horario estelar (*prime time*).

La segunda cuestión no ha sido suficientemente reflexionada. Se considera que los contenidos de los audiovisuales informativos o documentales han de ser analizados y juzgados en función de su capacidad para plasmar (representar, reproducir virtualmente) la realidad y, con este supuesto, nada habría que objetar a un mensaje con dosis de violencia —como cualquier reportaje de tele-diario— que sea fiel a la realidad. Pero ya se sabe que la realidad es una coartada cuando se ignora o se oculta el hecho comunicativo elemental de que los medios crean la realidad, de que la realidad existe en cuanto aprehendida por los medios como sentidos o extensiones del ser humano (McLuhan)⁵. Quiere esto decir que no sólo hay que rechazar las imágenes que atentan contra el buen gusto o contra el derecho a la intimidad de las personas —como las del policía fallecido de un ataque al corazón en una comisión parlamentaria o las de casos de *muerte en directo*—, sino también otras que pueden fomentar la insensibilización ante la violencia, por más que sean informativas... Por el contrario, ante los contenidos de ficción coexisten, simultáneamente, la permisividad derivada del estatuto del género y la crítica por la gratuidad de la violencia.

Esa permisividad es fruto de la irrealidad de las imágenes: si todo acto violento de la pantalla es pura simulación, pura ficción que no tiene nada que ver con la realidad, no hay motivo para protestar, pues pertenece al reino de lo imaginario donde no caben cortapisas. Precisamente éste

5 No podemos extendernos en esta cuestión de la "coartada de la realidad" como mecanismo manipulador, ampliamente estudiada en la teoría de la comunicación, que, por ejemplo, ha servido no hace mucho para justificar los *reality show* y otros programas de la telebasura.

ha sido el argumento con que, ya desde la segunda década del siglo pasado, se luchó contra una censura arbitraria que negaba al cine un estatuto artístico y, en Estados Unidos, la protección de la Primera Enmienda sobre la libertad de expresión. La clase intelectual ha venido rechazando la censura de todo tipo, al menos hasta los años 60, en que los criterios de buen gusto o de mera voluntad artística han llevado a lamentar las imágenes violentas.

¿CÓMO, CUÁNDO Y POR QUÉ SURGEN LAS PELÍCULAS VIOLENTAS?

De las posibilidades que hay a la hora de abordar el tratamiento de la violencia en el cine optamos, dada la brevedad de espacio, por hacer unas calas significativas del conjunto. Dentro de la indicada ausencia de estudios sobre el tema hay que destacar la notabilísima excepción que constituye el ensayo de Olivier Mongin, un trabajo muy recomendable aunque esté limitado al cine contemporáneo.

En una primera consideración hay que señalar que, a lo largo de toda la historia del cine, siempre ha habido una cantidad considerable de películas con dosis de violencia, desde los dibujos animados de Tom y Jerry —basados en todo tipo de agresiones físicas en una permanente lucha de la que siempre salen indemnes— a las persecuciones, patadas, caídas, peleas y trastadas que protagonizan los personajes del cine burlesco. Pero no es esta violencia *inocente* la que ha de llamar la atención. Otro tipo de violencia más realista y con tratamiento dramático está presente en determinados géneros, particularmente en el cine bélico, el *western*, el terror, el policíaco y el drama. Ello es así, creo, por dos razones: por la plasmación visual de conflictos y por la espectacularidad de la acción.

En el cine clásico se narra una historia basada en el planteamiento y resolución de un conflicto dramático, conflicto que encuentra mayor atractivo para el espectador si posee la radicalidad y la tensión propias de situaciones de *a vida o muerte*. Diríase que sólo cuando el ser humano está dispuesto a jugarse la vida —a morir o matar por ella— adquiere el conflicto planteado una densidad de tal

envergadura que el espectador siente que se le está contando algo decisivo para la comprensión de la naturaleza humana. No crea el lector que esto es exclusivo del cine, al fin y al cabo en Shakespeare también se plantean dilemas de este tipo... Por tanto, no es de extrañar que los géneros mencionados aborden dramas donde el odio, la venganza, la ambición, el deseo o el amor se encuentran en grado extremo, insuperable, como pasiones capaces de aniquilar al ser humano. Pero también resulta que —a diferencia, por ejemplo, del teatro— el cine convencional es un medio de expresión audiovisual que privilegia la narración mediante imágenes, es decir, que plasma las ideas antes en acciones que en palabras (dicho sea con un esquematismo inevitable).

Con todo, el tratamiento de la violencia en este cine clásico de género que tiene lugar hasta los años 60, resulta *aceptable*, es decir, no hay imágenes o expresiones verbales que resulten insoportables para el espectador o repugnen a la sensibilidad media. En los peores comportamientos violentos hay las suficientes elipsis como para que la audiencia no se sienta literal y visceralmente asqueada. Estamos ante una *violencia de expresión contenida*, incluso cuando el discurso del cineasta acerca de sus causas o consecuencias sea radical (tanto de forma crítica como de forma acrítica), o cuando no existe explosión de la violencia, sino que ésta subyace amenazadora a lo largo de todo el relato⁶. Creo que se puede afirmar que en ninguno de los grandes directores de cine clásico hay secuencias con violencia repugnante, incluso si fijamos nuestra atención en autores como Alfred Hitchcock o Jacques Tourneur, que han abordado géneros especialmente propensos a ello. En todo caso, hay que advertir que aunque no haya recreación o espectacularización de la violencia, ello no significa ignorar la visión pesimista y amarga existente en muchas películas clásicas que hacen un tratamiento comedido de las distintas formas de agresividad humana. Muchas veces, viendo filmes bélicos y de gánsters de los años 30 ó 40

6 Estoy pensando, por ejemplo, en películas como *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph Mankiewicz, 1950) o, en menor medida, en *¿Qué fue de Baby Jane?* (*Whatever Happened to Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962).

uno se lleva sorpresas al comprobar la fuerza que tiene un discurso basado en elipsis visuales o completas de lo que el cine actual mostraría con detalles complacientes.

Pero, ya avanzados los años 50, surgen unos cineastas que tratan de renovar los géneros (el cine negro y el *western* básicamente) y para ello emplean la violencia de un modo nuevo, mostrando sin ambigüedades el sadismo, la pasión de venganza, el placer del mal y hasta la pulsión suicida de los protagonistas. Me refiero a nombres como Sam Fuller, Budd Boetticher, Robert Aldrich, Don Siegel o Sam Peckinpah, que forman una generación bisagra entre los clásicos y los cineastas de la modernidad⁷. En este cine hay cierta recreación y un cierto morbo; incluso en las propuestas más contenidas que apenas muestran actos violentos —por ejemplo, *La fuga de Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, Don Siegel, 1978)— hay un trasfondo de agresividad y de consideración *animal* de la condición humana. Quizá sea la figura de Clint Eastwood —y su encarnación del policía violento y descreído Harry— quien mejor ejemplifique este tratamiento de la violencia. La razón más superficial para esta nueva plasmación de la violencia está en la competencia de la televisión y la voluntad del cine para ofrecer otro tipo de productos, tanto en la forma (desarrollo del *scope* y los formatos panorámicos) como en el tratamiento, más adulto y distanciado, de los contenidos familiares de la pequeña pantalla. Pero una razón más profunda se encuentra en el existencialismo escéptico y hasta el nihilismo que surge en esa época en todos los ámbitos de la cultura y el pensamiento; y en el rechazo al cine-espectáculo o al cine-entretenimiento y la radicalidad con que los autores abordan la creación audiovisual en la explosión de lo que se llama la Modernidad cinematográfica. Tampoco

7 Carlos F. HEREDERO se refiere a estos como “analistas de la violencia” en su artículo “Los directores: el relevo generacional”, en HEREDERO, Carlos F. y TORREIRO, Casimiro. *Historia general del cine*. Vol. X. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 107-150. Piense el lector en títulos como *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) o *¡Quiero la cabeza de Alfredo García!* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974), ambas de Sam Peckinpah; *Sábado trágico* (*Violent Saturday*, 1955) o *Código del bampa* (*The Killers*, 1964), de Don Siegel; y obras más recientes como *Uno Rojo: división de choque* (*The Big Red One*, 1979) o *Perro blanco* (*White Dog*, 1982), de Sam Fuller.

es ajeno a ello la progresiva liberalización de la censura. Desde esa época ya nada será igual, hasta el punto de que, cualquiera que sea el tratamiento, el cine posterior resulta mucho más violento.

Otros cineastas de estos años realizan un cine de mayor ambición estética donde se desarrolla un discurso más maduro e incluso más radical sobre la cuestión. Me refiero a directores muy diversos en estilo y preocupaciones, pero que, probablemente, se engloben en el cine realizado por Stanley Kubrick, Francis F. Coppola y Martin Scorsese. En el cine de Kubrick hay una constante reflexión sobre la violencia a través de películas pertenecientes a distintos géneros. En los filmes bélicos –*Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957), *Teléfono rojo, ¿volamos hacia Moscú?* (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963) y *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987)– se plantea con una fuerza inédita las sinrazones de la guerra, el militarismo como ideología de poder y dominación agresivas y la fascinación por la violencia y la muerte. Aun siendo obras de aprendizaje, los policíacos de los inicios de su carrera –*Killer's Kiss* (1955) y *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956)– sirven como retratos de una pesimista condición humana. En *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), probablemente una de las películas más importante de la historia del cine sobre el tema, hay una indagación en la pulsión agresiva y en los mecanismos de apropiación que el poder hace de ella. Incluso en una película de género como *El resplandor* (*The Shining*, 1980) también se ha ocupado de las pesadillas y la locura de explosión violenta como límite de los fantasmas humanos.

De Coppola hay que subrayar el tratamiento operístico que otorga a la trilogía *El Padrino* (*The Godfather*, 1972, 1974 y 1990) y a *Apocalypse Now* (1979), auténticos ensayos sobre el poder, la megalomanía y la dominación que revelan también una antropología pesimista. En una clave más poética, en *Rebeldes* (*The Outsiders*, 1983) y *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1983) se ha ocupado de la violencia juvenil dentro de un relato generacional. Pero es Martin Scorsese el director que más ha reflexionado sobre la violencia en la selva urbana, siempre vinculando el comportamiento agresivo a las categorías ético-religiosas de culpa,

pecado, arrepentimiento y perdón. Ya en los primeros títulos –*Malas calles* (*Mean Streets*, 1973), *Taxi Driver* (1976) y *Toro salvaje* (*The Raging Bull*, 1980)– muestra tipos desquiciados y solitarios que buscan afectos o, al menos, una existencia equilibrada, pero que, como en la fábula de la rana y el escorpión, el carácter les pierde y acaban siendo víctimas de su propia agresividad. En los filmes de mafiosos *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990) y *Casino* (1995) refleja las mismas preocupaciones del poder, la tentación de la violencia y el arrepentimiento que están en la base de buena parte de ese tipo de cine. Menor interés tiene el *remake* *El cabo del miedo* (*Cape of Fear*, 1991), al fin y al cabo una película de género sobre un psicópata. Poco más tarde, por evolución del cine de terror surge en Estados Unidos un género nuevo, el cine *gore* o de casquería. Como han estudiado Valencia y Guillot, se trata de películas de bajo presupuesto y escasa calidad a cargo de directores *trash*, que hacen de la transgresión visual el atractivo para competir con la televisión. Son películas que se definen por la existencia de sangre, vísceras y mutilaciones; hacen del asco y la repugnancia un espectáculo y propician un espectador (mayoritariamente adolescente) fascinado por el sadismo y la mirada *pornográfica*. Entre los títulos más representativos –algunos de ellos devenidos auténticas *cult movies*– se encuentran *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968), *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1981), *Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*, Fritz Kiersch, 1984) o *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1985), cada una de las cuales tiene varias secuelas. Pero también es significativa la producción italiana de este subgénero, con obras como *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust*, Umberto Lenzi, 1980), *Inferno* (Dario Argento, 1980), *Demons* (Lamberto Bava, 1985), etc. La primera de ellas juega con el equívoco al presentarse como una *snuff movie*, es decir, una película netamente documental, donde los actos de crueldad con animales o personas no serían simulados. Ya se había extendido la leyenda sobre la existencia de *snuff movies* –como reflejó Alejandro Amenábar en *Tesis* (1996)–, que sirvió para que hicieran su negocio

algunos avispados, como Michael y Roberta Findlay con *Snuff* (1974).

El cine *gore* evoluciona hacia territorios más aceptables para la audiencia masiva y alcanza una depuración formal con directores de calidad o no adscritos al género —como los citados más abajo—, hasta el punto de servir para la renovación del terror y la ciencia ficción, géneros que, a partir de los años 80, se ven impregnados de secuencias, temas y motivos visuales propios del *gore*. Ello explica la existencia de películas como *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976) o *La mosca* (*The Fly*, David Cronenberg, 1986).

FASCINACIÓN Y ESTETIZACIÓN EN EL CINE ACTUAL

En el cine actual cabría distinguir, con Mongin (14-15), tres tipos de tratamientos de violencia: la plasmación cruda pero ficcional, la distanciada e irónica y la crueldad insostenible. Si tenemos que señalar algunos rasgos que sirvan para caracterizar este cine al menos habría que indicar: *a*) la colonización de la violencia espectacular en el cine de acción; *b*) la heroización del criminal; *c*) la estetización de la violencia, y *d*) la agresividad verbal.

La línea de los citados Fuller, Peckinpah, etc., ha tenido continuación con un cine más bien comercial que hace de la violencia un espectáculo. Probablemente uno de los directores más significativos sea Walter Hill, autor de *Warriors, los amos de la noche* (*The Warriors*, 1979), *La presa* (*Southern Comfort*, 1981), *Calles de fuego* (*Streets of Fire*, 1984), *Danko, calor rojo* (*Red Heat*, 1988) o *48 horas más* (*Another 48 hrs.*, 1990). En buena medida es un cine que hace de la violencia un espectáculo porque el cine de acción —uno de los géneros importantes, de creciente peso desde los años 60— cada vez se ubica menos en su territorio tradicional (aventuras, bélico, ciencia-ficción o *western*) para ser colonizado por géneros de creciente evolución como el *thriller* y el terror.

En otra perspectiva, más que hablar de directores y películas habría que fijarse en actores-personajes (no

siempre resulta fácil distinguir semióticamente unos de otros) que han encarnado distintos prototipos de justicieros que, vestidos por un aura mítica que les convierte en quintaesencia de la razón moral en todo momento, se ven envueltos en todo tipo de conflictos cuya solución nunca depende del diálogo o la inteligencia, sino de la pura y dura, muy dura, fuerza. Son los tipos hipermachos, musculosos, al borde de inhumanidad (animalidad o condición de robot, tal es el primado del cuerpo en estos relatos) que han encarnado Charles Bronson, Chuck Norris, Steven Seagal, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger y más recientemente Bruce Willis, Lorenzo Lamas y Jean-Claude Van Damme (véase Sánchez) en un cine, salvo excepciones, de escasa calidad, aunque de éxito comercial, sobre todo entre los adolescentes. Este cine y estos tipos no sólo no son marginales en el panorama cinematográfico, sino que inspiran a directores y a actores no encasillados en el género, como sucede en *Asesinos* (*Assassins*, 1995), donde Richard Donner, especializado en cine de aventuras, dirige al tándem protagonista formado por Sylvester Stallone y Antonio Banderas, que aprovecha la oportunidad comercial y deja en suspenso su imagen de *latin lover*, para representar a un repulsivo psicópata. Pero se trata de personajes escasamente realistas, muy estereotipados, con los que resulta difícil que el espectador se identifique fuera del estricto marco de ficción o mantenga cualquier empatía seria.

En una perspectiva opuesta —o no tanto, si tenemos presentes la funciones últimas de los personajes— a la de estos justicieros se encuentra el catálogo de asesinos psicópatas (*psychokillers*), en serie (*serial killers*), asesinos imitadores (*copycat killers*), terroristas justicieros, mesiánicos vengadores, inteligentes criminales... que tienen como novedad presentarse como protagonistas heroicos. La adscripción de estos tipos a la categoría tradicional de antagonistas o antihéroes con los que resulta imposible identificarse, de *malos* que necesariamente acaban por sucumbir a la razón moral del protagonista, queda en entredicho cuando devienen sujetos fascinantes por la inteligencia, el misterio, el atractivo personal o el estilo. Son personajes situados en el polo opuesto de, por ejemplo, el casero que aterroriza a una inocente pareja para conseguir dinero en

De repente, un extraño (*Pacific Heights*, John Schlesinger, 1990), auténtico modelo de *malo* tradicional porque la ausencia de ética y de cualquier escrúpulo moral hace de él un sujeto repugnante en términos absolutos. Hannibal Lechter –*El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1990) y *Hannibal* (Ridley Scott, 2001)– es prototipo de este *criminal fascinante*: una personalidad ambigua o esquizofrénica donde se unen la más odiosa voluntad de matar con el encanto de la cultura artística exquisita y, en medio, instalada en el centro de esa ambigüedad, la voluntad de poder y de dominio. Incluso cuando en el devenir narrativo acabe fracasando –o quizá precisamente por ello, dado el instinto necrófilo de su comportamiento– Hannibal es el héroe que domina la escena e impone las reglas de juego.

Pero lo más llamativo resulta un tratamiento de la violencia distanciado, irónico, desprovisto de toda compasión, existente en algunas películas contemporáneas. Los títulos de mayor relieve han sido *Reservoir Dogs* (1992) y *Pulp Fiction* (1994), ambas de Quentin Tarantino. Se trata de un cine de miradas frías sobre gentes que se desangran o hacen de la fuerza bruta el medio de dominación y de subsistencia; más allá de la recreación de la violencia mediante la imagen está la enorme violencia (psicológica) que supone la ausencia de todo sentimiento humano o humanizante. Esa mirada apática, carente de piedad, se torna por momentos irónica, descreída, no porque subraye la irrealidad de los personajes –y de los hechos narrados–, sino porque los deshumaniza al negar la libertad y el dilema moral inherente a ella y al subrayar la fatalidad de sus conductas. El “tarantinismo” tiene su antecedente en *Henry, retrato de un asesino* (*Henry: portrait of a serial killer*, John McNaughton, 1990), un semidocumental que radiografía la violencia existente en tipos normales sin coartadas ni explicaciones; está presente en también *Amor a quemarropa* (*True romance*, Tony Scott, 1993) y *Asesinos natos* (*Natural born killers*, Oliver Stone, 1994), dos guiones de Tarantino; y converge con obras de John Woo, los hermanos Coen y otros directores. Cabe hablar también de una agresividad en la propia superficie –tanto visual como sonora– del texto audiovisual, conseguida mediante la retórica barroca que mezcla texturas fotográficas, satura la

banda sonora, disloca la continuidad del montaje, abusa de los encuadres a desnivel y de las tomas con gran angular, etc., como se aprecia en *Asesinos natos*. En el fondo, hay una *estetización de la violencia* en el momento en que –estamos en el cine de ficción narrativa, una forma de expresión artística– su omnipresencia en este tipo de películas hace de ella motivo visual, recurso argumental y medio de conocimiento de los personajes. Estetización que choca para un sector del público y de la profesión –véase la cita que hace de este cine Nanni Moretti en *Caro diario* (1993)– pero que fascina a buena parte de las generaciones más jóvenes, que han crecido con las retinas endurecidas.

Por último, también habría que indicar la enorme carga de *violencia verbal* presente en todos los géneros del cine comercial contemporáneo. Me refiero a la gran cantidad de insultos, desprecios, blasfemias, ordinariíces y otras formas de lenguaje agresor y transgresor que tan gratuitamente escuchamos en las bandas sonoras de películas aparentemente inocuas. Aunque menos llamativa, no habría que descartar que esta violencia verbal tenga más influencia en las relaciones interpersonales en el público.

Llegados a este punto sólo queda apuntar otras indagaciones –más en el terreno sociológico que en el estético– que habría que hacer. Por ejemplo, las ideas, temores y preocupaciones que existen socialmente y que subyacen a la explicación del origen de la violencia en las ficciones cinematográficas. En ese origen abundan los terroristas árabes, latinoamericanos o afroamericanos, los militares ultranacionalistas enloquecidos, las mujeres que huyen hacia la nada (*Thelma & Louise* como paradigma), los conflictos ubicados en el Tercer Mundo, la amenaza nuclear sobre la que el Estado miente a la ciudadanía, los riesgos del sexo (tipo *Instinto básico*), etc. Un estudio pormenorizado revelaría qué mentalidad y qué ideología tiene ese cine que circula por buena parte de la sociedad. Habría que preguntarse por el valor catárquico de las imágenes violentas en el cine actual⁸ y, al hilo de la cita que encabeza estas

8 Véase el trabajo citado de Olivier MONGIN (133), quien se plantea “si la violencia proyectada es cada vez más enloquecida, infinita, desenfundada, es porque se soporta cada vez menos la que nos rodea. De ahí esa voluntad de encerrarla en la pantalla: se busca apresar la violencia

páginas, indagar en si la violencia espectacularizada funciona como vacuna contra la violencia real. También habría que subrayar que hay una fascinación morbosa (¿la secular *atracción del mal*?) en las representaciones ilimitadas, omniscópicas, de la violencia que nos habla sobre un nuevo espectador y sobre el cultivo en él de una pulsión tabú. En fin, para terminar, habrá que reflexionar con Mongin (33) sobre la interacción entre la representación de la violencia y la violencia misma:

La forma de mirar la violencia contribuye a "naturalizarla", a difuminar la figura del agresor y la de la víctima y a considerar la idea de la guerra interior como algo normal. Es un segundo círculo vicioso: al ver siempre la violencia en el flujo de las imágenes, se termina por creer que imagen y violencia son sinónimos.

OBRAS CITADAS

- CIS. *La televisión y los niños: hábitos y comportamientos*. Estudio CIS nº 2.391, mayo de 2000 (www.cis.es).
- CLEMENTE, Miguel. *Violencia y televisión*. Madrid: Nóesis, 1996.
- GARCÍA GALERA, M^a Carmen. *Televisión, violencia e infancia*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- IMBERT, Gérard. *Los escenarios de la violencia*. Barcelona: Icaria, 1992.
- LÓPEZ GÓMEZ, Antía M^a y CASTELLÓ MAYO, Enrique. *La escritura de la violencia en televisión*. www.pntic.mec.es, 2000.
- MONGIN, Olivier. *Violencia y cine contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1999.
- RICO, Lolo. *TV, fábrica de mentiras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1994.
- SÁNCHEZ, Jordi. *¡Yo soy la ley! Videoguía de justicieros urbanos*. Valencia: Midons, 1997.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Crítica de la seducción mediática*. Madrid: Tecnos, 1997 (en prensa la segunda edición con datos actualizados).

para mejor desembarazarse de ella. Continúa reinando la ilusión de que uno puede liberarse".

- SANMARTÍN, José; GRISOLÍA, James S. y GRISOLÍA, Santiago (comp.). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel, 1998.
- URRA, Javier; CLEMENTE, Miguel y VIDAL, Miguel Ángel. *Televisión: impacto en la infancia*. Madrid: Siglo XXI, 2000.
- VALENCIA, Manuel y GUILLOT, Eduardo. *Sangre, sudor y vísceras. Historia del cine gore*. Valencia: La Máscara, 1996.