

EXPRESIONES Y REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA EN EL CINE

Nelson Carro*

1. CINE Y VIOLENCIA

SI CONSIDERAMOS el gran éxito de los programas de televisión sensacionalistas y los enormes tirajes de los periódicos amarillistas, no podemos dejar de notar que la violencia es un buen gancho, y que en el cine puede volverse un ingrediente muy atractivo para asegurar un buen resultado en taquilla. Sin embargo, no todo el cine es principalmente un producto de consumo masivo, y el tema admitiría también otra gran cantidad de líneas de trabajo, desde la comparación entre las formas de abordar la violencia por el cine europeo y el hollywoodense, esencialmente diferentes, a la consideración de la violencia en el cine latinoamericano de los años sesentas, donde estaba íntimamente ligada a la lucha por la liberación; o a la llamativa, desde un punto de vista occidental, ausencia total de violencia en cinematografías como la iraní. Pero por otra parte, si vemos al cine como una forma de expresión artística personal; es decir, si lo consideramos como *cine de autor*, la violencia, como el sexo, es sólo un ingrediente más, que puede o no estar presente, pero que pocas veces resulta el principal, tal vez en algunos filmes de Peter Greenaway, por ejemplo. Además, esta violencia no tiene por qué tomar necesariamente la forma de una violencia física, espectacular y deslumbrante; puede convertirse en una violencia intimista o incluso interior. En este terreno del arte cinematográfico, las manifestaciones de la violencia no son muy distintas de aquéllas de las otras disciplinas artísticas con las que está relacionado, como pueden ser la pintura y la literatura.

* Crítico de cine.

2. EL CASO DE HOLLYWOOD

Si hay una cinematografía en la que la violencia tenga un papel predominante es sin duda el cine de Hollywood, el cine por excelencia y con mayúsculas. Así considerado, no hay duda de que el actual es un cine violento, exageradamente violento, y de que la violencia cinematográfica se ha convertido en parte primordial del espectáculo. En un cine cuyos fundamentos son la acción y los efectos especiales, la violencia resulta ser un componente de primera importancia: vertiginosas persecuciones, asesinatos masivos, edificios y ciudades arrasadas, bombazos, incendios, volcanes en erupción, ataques extraterrestres... Parece que de una vez y para siempre se quisiera acabar con todo, destruir todo lo destructible. Contra este cine violento, suelen alzarse algunas voces indignadas, que en buena medida culpan a las películas de la violencia social. Es cierto que las películas deben ejercer alguna influencia sobre los individuos y la sociedad, pero ésta es muy difícil de determinar. Pensar en el cine como una de las causas de la violencia es pasar por alto el hecho de que el mundo era tanto o más violento antes de la invención del cinematógrafo, un invento demasiado reciente para tener una fuerte incidencia social, por lo menos en este sentido. El cine apenas tiene cien años, la primera función pública tuvo lugar el 28 de diciembre de 1895. ¿Cuántos hechos violentos ocurrieron en la Humanidad antes de ese día? Sobre ellos es seguro que el cine no tiene ningún tipo de responsabilidad, porque todavía no había nacido. Pero hay otro aspecto que vale la pena señalar. Es más probable que el cine sea un espejo o un reflejo de la realidad, que viceversa. Basta con ver el mundo real, leer los periódicos o mirar los noticieros de televisión para darse cuenta de que la violencia real no es muy diferente de su representación cinematográfica. Los crímenes de los *serial killers*, los atentados extremistas, las guerras genocidas, las acciones de sofisticados comandos militares, los enfrentamientos entre pandillas, no están inspirados por ninguna película. Más bien, es el cine el que los retoma, los amplifica, los convierte en un producto comercial (como lo hacen, por otra parte, los periódicos y la televisión) y los vende a un público ávido de consumir esa violencia filmica.

3. DESDE LOS ORÍGENES

Cine y violencia están entrañablemente unidos desde los orígenes del cinematógrafo. O aún antes, ya que como bien lo documenta Kevin Brownlow, sexo y violencia son dos de los ingredientes principales del *kinetoscopio* de Thomas Alva Edison, quien en 1894 filma un brevísimo pero muy efectivo *Fusilamiento de un traidor*. Cien años después, esa temprana y primitiva representación cinematográfica de la violencia puede parecer muy ingenua a ojos de los espectadores actuales. Hay que recordar que el famoso tren de los primeros filmes Lumière, que llegaba a la estación de Lyon y crecía en la pantalla hasta dar la impresión de venirse sobre los cándidos espectadores, provocaba no pocos sustos, si creemos en los ya míticos comentarios de los cronistas de comienzos del cine. Aunque no es necesario retroceder hasta los inicios. El amenazante *King Kong* de 1933 todavía puede conmover a muchos espectadores, pero ya es incapaz de asustar siquiera a un niño. En esos mismos años, a comienzos de los treinta, tanto el *Drácula* (1931) de Tod Browning como el *Frankenstein* (1931) de James Whale eran consideradas películas de horror violentas dirigidas a un público adulto, y *La fuga de Tarzán* (1936) de Richard Thorpe fue terriblemente mutilada por su productora, la Metro Goldwyn Mayer, que la consideró demasiado violenta luego de ver las reacciones del público asistente a varias *previews*. ¿Cómo hubiera reaccionado ese mismo público de 1936, si hubiera tenido la posibilidad de ver *Perros de reserva* (1992) de Quentin Tarantino? Es cierto que el cine actual es mucho más violento que todo lo que se había visto anteriormente, pero también lo es que el espectador se ha vuelto mucho más duro y resistente a la misma violencia. Ya no se deja asustar con muñecos de peluche, ni acepta como real una violencia evidentemente trucada. Para un espectador acostumbrado a ver la guerra en vivo y en directo, sea desde el Medio Oriente, sea desde los Balcanes, la mayor parte de los efectos destinados a provocar miedo son, salvo excepciones, muy poco eficaces. En cambio, siempre resulta efectivo un violento primer plano de una operación a corazón abierto, por ejemplo. Esta constatación es evidentemente una de las razones de la aparición de una vertiente *gore*, que sustituye el refinamiento del horror clásico con una acumulación de sangre, vísceras y muti-

laciones inevitablemente repugnantes. Si el espectador cada vez se muestra menos sensible, hay que atacarlo allí donde todavía conserva su sensibilidad. Y si el *Fusilamiento de un traidor* de Edison hoy resulta absolutamente *naïf*, no pasa lo mismo con la escena de *Perros de reserva*, en la que le cortan la oreja al policía y lo dejan desangrándose. A un espectador acostumbrado a la violencia, el cine sólo puede sacudirlo apelando a la violencia extrema.

4. LAS VÍCTIMAS ANÓNIMAS

Para el cine hollywoodense, el hecho de matar no necesariamente implica violencia. Esto, que podría parecer un contrasentido, puede ejemplificarse muy bien con buena parte de los *western* de los años cuarentas y cincuentas, en los que, en diferentes enfrentamientos contra soldados y colonos, eran masacrados cientos de indios, sin que fueran tomados muy en cuenta en el rubro de las víctimas. Más bien, estos cadáveres anónimos eran parte del decorado, y muy pocas veces se consideraban como pérdida de vidas, valiosas por el sólo hecho de ser vidas, aunque fueran enemigas. El mismo papel de decorado móvil jugaron los nazis en las películas sobre la Segunda Guerra Mundial y, principalmente, los japoneses, el misterioso peligro amarillo que dotó a Hollywood de una buena cantidad de cadáveres igualmente anónimos. El mismo principio ha seguido vigente hasta la fecha. A pesar de los cambios ocurridos en el mundo en los últimos años, los malos del cine siguen siendo los mismos. Es decir, han cambiado su nacionalidad, su acento o sus fines, pero no sus características como personajes cinematográficos. Continúan siendo los enemigos, los destinados a ser eliminados para lucimiento del héroe, y sus bajas ni siquiera merecen ser registradas. No importa si se trata de terroristas iraquíes, de narcotraficantes colombianos o mexicanos, o de pandilleros neoyorquinos; lo importante es la lección que entraña su muerte: demostrar quién es el que tiene el poder. Y en este sentido una verdad muy obvia que ya suena a lugar común: el cine del país más poderoso del mundo es mucho más claro que cualquier declaración política. El grueso de la producción hollywoodense ha estado siempre destinada a avasallar a todos los que se opongan a los afanes expansionistas de la gran

nación del norte, primero hacia el oeste y luego hacia los demás puntos cardinales. Y si existe una demostración clara de cómo funciona el imperialismo, ésa ha sido la imposición del cine de Hollywood y, de manera adjunta, la concepción de todo un estilo de vida, que mediante amenazas más o menos veladas o más o menos directas, o bajo el disfraz aparentemente inocente de la libre competencia, casi ha logrado el aniquilamiento de todas las otras cinematografías. Más del noventa por ciento del espacio audiovisual está ocupado por Estados Unidos y sus producciones. Resulta absurdo pretender que una película mexicana, por ejemplo, pueda competir con una de Hollywood, cuyo presupuesto es cien o doscientas veces mayor. Con el presupuesto de un filme como *Mundo acuático*, México podría solventar los gastos de producción de más de trescientas películas.

5. GOLIAT VENCE A DAVID

Decía antes que a lo largo de estos cien años de cine, los malos y su comportamiento han sido siempre los mismos. Si bien en general esto es cierto, vale la pena marcar una excepción que me parece importante. El enfrentamiento entre el diminuto policía interpretado por Charlot y el gigantesco rufián de *La calle de la paz* era sin duda violento, pero de alguna forma representaba el bíblico combate entre David y Goliat, en el que el débil vencía al fuerte. Y, como era de esperarse, el espectador solía identificarse con el débil, con el vagabundo, con el desocupado, con el que en *El chico* enviaba a su hijo adoptivo a romper cristales con su resortera para después poder ejercer su oficio de vidriero. Buena parte de la grandeza de Charles Chaplin consiste en su gran habilidad para burlarse de la autoridad, para poner en ridículo a los poderosos, para identificarse con el sentir de las enormes masas trabajadoras a las que Hollywood, desde los comienzos, dedicó sus películas. En el lado opuesto se encuentra la comedia de los noventas, particularmente la realizada al influjo del joven ejecutivo John Hughes, como *Mi pobre angelito* o *¡Cuidado!, bebé suelto*, una comedia caracterizada por su violenta y acérrima defensa de los valores del *american way of life*, fundamentalmente la familia y la propiedad privada. Estas instituciones, según el exitoso produc-

tor, guionista y director, están amenazadas por la clase baja, por los desposeídos, por los marginados, quienes en sus películas se convierten en el enemigo a vencer. Tanto el pequeño Kevin McCallister, como el aún bebé Bennington August Cottwell IV, que en el nombre lleva su alcurnia, deberán enfrentar a los enemigos de la civilización americana sin ninguna ayuda exterior, amparándose solamente en su inteligencia y en su buena suerte, recursos suficientes para acabar con los delincuentes, que con saña y violencia son sometidos a todo tipo de vejaciones. Si el cine de Chaplin se caracterizaba porque hacía triunfar al vagabundo pobre en su enfrentamiento contra dinero e instituciones, hoy en día, la comedia de Hollywood se dedica a denigrar y caricaturizar a los desposeídos, defendiendo los valores de los que todo lo tienen. Lo más curioso es cómo la disfruta el gran público; cómo se siente identificado con los propietarios de enormes mansiones provistas de varios sirvientes y, en cambio, se divierte con la manera en que los torpes delincuentes aficionados son golpeados, electrocutados y torturados por monstruosos escuincles de apariencia angelical, que ya desde la infancia se sienten obligados a comportarse como los *yuppies* en que se convertirán en un futuro no muy lejano.

6. LA VIOLENCIA CRÍTICA

Pero no toda la violencia cinematográfica es igualmente complaciente. Y es justamente esta otra violencia, la violencia crítica, la que ha enfrentado las mayores objeciones. *Robocop* (1987) de Paul Verhoeven, por ejemplo, no es una más de las violentas películas protagonizadas por un poderoso guardián del orden. El holandés Verhoeven no se ciñó a las reglas de Hollywood y logró una película duramente crítica de la sociedad estadounidense, delineada con los rasgos exagerados de una caricatura y marcada por el humor muy ácido y la estilización. Por eso, *Robocop* resultó mucho más molesta que las acciones neocolonialistas de *Rambo* en Camboya o Afganistán. Algo similar ocurrió más recientemente con *Asesinos por naturaleza* (1994) de Oliver Stone, una inteligente sátira de la violencia en la sociedad estadounidense, excesiva como todas las obras de Stone. Pero es justamente gracias a sus

excesos que la película consigue trascender su historia de una pareja de *serial killers* elevada por los medios de comunicación a la categoría de singulares héroes, para demostrar el absurdo de la violencia y el papel jugado por la televisión en la transformación de criminales en figuras públicas. Pero si la película de Stone tuvo poco éxito y escasos comentarios favorables, todavía le fue peor en Estados Unidos al filme más reciente de Tim Burton, *Marcianos al ataque*, donde otra vez, el humor irreverente forma una explosiva combinación con la violencia estilizada, al grado de que el público no acepta fácilmente la satírica propuesta de Burton, que incluye al presidente de Estados Unidos sangrientamente asesinado por un tentáculo marciano. Estas tres películas citadas, realizadas además por cineastas capaces, reflexionan justamente sobre el papel que el propio cine de Hollywood ha otorgado a la violencia. Más que a la realidad, se refieren al cine mismo y resultan muy efectivas para desmontar sus discursos y mostrar las aberraciones de sus mayores modelos. La violencia cuestionadora, más que provocar la identificación emocional de un espectador reflejado en el héroe, lleva a la reflexión y, en consecuencia, al rechazo por parte de un público que, de acuerdo con las fórmulas de Spielberg, considera que el cine debe ser exclusivamente movimiento, acción y emoción. Con lo que una ida al cine se convierte en el equivalente de un viaje en la montaña rusa o un espectáculo de fuegos artificiales.

7. EL CASO DE "EXTRAÑOS PLACERES"

La película que más ha sacudido recientemente a la opinión pública es sin duda un filme no hollywoodense, *Crash* de David Cronenberg. La violencia de esta adaptación del relato de James Ballard ha provocado una respuesta polémica, e incluso en países bastante permisivos como Estados Unidos o Gran Bretaña, ha llegado hasta pedirse su prohibición, en aras de una supuesta corrección política. La relación entre automóvil y sexo, llevada a una situación límite, resulta, como sucede casi siempre en el cine de Cronenberg, algo muy inquietante, porque toca puntos tan profundos como arraigados en el inconsciente del espectador. Una de las mayores virtudes del director es su ambigüedad,

su capacidad para provocar a la vez rechazo y atracción. Hay en la historia una patología que el espectador no puede menos que ver con una prudente distancia: se trata de seres enfermos que poco o nada tienen que ver con uno. Pero también hay un gusto por aventurarse a lo prohibido, por traspasar los límites, por experimentar nuevas sensaciones, que resulta contagioso y produce una innegable y extraña fascinación. En México, *Extraños placeres* se exhibió en la pasada Muestra y tuvo luego una corrida comercial relativamente exitosa, aunque eran muchos los espectadores que abandonaban la sala durante la proyección, y sin ninguna consecuencia extracinematográfica. Nadie, hasta donde se sabe, se lanzó por el anillo periférico a toda velocidad y en sentido contrario, buscando un choque que lo llevara al orgasmo. Sin embargo, ese fue el argumento esgrimido por los opositores a la película en Estados Unidos, Gran Bretaña y Argentina, quienes pedían "detener la exhibición de este nefasto filme que en los tiempos actuales de gran cantidad de muertes diarias por accidentes de tránsito, sólo viene a aumentar la violencia de los conductores". Obviamente, el filme no es ninguna apología de los accidentes automovilísticos, pero lo que llama la atención es como nuevamente se confunden la realidad y la ficción. En principio, debería ser clara la distinción entre una película y la vida real; sin embargo, para mucha gente eso no parece tan evidente. Y hay que aceptar que este hecho también ha provocado accidentes y muertes. *Juego peligroso* (1993) de David S. Ward, tuvo que ser censurada en Estados Unidos porque, imitando a los protagonistas de la película, varios jóvenes fueron a acostarse sobre las líneas de demarcación de los carriles de un *freeway* y uno de ellos fue atropellado. En el mismo sentido podrían citarse muchos otros ejemplos, en los que la vida trata de imitar al cine o la televisión, con lamentables resultados. Pero ¿se puede acusar al cine, o en su caso a la televisión, de este tipo de comportamientos enfermizos, o solamente funcionaron como un catalizador para poner en evidencia un desequilibrio que ya existía y que de todas maneras se hubiera manifestado de una u otra forma?