

CINE Y VIOLENCIA

Juan Orellana Gutiérrez de Terán 

RESUMEN:

¿Es el cine actual causa de la violencia que vive la sociedad del siglo XXI? Se iniciará un recorrido por la evolución de las distintas formas de violencia que se han ido dando en el cine, ya que no se puede hablar unívocamente de un solo tipo de violencia, para finalizar ofreciendo un intento de diagnóstico antropológico del presente.

Palabras clave: cine, violencia social, mensaje fílmico, estética de la violencia, contexto educativo

ABSTRACT:

Is current cinema the cause of the violence which the society of the XXI century is living? We run through the evolution of the different forms of violence which have appeared in cinema, as we cannot speak solely about one kind of violence, to end by offering an attempt at making an anthropological diagnosis of the present.

Keywords: cinema, social violence, film message, aesthetic of violence, educational context

Correspondencia con el autor: Universidad San Pablo CEU, C/ Julián Romea, 23 - 28003 Madrid (Madrid).
Correo electrónico: orellana@ceu.es Original recibido: noviembre 2006. Original aceptado: marzo 2007.

1. Introducción

Parece inevitable que al hablar de “cine y violencia” surja la pregunta de si el cine actual es en parte causa de la violencia juvenil o no. En realidad no es esta la cuestión que queremos responder, en primer lugar porque no es fácil aproximarse científicamente a esa pregunta, y en segundo lugar, porque para la sociedad puede ser muy cómodo buscar en el cine a un culpable, cuando es en otra dirección hacia donde se debe mirar. El cine, indudablemente, es un factor de influencia social -más potente en adolescentes que entre adultos-, pero que es eficaz sólo en la medida en que forma parte de un todo cultural y mediático. Es decir, el cine como fenómeno aislado es meramente anecdótico si no se articula junto a un mensaje cultural global que refuerce los valores o contravalores del mensaje fílmico.

Si nos centramos en la cuestión de la violencia social actual, parece claro que el problema no está en el cine, ya que siempre ha habido violencia en el séptimo arte, desde sus orígenes a principios del siglo XX. Pero lo cierto es que esa violencia se proponía en un ambiente social y familiar muy diferente, en un contexto educativo radicalmente distinto. Vamos a hacer un recorrido por la evolución de las distintas formas de violencia que se han ido dando en el cine, ya que no se puede hablar unívocamente de un solo tipo de violencia, para finalizar ofreciendo un intento de diagnóstico antropológico del presente.

2. La violencia como contenido argumental

En un principio, las situaciones violentas se mostraban y justificaban como elementos propios de acontecimientos históricos, bien de carácter bélico, bien social, ideológico o de cualquier otro tipo. Abel Gance mostró aparatosas escenas de guerra en su *Napoleón* (1927) para resaltar los perfiles morales y el carácter incontenible y tenaz de Bonaparte. En otros casos, la sangre se derramaba para apuntalar una apuesta ideológica, como la defensa ingenua que hace Eisenstein de la Revolución bolchevique en *El Acorazado Potemkin* (1925), película que tiene en su haber secuencias de una dureza tremenda, como la carga de los cosacos contra la población en las escaleras del puerto de Odesa. La violencia se empleó también para avivar una reflexión social en torno a un tema polémico

y candente, como hizo D. W. Griffith con la cuestión de los negros en el Sur de los Estados Unidos, a través de su film *El nacimiento de una nación* (1915). Este último es un ejemplo del uso didáctico que se hacía de la violencia en el cine de entonces: el pueblo americano salió a la calle a manifestarse a favor o en contra de los contenidos de aquel film. Incluso muchos miembros del Ku-Klux-Klan vieron reforzados sus argumentos ideológicos con las imágenes de aquella obra. El mismo Griffith, en obras más sociales, como *La culpa ajena* (1919), retrata escenas de violencia doméstica con el fin de denunciar las consecuencias del alcoholismo (Pensemos en la tendencia actual del cine de maltratos domésticos, como *Solo mía, Te doy mis ojos, El bola...*). Incluso en *Intolerancia* (1916), el mismo Griffith nos ofreció momentos de violencia bélica que hoy calificaríamos de carácter gore (mordiscos en el cuello, decapitaciones,...).

Estos son ejemplos muy conocidos que muestran que la violencia en el cine nació como necesidad argumental, como ilustración didáctica de contenidos moralizantes o ideológicos, y con un objetivo distinto de sí misma. Su aparición en la pantalla no era gratuita sino que formaba parte esencial de las intenciones argumentales y del contenido que se quería transmitir. Este planteamiento se fue desarrollando a lo largo del siglo XX, hasta dar obras maestras en las que la violencia se convierte precisamente en el argumento central o más importante del film, siempre -insistimos- como medio para un fin de tipo normalmente moral, político o social. A veces incluso está presente implícitamente y no como un contenido visual. Es el caso de *Senderos de gloria* de Kubrick (1957), uno de los directores que más ha dado que hablar sobre la violencia en el cine desde la perspectiva que ahora estamos analizando. Por el contrario, en otras ocasiones la violencia como tema de reflexión tiene un carácter eminentemente visual, como *La naranja mecánica* (1971), del antedicho cineasta. Esta película, por ejemplo, aunque puede herir la sensibilidad del público por su brutalidad, no abandona nunca su intención didáctica y reflexiva, que en este caso tiene que ver con una crítica a determinados planteamientos conductistas.

A los citados autores podemos añadir I. Bergman, F. Lang, B. Bertolucci, V. De Sica, L. Visconti, R. Aldrich, E. Kazan,... y el que posiblemente más violencia ha llegado a mostrar con intenciones ideológicas: Pier Paolo Pasolini con *Saló o los cien días de Sodoma*, (1975). Actualmente son muchos los ejemplos que prolongan esta corriente, como *Una historia de violencia* de Cronenberg (2005), *El 7º Día* de Carlos Saura (2003),...

3. La violencia como género

La forma de concebir la violencia en el cine que acabamos de señalar, una forma que la entiende como un contenido sobre el que se reflexiona, sufre una primera transformación con la aparición de tres grandes géneros: el cine negro, el Western y el cine de terror. En estos géneros de gánsters, malhechores y monstruos, la violencia forma parte esencial de la acción de los personajes, sin la cual no existirían ni tendrían sentido, pero no representa el “tema” del film. Normalmente la violencia en estas películas se justifica desde el esquema maniqueo de buenos/malos que siempre suele estar en el fondo de este tipo de producciones. A estos géneros se añadirá enseguida cierto cine de aventuras, thrillers,... Lo que interesa resaltar es que con esos géneros nace, imperceptiblemente al principio, una estética de la violencia. Un duelo bien filmado o una impactante mordedura del Conde Drácula agradaban al público, que generalmente pedía más, consagrándose rápidamente en un valor del film. Estos géneros han dado lugar a películas tan notables como *El padrino* de F.F. Coppola (1972), o *Frankenstein* de Kenneth Branagh (1994). A pesar de todo, el asesinato y la violencia en estas películas sigue siendo una necesidad del guión, y por ello acompañan al contenido central de manera más o menos sustancial. Sin embargo, hay algo que ha dejado de ser: materia de reflexión moral o ideológica, algo que era evidente en los autores citados en el primer apartado. Ahora su valor consiste en su importancia para el guión y para la puesta en escena desde su carácter estético, pero apenas comunica un mensaje conceptual.

Dentro de este apartado, pero con características especiales, hay que ubicar cierto cine social reciente, muy explícito en su reflejo de la violencia. No es cine de género, pero sí que puede recurrir a la violencia como necesidad argumental, y aquí sí que con intenciones ideológicas o de mensaje. Pensemos en ejemplos como *Amores Perros* de González Iñárritu (2000), *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles (2002), *Totsi* de Gavin Hood (2005), *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *La Dalia negra* (2006), de Brian de Palma, *Munich* (2005), de Spielberg,...

4. Violencia como forma

A finales de los ochenta se da un giro radical en estos planteamientos. La violencia comienza a abandonar los contenidos argumentales de una película, para convertirse en su forma narrativa, independientemente de lo que se quiera narrar. A lo largo de los últimos años se constata -véanse los grandes festivales europeos- una demanda creciente de films cuya característica definitoria es la violencia desproporcionada de sus imágenes, mucho más que la interpretación de los actores, la puesta en escena, el guión literario o la fotografía. Desproporcionada -decimos- respecto a las exigencias argumentales. Por ejemplo, si el guión pide matar a alguien, en este tipo de producciones no sólo se le mata, sino que el crimen se muestra con todo detalle y explicitud, o incluso se recurre a una muerte lenta o tortura. Muchos directores como, Oliver Stone, Abel Ferrara, Dominic Sena, Roger Avary, C. Schenkel, M. Kassovitz, ... son algunos exponentes de esta tendencia.

Mención especial merece el dúo formado por Quentin Tarantino y Robert Rodríguez. Ambos -bien sea juntos o separados- han hecho de la violencia cinematográfica un divertimento hilarante absolutamente desdramatizado. Es decir, han conseguido que una escena terriblemente brutal sea percibida por el público como un gag de la época del Slapstick, y que sea recibida con regocijo por parte de este. Películas como Kill Bill 1 y 2 o Death Proof & Planet Terror (2007) se han situado en un supuesto terreno "neutral", en el que la violencia queda despojada de cualquier connotación antropológica, y se reduce a algo "epidérmico", meramente coreográfico y carente de verdadera entidad dramática. Es una violencia sin significado.

Una consecuencia de esta "estética gore" es que películas que quieren reflexionar sobre la violencia, al estilo de las presentadas en el segundo apartado, se vuelven indigeribles cuando además participan de esta opción formal. El caso más llamativo es Irreversible, de Gaspar Noé (2002), un film que obliga al espectador a tomar en serio una violencia física y sexual insoportable. Lo que en un film de corte tarantiniano se toma como la ilustración gamberra de un cómic, aquí se torna directamente pornográfico.

Sin ir más lejos en 2007 se han estrenado unos cuantos títulos que ya participan de esa estética de la violencia, como El retorno de los malditos, de Marton

Weisz; Shooter. El tirador, de Antoine Fuqua; The Messengers, de los hermanos Pang; 300, de Zack Snyder; Hannibal: el origen del mal, de Peter Webber; Cry Wolf, de Jeff Wadlow o Apocalypto, de Mel Gibson.

5. Raíces culturales

Esta inversión, que va de la violencia como contenido a la violencia como forma, se debe fundamentalmente a factores antropológicos y culturales precisos. Hoy existe una gran confusión sobre lo que es el hombre en general y el “yo” personal en particular. Esta es la consecuencia final de un proceso laicista y nihilista en el que, según afirma Cornelio Fabro, el hombre se pertenece y se basta a sí mismo¹. Este autocentramiento del hombre afecta al concepto de razón, a la imagen de la libertad, a la idea de conciencia y a la concepción de la cultura. Se ha impuesto una antropología de la disolución cuya característica central es una angustia y una desesperación ética. Esto conduce a un desconocimiento de lo que constituye al hombre, a su naturaleza, al “yo” de cada persona, y esto conlleva a una ignorancia también respecto al “otro”, al “tú”. Esta ausencia de algo “propio” o definitorio en las personas hace que el único mecanismo de relación disponible sea la pura instintividad. En esta mentalidad, lo humano y lo justo se corresponde con aquella imagen que viene de modo inmediato y reactivo a mi mente. “Lo que me pide el cuerpo” se antoja como lo más “razonable”. En una sociedad como la actual, huérfana, sin vínculos, competitiva, con el éxito como único horizonte, hipócrita,... la violencia se presenta como una de las manifestaciones de la instintividad más frecuente². Esta violencia tiene como contrapartida un sentimentalismo débil, vacío, poderoso pero inconsistente, que sólo puede afirmarse a sí mismo, por ejemplo, en una sexualidad absorbente y apasionada en su autocomplacencia. En el cine, estas dos caras de la misma moneda (el eros y el tanathos del instinto freudiano) encuentran un reflejo y un incentivo que llenan la mayoría de las salas de proyección.

Esta nueva violencia, por lo que hemos visto, da forma y es el modo de expresar cualquier reacción humana, que en el cine se expresa en el lenguaje, en el sexo, en la interpretación de las situaciones, incluso en la música. Se trata

de una violencia sin centro, sin objetivo, que no sirve a ningún interés distinto de sí mismo.

Vicente Molina Foix, en un artículo³, confirma que la brutalidad sanguinaria del cine actual tiene su razón de ser en una percepción exclusivamente estética y cinematográfica de la violencia. “No hay violencia, sólo el color rojo” (Godard, in op. cit.). Esto ilustra la profunda perversidad de este modo de entender el arte, a través de lo que Belohradsky llama la “escatología de la impersonalidad”⁴. Con esta expresión alude a una característica de nuestra sociedad que consiste en plantear cuestiones morales en un plano -artificial- que está más allá de la esfera de lo humano, en un supuesto “más allá” impersonal, y donde, por esto mismo, cualquier decisión se torna neutra, aséptica. Las expresiones “los negocios son los negocios” o “la guerra es la guerra” son ejemplos de esa concepción. Con posiciones del tipo “el cine es el cine” o “el arte es el arte”, estos directores se distancian de cualquier responsabilidad moral respecto de sus propias creaciones incurriendo en lo que Sartre llamaba “la mala fe”. Por todo esto la violencia como forma en el cine es radicalmente superficial ya que no busca ningún vínculo con la conciencia del espectador, sino que existe exclusivamente en función de la propia sintaxis del film. Del efecto que estas películas puedan tener sobre la mirada de las personas que las ven, estos realizadores no quieren saber nada.

6. Un caso paradigmático

Como hemos visto, podríamos recurrir a un sinnúmero de ejemplos, pero queremos llamar la atención sobre *Elephant* (2003), de Gus van Sant, por su clarividencia al relacionar violencia y nihilismo. El director de *El Indomable Will Hunting* y *Descubriendo a Forrester* sorprendió en el festival de Cannes de aquel año, acaparando nada menos que la Palma de Oro y el Premio al Mejor Director.

La película se ambienta en un Instituto de Oregon. Un Instituto lujoso y con todas las prestaciones imaginables. Gus Van Sant hace un seguimiento de siete u ocho alumnos de dicho centro en una jornada cualquiera. De esta forma cono-

ceмос al chico aficionado a la fotografía, a la joven acomplejada que colabora en la Biblioteca, a tres pijas que han entrado frívolamente en el pozo sin fondo de la anorexia, al típico chaval con quien todo el mundo se mete, y a una pareja de novios que vive sus instantes de felicidad. En general, sorprende su abrumadora soledad, la ausencia de sus padres en la vida cotidiana y el hastío de una vida tan lujosa como vacía y superficial. Cuando la película ya ha avanzado casi una hora por la senda de este melancólico costumbrismo, la anodina vida del instituto se vuelve trágica: dos alumnos con graves carencias afectivas y vitales deciden rebelarse radicalmente contra su insatisfactoria existencia y asesinan a tiros a todo el que se cruza en su camino.

Elephant es una película que golpea directamente la conciencia del espectador. Y lo hace sólo con los hechos que muestra, sin artificios sensibleros ni apoyos discursivos. El desenlace provoca una pregunta inevitable: ¿qué tipo de sociedad hemos creado? La familia es la segunda gran cuestión que plantea la película. Gus van Sant se preocupa de mostrarnos cómo detrás de esos chicos hay familia despreocupadas, rutinarias y fundamentalmente ausentes de sus vidas. El único adolescente que no sumbirá a la hecatombe es uno que vive pendiente de su padre, alcohólico, pero con el que existe al menos una relación afectiva verdadera. Tampoco escapan los educadores del juicio de Gus Van Sant: en el director del Instituto vemos a un hombre carente de autoridad moral, y ha degenerado en un autoritarismo mediocre y ridículo. En definitiva, la película nos viene a decir que esas noticias que nos aterran desde las páginas de los periódicos no son la consecuencia excepcional de mentes enfermas no diagnosticadas a tiempo, sino que son el síntoma de la forma de vida que hemos transmitido a nuestros hijos, una vida sin hipótesis, sin experiencia, sin certezas, sin novedad,... sin sentido, pero abundante en reclamos de ocio y dispersión.

La historia se basa en los sucesos reales ocurridos en el Instituto Columbine que todos conocimos por los medios, y que desde entonces ya ha tenido varias "réplicas". En definitiva, lo que esta y otras películas muestran es que la violencia no es un problema aislado que requiere un tratamiento aislado, sino que es la punta de un iceberg. Un iceberg cultural compuesto fundamentalmente de nihilismo, que es la madre de todos los demás ingredientes.

Notas

1. Cf. Giussani, L., *La conciencia religiosa en el hombre moderno*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1986.
2. “...un síntoma del ambiente urbano enfermo es el desinterés y la repugnancia por la vida. Poco a poco todo llega a adquirir un tono gris, monótono e insípido. Los afectados se mueven cada vez más como en un trance, indiferentes. El final de estos procesos de aislamiento, de apatía e inercia es el autismo social: la alienación de los ciudadanos y su extrañamiento de sí mismos y de los demás”. Rojas Marcos, Luis, *Las semillas de la violencia*, Madrid: Espasa, 1996; p. 202.
3. Cf. Molina Foix, Vicente, El cine posmoderno, un nihilismo ilustrado, en *Historia General del cine*, Vol. XII, Madrid, 1995.
4. Cf. Belohradsky, V., *La vida como problema político*. Madrid: Encuentro, 1998.

