

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La re-espectacularización de la violencia. De la crisis del clasicismo a la estética de la posmodernidad

Autor/es:

Cueto, Roberto

Citar como:

Cueto, R. (2006). La re-espectacularización de la violencia. De la crisis del clasicismo a la estética de la posmodernidad. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41479>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



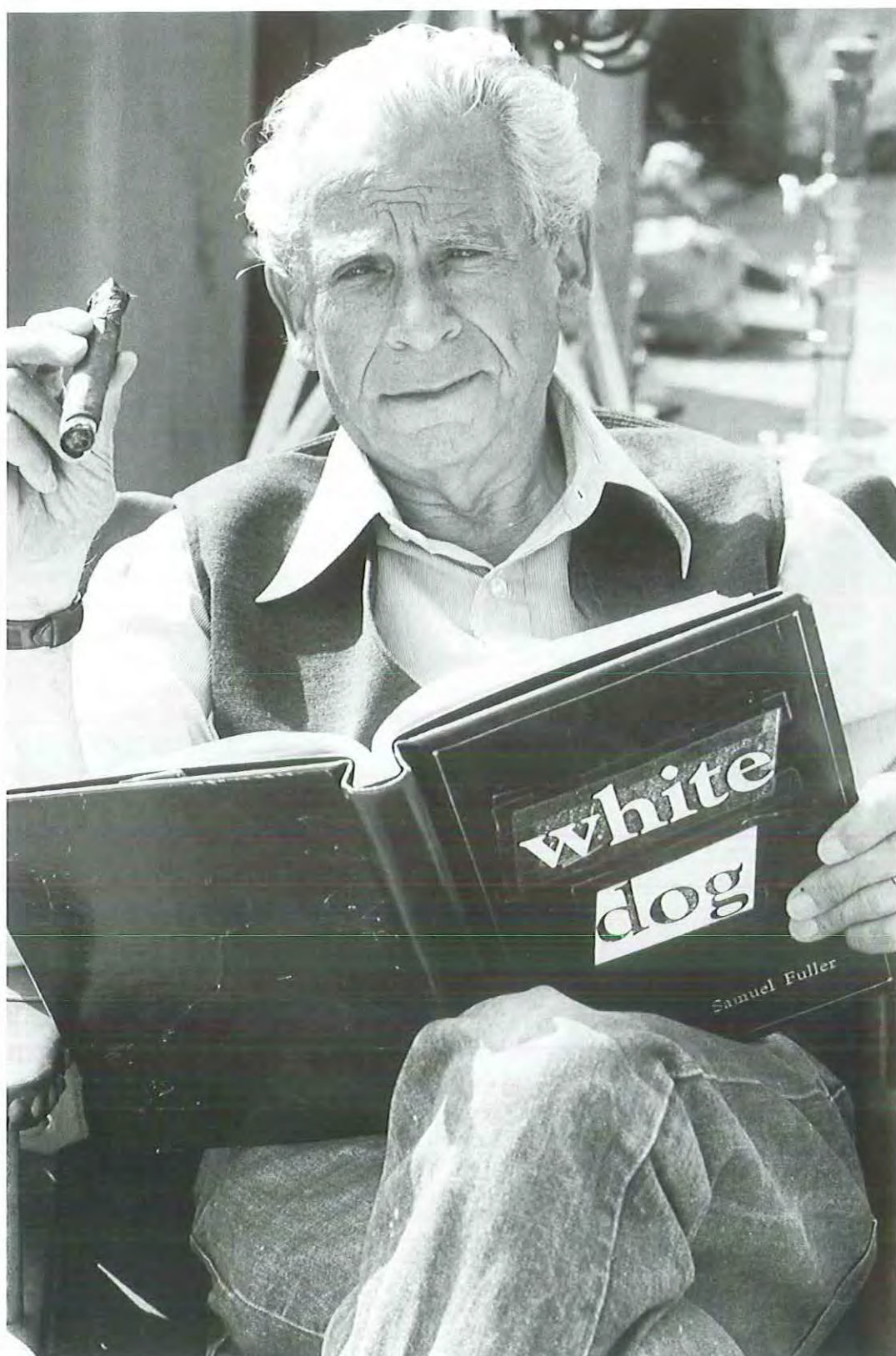
donostiakultura.com

La re-espectacularización de la violencia

De la crisis del clasicismo a la estética de la posmodernidad

Roberto Cueto

Zinemaren historian, irribarrea zein malkoak bezain berezko izan da indarkeriaren elementua. Ikusizko tratamenduz garai bakoitzean oso bestelako teoriak osatu dira, baina ia beti horiek adierazteko ikuspegia buruz hitz egin dute gehiago indarkeria buruz baino, estetiko baino gai etiko bihurtzeraino.



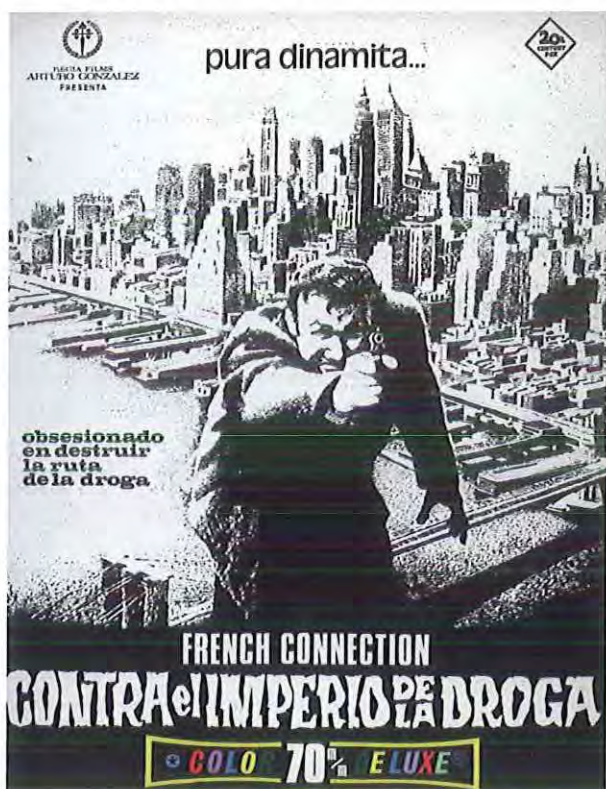
Sam Fuller

¿E xiste la llamada “violencia gratuita”? Quizá esta tópica expresión sea similar a aquella otra de “sólo me desnudo por exigencias del guión”. ¿Realmente alguna vez en la historia del cine un guión “exigió” un desnudo? ¿Cuándo se hace “necesaria” la violencia en el cine y deja de ser “gratuita”? En su discutible libro *Breaking into the Movies* (1), Henry A. Giroux distingue tres tipos de violencia en el cine actual: la ritual, la simbólica y la hiperreal. La primera es la del cine espectáculo o de consumo, que Giroux denosta por ser “*banal, predecible y estereotípicamente masculina*” (2) y condena como espectáculo pornográfico; la simbólica, en cambio, no es un fin en sí misma, sino que emplea la espectacularización de la violencia para promover una reflexión sobre ella; la hiperreal sería, finalmente, la forma que adopta el discurso posmoderno a la hora de retratar en el cine los actos violentos: “*una forma de ultraviolencia marcada por la sobreestimulación tecnológica, los diálogos chirriantes, una narrativa dramática, la parodia y cierta atracción por el realismo visceral*” (3), forma considerada pernicioso síntoma de la época por su creación de un “limbo” moral. Semejante discurso es el que tradicionalmente ha empleado la crítica para conferir un sentido “ético” a la obra de directores que, en su explicitud por mostrar el acto violento, habían llevado la tradicional permisividad de Hollywood un paso más allá: en Anthony Mann se explicaría por su vinculación con la tragedia griega, en Nicholas Ray por su desgarró lírico, en Samuel Fuller por su virulenta actitud antisistema, en Richard Fleischer, Richard Brooks y Robert Aldrich por su carácter crítico ante la propia violencia que cimenta la sociedad americana (toda deconstrucción del sueño americano ha contado siempre con el beneplácito de la crítica europea). Desde esa posición autoral, la representación de la violencia siempre estará justificada (porque entraría en el ámbito de lo que Giroux denomina “simbólico”), mientras que las formas de representación posmodernas desafían todo sentido por su aparente banalidad y gratuidad. Semejante actitud crítica delata, antes que nada, cierto remordimiento hacia el disfrute de la violencia en la pantalla: es un “placer culpable” cuya presencia debe ser explicada mediante coartadas éticas o narrativas.

Giroux se refiere en su taxonomía al cine actual, que es el que estudia en su libro, pero es evidente que su idea de una violencia “ritual” podría aplicarse a los géneros del cine clásico, que desde esta perspectiva serían también objeto de posibles lecturas “sintomáticas” (en el sentido althusseriano: un texto distinto presente como ausencia). Pero los directores antes citados se movían, en realidad, en una constante tensión entre esa violencia que podríamos llamar “melodramática” (es decir, con esa carga “ritual”) y

otra más realista que buscaba zafarse de las codificaciones genéricas: el extraño sadismo que domina algunos *westerns* de Mann, la distancia marcada por la planificación *scope* en Ray o Fleischer o la frontalidad de Fuller y Aldrich hacen que se vuelva repentinamente problemático un ingrediente que hasta entonces era parte “natural” de géneros como el policíaco, el *western* o el bélico. En ellos la violencia había alcanzado tal grado de convencionalidad que no era en absoluto discutible, sino un rasgo más de lo que Rick Altman ha llamado “*placer genérico*” (4): así, por ejemplo, en una película de gánsteres, “*aun formando parte de una cultura que condena el crimen, lo disculpamos en este contexto porque satisface nuestros deseos como espectadores de género*”, de manera que se establece cierta “*complicidad contracultural*” con el público. La tesis de Altman suavizaría las apocalípticas y condenatorias opiniones de Giroux acerca de la violencia “ritual” y despojaría al cine de género de su trasfondo político. Es curioso que Giroux no atienda a las implicaciones del término que él mismo emplea: “ritual”. Si entendemos el rito en el sentido que le da, por ejemplo, Gérard Imbert, descubrimos que se caracteriza por su carácter repetitivo, su plasticidad (es decir, su visibilidad), su codificación y su carácter aglutinador de una identidad colectiva (5). Desde tal perspectiva que contempla al cine de género como rito espectacular, la muerte de los indios durante el clímax de **La diligencia** (*Stagecoach*; John Ford, 1939) no sería tanto la palpable manifestación de un discurso racista y colonialista como la satisfacción inmediata del horizonte de expectativas del público adicto al género *western*. La distancia entre representación y mundo real —o entre icono y referente— estaría así perfectamente marcada y delimitada por el propio enunciado. Sin embargo, es obvio que una cinta como, pongamos por caso, **La venganza de Ulzana** (*Ulzana's Raid*; Robert Aldrich, 1972) parte, precisamente, de la inclusión de un tratamiento realista de la violencia como forma de “ensuciar” un género clásico y proponer esa lectura política que las convenciones genéricas elidían. Para llegar a ese terreno es precisa una depuración en la representación de la violencia que los cineastas posclásicos que se adentran ya en las décadas de los setenta y ochenta irán cultivando progresivamente: basta comparar los primeros trabajos de Fleischer con su perturbador diptico **El estrangulador de Boston** (*The Boston Strangler*, 1968) y **El estrangulador de Rillington Place** (*Ten Rillington Place*, 1970) o con cintas como **Los nuevos centuriones** (*The New Centurions*, 1972); al Samuel Fuller de **La casa de bambú** (*House of Bamboo*, 1955) o **Invasión en Birmania** (*Merrill's Marauders*, 1962) con el de **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1979) y **Perro blanco** (*White Dog*, 1982); la violencia “de tesis” que Aldrich plantea en **Attack!** (1956) con el cinismo que

se trasluce en *Doce del patíbulo* (*The Dirty Dozen*, 1967) o *Comando en el Mar de China* (*Too Late the Hero*, 1970)... Depuración que supone despojar a la violencia de aquel componente “melo-dramático” que Mann y Ray habían intensificado para convertirlo en poética marca de estilo: una primera operación consiste en desnudar al acto violento del efecto amortiguador y empático de la música, y una segunda, en mostrar gráficamente lo violento eludiendo las gestulaciones del actor, reduciendo el cuerpo a organismo inerte. Es decir, aminorando la distancia que nos separaba del gesto violento y aumentando en cambio la que nos aproximaba al efecto conmovedor. Esta “des-espectacularización” de la violencia fue tradicionalmente interpretada por la crítica como síntoma de la maduración del estilo de estos directores y como prueba irrefutable de un compromiso moral a la hora de ponerla en escena. Incluso quedaba a salvo del reproche un director como Sam Peckinpah, que basó su puesta en escena en una sobrestimulación de lo violento con cintas como *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) o *Quiero la cabeza de Alfredo García* (*Bring Me the Head of Alfredo Garcia*, 1974). Se entendía que su pretensión era la de cortocircuitar la recepción pasiva del espectador para hacerlo más consciente de la violencia de su entorno, o –como lo leyó una crítica española de los ochenta dada al malditismo y a un desencanto romántico hoy risible– la de convertirla en única expresión posible de integridad existencial en un mundo corrupto. En cualquier caso, sobre lo que siempre se insistía era sobre la idea de “referencialidad” de esa violencia: su presencia nunca era frívolo espectáculo sino un “discurso” sobre las lacras de la sociedad americana.



La década de los setenta dio pie a un cine fuertemente politizado, incluso en los terrenos de los géneros clásicos: el *thriller* y el *western* se pegan un baño de realidad, se contaminan de puestas en escena que rozan el registro documental o buscan cierto rigor histórico basado en el desempolvamiento de rincones oscuros. Los universos estereotipados y los constructos míticos se derrumban y dejan paso a personajes ambivalentes o directamente mezquinos. Se desarrollan todo tipo de estrategias anempáticas para alejar al espectador de la representación, para evitarle la identificación automática y dejarlo en un confuso terreno de indecisión respecto a los protagonistas. *Harry, el sucio* (*Dirty Harry*; Don Siegel, 1971), *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*; William Friedkin, 1971), *Carne viva* (*Prime Cut*; Michael Ritchie, 1972), *Los implacables, patrulla especial* (*The Seven-Ups*; Philip D'Antoni, 1973), *La gran estafa* (*Charley Varrick*; Don Siegel, 1973), *French Connection 2* (*French Connection 2*; John Frankenheimer, 1975) o *La noche se mueve* (*Night Moves*; Arthur Penn, 1975) adoptan un registro casi documental de la violencia que prefiere la distancia de la cámara y prescinde de la música o una iluminación expresionista y dramática. El *western*, por su lado, deriva hacia un “realismo sucio” que va desde el naturalismo poético del Robert Altman de *Los vividores* (*McCabe & Mrs. Miller*, 1971) o la reflexión crítica del Richard Brooks

de **Los profesionales** (*The Professionals*, 1966) y **Muerde la bala** (*Bite the Bullet*, 1975) hasta revisiones del género en clave oscura como **En nombre de la ley** (*Lawman*; Michael Winner, 1971), **Doc** (**Duelo a muerte en OK Corral**) (*Doc*; Frank Perry, 1971), **Dispara, Billy, dispara** (*Dirty Little Billy*; Stan Dragoti, 1972) o **Chato, el apache** (*Chato's Land*; Michael Winner, 1972). Cintas áridas y feístas que cuestionan la ética y estética hasta entonces imperantes. En ellas los contornos que separan la violencia ritual (“genérica”) de la simbólica (“crítica”) se vuelven borrosos, ya que se pone en primer término todo aquello que los géneros habían evitado elegantemente, pues era la única forma posible de construir un discurso sobre la ética del individuo que se ponía a prueba y alcanzaba su plena identidad a través de la perpetua eliminación del Otro. O, dicho de otro modo, venían a mostrarnos que la representación de la historia o la realidad se construye sobre cadáveres enterrados y el truco consistía en sacar a la luz esos cadáveres. En definitiva, la confrontación directa del constructo mítico con el mundo referencial.

Tales operaciones no se realizan sin un riesgo implícito, el de que el espectador se escorara hacia el nivel del “placer genérico” y descubriera un placer hasta entonces insospechado en esas nuevas representaciones “violentas” de la violencia. En ningún otro subgénero de la época es tan palpable esta paradoja como en las películas *blaxploitation*: títulos como **Las noches rojas de Harlem** (*Shaft*; Gordon

Parks, 1971), **Coffy** (Jack Hill, 1973), **Foxy Brown** (Jack Hill, 1974), **El hombre del clan** (*The Klansman*; Terence Young, 1974) o **Bucktown** (Arthur Marks, 1975) plantean una descarada complacencia espectacular sólo explicable por la satisfacción de las necesidades instintivas del espectador “genérico”, pero que también lleva implícito un posicionamiento político: un revanchismo de las minorías conectado con discursos radicales de la época como los de los Black Panthers. El espectador está más vulnerable que nunca a la autoconciencia de sus “placeres culpables”: el disfrute de la violencia se cuestiona como síntoma de nuestra actitud hacia ella en la vida real. Eso explica el eterno debate sobre si **Harry, el sucio** es una película fascista que hace apología de la violencia o un soterrado discurso crítico sobre la ética individual en la sociedad americana; o la curiosa evolución de un actor-director como Clint Eastwood, denostado en los setenta y ochenta por su frívola espectacularización de la violencia —que alcanza su cénit en la delirante y autoparódica **Ruta suicida** (*The Gauntlet*, 1977)— y alabado hoy como única reserva moral en su tratamiento gracias a trabajos como **Sin perdón** (*Unforgiven*, 1992) o **Mystic River** (*Mystic River*, 2003), películas que han desplazado el foco de atención del acto violento en sí al dolor que provoca a su alrededor. Pero, hoy como entonces, la obra de Eastwood sigue ejemplificando esa tensión entre crítica y espectáculo. **Mystic River** o **Million Dollar Baby** (*Million Dollar Baby*, 2004) provocan un nuevo conflicto al marcar esa inflexión hacia el sufrimiento como centro de aten-



Harry, el sucio



Pulp Fiction

ción: el difuminado de fronteras entre un discurso referencial sobre el mundo y la estricta observancia de los códigos del melodrama al que esas cintas pertenecen.

En ese panorama, la estética de la violencia en la era posmoderna sólo puede provocar el pasmo, el desconcierto o el más directo rechazo. En primer lugar, pone sobre el tapete la “banalidad” de toda violencia. La en su día tan polémica escena de **Pulp Fiction** (*Pulp Fiction*; Quentin Tarantino, 1994) en que a un pobre tipo le vuelan la cabeza por un absurdo desliz reduce la muerte a situación molesta y poco más. El

gesto violento ha perdido su naturaleza ontológica en el cuerpo del relato: en la narración clásica y moderna, la violencia “siempre tenía sentido” y no era un fin en sí misma; en la posmoderna es un aspecto más en la total estetización del referente, en su conversión en representación que guarda una distancia con el espectador y su entorno. Algo de ello atisbaba ya Peckinpah en su espléndida **Clave: Omega** (*The Osterman Weekend*, 1983), donde la violencia tridimensional se volvía “plana” en las imágenes reproducidas por monitores y televisores. La estética posmoderna ha sido acusada de frivolar la muerte y de reducirla a juego, a experiencia sensorial seductora



(con el sentido etimológico de *se-ducere*, de separar, apartar del “camino recto”: es indecente, inmoral). Se ha producido una “re-espectacularización” de la violencia que, a juicio de los más apocalípticos, ha borrado de un plumazo las conquistas de la modernidad y ha propiciado la conversión del acto violento en una imagen “desreferencializada” y “desustancializada”, carente de conexión con el mundo real y sin aparente efecto sobre seres humanos “verdaderos”. Ha sido desdramatizada e igualada en la diégesis a otros ingredientes nimios y anecdóticos: en **Pulp Fiction** la muerte accidental de un hombre tiene el mismo rango narrativo que un discurso sobre las hamburguesas con queso.

La equivalencia con la estética y ética del videojuego es inmediata para una crítica que ya ha encontrado una nueva bestia negra a la que achacar el desmoronamiento de la narración “correcta” (recordemos que en los noventa fue el videoclip). Lo que se olvida en discursos de este tipo es cómo la estética posmoderna ha creado un catálogo autorreflexivo que aspira a fagocitar “todas” las formas posibles de representación de la violencia para contrastarlas y subrayar lo que en ellas hay de convención representativa, de aparato retórico. El propio Tarantino incluye en **Reservoir Dogs** (*Reservoir Dogs*, 1992) otra escena, también célebre, que propone cierta dialéctica entre violencia “ritual” y “simbólica”. Michael Madsen tortura a un policía y se dispone a

rociarlo de gasolina para prenderle fuego. En la radio suena una canción atractiva, rítmica, hedonista, que podría conducirnos a esa concepción frívola y esteticista de la violencia: el ejecutor se pone a bailar alegremente mientras realiza su macabra tarea. Sin embargo, un plano secuencia sigue a Madsen cuando sale del garaje donde se desarrolla la escena para ir a su coche, coger un bidón de gasolina y volver a entrar: el movimiento de cámara enlaza dos espacios (interior y exterior) para contrastar dos modos de representación. En el interior está la música, el mundo de la banalidad posmoderna, de una sociedad de consumo que se auto-define por las canciones que escucha o las películas que ve; en el exterior, un silencio apabullante, la constatación de cómo ese acto de violencia se diluye en la indiferencia del mundo moderno. Una brutal sátira de los medios de comunicación como **Asesinos natos** (*Natural Born Killers*; Oliver Stone, 1994) se apropia de un amplio catálogo de representaciones de la violencia (ritual, crítica, sensacionalista e hiperrealista) para construir un monumental *collage* que demuestra cómo los límites entre ellas pueden ser fácilmente vulnerados. Acusar al film de Stone de convertir la violencia en espectáculo seductor sería una lectura tan errónea como decir que Jonathan Swift apoya el canibalismo en su célebre sátira *Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda constituyan una carga para sus padres o para su país y para hacerlos útiles a la sociedad* (1729), donde parodia el discurso político proponiendo como solución a la pobreza comerse a los hijos de los pobres. O acusar a **Kill Bill** (*Kill Bill*; Quentin Tarantino, 2003-2004) de violencia “gratuita” implica no entender su carácter de ensayo formalista sobre la historia de la violencia “genérica” desde un claro distanciamiento que pone en primer término todo lo que tiene de estilización, de “puesta en escena”. Son lo que Robert Stam llama “errores genéricos” (6) que provienen de no comprender las intenciones y naturaleza de filmes que participan de una “irreverencia carnavalesca” (7) que tiene como tema la violencia.



Asesinos natos



La tipología de Giroux, por otra parte, muestra cierta incoherencia en su criterio clasificatorio. La línea que separa a la violencia “ritual” e “hiperreal” de la “simbólica” es cualitativa (una cuestión de “moral”) mientras que la que distingue a la “ritual” de la “hiperreal” es cuantitativa: se trata de una “*sobreestimulación tecnológica*”. En realidad, los problemas que plantea la violencia “hiperreal” no son diferentes de los que se daban en el cine clásico con la violencia “ritual” (o el “placer genérico” de Altman), si analizamos esos géneros desde una perspectiva política o como instrumentos pedagógicos (que es lo que hace Giroux). Los indios que mueren en **La diligencia** o los soldados japoneses acibillados en **Objetivo: Birmania** (*Objective, Burma!*; Raoul Walsh, 1945) están tan “desustancializados” como los zombis que eliminan los protagonistas de **Resident Evil** (*Resident Evil*; Paul W.S. Anderson, 2002); del mismo modo, el Oeste de Ford o la Segunda Guerra Mundial ideológicamente “re-construida” en la película de Walsh son tan autorreferenciales como el universo “desreferencializado” del film de Anderson. Es más, puede que este último, al reproducir los espacios creados por el motor gráfico de un videojuego ampliamente difundido y consumido, establezca una conexión más “auténtica” con un referente intertextual absolutamente real para un amplio sector de la población (puesto que es “re-conocido”) que los escena-

rios ilusionistas del cine clásico, un cine fundamentalmente escapista cuyos vínculos con sus pretendidos referentes han desaparecido para nuevas generaciones de espectadores que ya no comparten sus códigos representativos y se identifican con otros propios de su época. El rechazo de cierta crítica a algunas películas de acción actuales obedecería más bien a consideraciones estéticas —cuestiones de montaje, iluminación, duración de los planos, concepción del sonido y organización de la narrativa— enmascaradas bajo coartadas éticas. Tal vez se estén desarrollando nuevas “formas de ver” que no confundan necesariamente representación con registro y que sean capaces de distinguir los marcos que limitan la ficción porque estos se hacen visibles a través de su “hiperfísicidad”, por una amplificación sensorial *bigger than life*. En el cine de ficción ni la imagen “es” el referente ni “suplanta” a la realidad, como piensan tantos visionarios apocalípticos. Más bien, la imagen forma parte inextricable de ese mundo referencial y de la percepción que hacemos de él.

La réplica a la anterior argumentación podría ser la justificación narrativa que la violencia tenía en los filmes de Mann o Ray, una violencia que hacía “crecer” a los personajes: el John Wayne de **La diligencia** se consolidaba en un itinerario donde el indio era el obstáculo a eliminar, mientras que la Milla Jovo-



vich de **Resident Evil** ni siquiera conoce su identidad y queda reducida a la condición de icono, de superficie bella y comercializable. Pero esa frontera convencional se vuelve borrosa si aplicamos al cine clásico los mismos parámetros éticos con que reprobamos a la posmodernidad. Aparentemente, el desarrollo del personaje en el cine clásico conduciría a la creación de un “mito ético”, mientras que el relato posmoderno pone en escena la construcción de un “mito estético” que no es reconocible por consideraciones psicológicas, sino por rasgos “superficiales”. Pero no pequemos de ingenuos: los mecanismos de construcción del héroe en el cine clásico se basan en una reduccionista mezcla de arquetipos míticos, estereotipos genéricos y tópicos psicologistas que aspiran a una profundización tridimensional que es sólo “apariencia de profundidad”; los constructos del cine posmoderno se articulan en una serie de rasgos “visuales” (el traje del superhéroe, su gestualidad, determinada pose ideal para fomar parte de un afiche o carátula...) que remarcan su “bidimensionalidad”. Al estudiar el teatro kabuki, Ernst Earle distinguía entre formas “*presentacionales*” (en las que el actor no pierde su condición de tal y el público no lo ve como una “persona real”) y las “*representacionales*” (donde interesa borrar la presencia del actor y pretender una ilusión de realidad que lo convierta en “persona real”) (8). No es casualidad que la estética posmoderna beba tanto de fuentes orientales —el *chambara*, el *anime* y el *yakuza eiga* japoneses, el *wuxia pian* chino, el cine de artes marciales hongkonés o el *heroic bloodshed* de John Woo— a la hora de establecer una puesta en escena de la violencia más “presentacional” que “representacional”. Puesta en escena que sutura la brecha abierta por el cine americano posclásico al enfrentar los universos genéricos con el mundo referencial. La “re-espectaculari-

zación” de la violencia tiende un inesperado puente entre cine clásico y posmoderno, aunque con una importante diferencia. El cine construye iconos: John Wayne en **La diligencia** lo es tanto como Milla Jovovich en **Resident Evil**. Sin embargo, Jovovich no oculta su condición de superficie, mientras que Wayne es un ente ilusionista, un modelo de mediación simbólica con el mundo referencial. Quizá el debate ético se invierta ahora si atendemos a lecturas políticas o sintomáticas: ¿no es más inocua una “superficie” que se delata como tal y gestiona la violencia en “su” espacio autorreferencial que un mito surgido de la historia que se construye a través de la violencia ejercida en un universo de ficción que se crea y consume como ilusión de realidad?

NOTAS

1. Traducido al castellano como *Cine y entretenimiento: Elementos para una crítica política del filme*, Paidós, Barcelona, 2003.
2. *Ibidem*, pág. 222.
3. *Ibidem*, pág. 226.
4. Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, págs. 199-207.
5. Gérard Imbert, *El zoo visual: De la televisión espectacular a la televisión especular*, Gedisa, Barcelona, 2003, págs. 66-67.
6. Robert Stam, *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001, pág. 155.
7. La expresión es de Stam. *Ibidem*.
8. Ernst Earle, *The Kabuki Theatre*, Grove Press, Nueva York, 1956, págs 67-68. Citado por Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, 1979, págs. 69-70.