

ESTILIZACIÓN DE LA VIOLENCIA EN EL CINE ESTADOUNIDENSE Y LATINOAMERICANO¹

Fernando Gonzalo Villacrés Landívar

Licenciado en Cine
Universidad de las Artes

Análisis

Para el docente estadounidense James Kendrick, en su obra *Film Violence: History, Ideology, Genre* (2009), durante toda la historia del cine la violencia cinematográfica no ha fallecido en ningún sentido, de hecho, solo ha perdurado, aunque floreció y «cineastas de todo el mundo han experimentado, innovado, jugado, subvertido y repetido representaciones violentas en la pantalla en prácticamente todos los géneros imaginables». ² Así mismo, Kendrick afirma que estudios realizados en torno a los rendimientos de la taquilla desde finales de los sesenta han mostrado un marcado aumento en la popularidad de los «géneros propensos a la violencia» tanto en Estados Unidos como alrededor del mundo.

Además, por la agresividad proyectada en pantalla los espectadores estiman otorgarles la antipatía o la atracción a dichas imágenes, dado que pueden allanarse a algo más que la violencia misma. Por ejemplo, la película *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn, ciertamente avivó la ira

61

¹ Capítulo IV de la tesis de grado «Análisis comparativo referente a la representación de la violencia en las películas ecuatorianas *Mejor no hablar de ciertas cosas*, *Crónicas* y *Cuando me toque a mí*», de la Escuela de Cine, Universidad de las Artes, 2022.

² James Kendrick, *Film Violence: History, Ideology, Genre* (Nueva York: Columbia University Press, 2009), 2.

de muchos críticos y comentaristas por su narración, dado que lo cruel del filme estaba tejiendo una disposición ideológica aún mayor que evidenciaba la creciente brecha generacional, fomentando la simpatía y la identificación con la pareja joven, glamorosa y forajida de la película. Esto la hizo aún más potente y, por lo tanto, peligrosa. Una cinta similar a esta es *Natural Born Killers* (1994), de Oliver Stone, cuyo guion original fue redactado por Quentin Tarantino: presenta a esta pareja de despiadados homicidas que recorren el país cometiendo fechorías, luego son capturados y se arma toda una campaña mediática sensacionalista que deviene en un culto por parte de los espectadores que asumen a esta pareja como ídolos antisistema.

Kendrick resalta que el público en general tiende a ver la violencia cinematográfica como una amenaza moral y social. Indican que sus opiniones a menudo son formadas por los medios de comunicación y los políticos que usan las ciencias sociales para justificar sus argumentos de que la violencia mediática constituye un mal social.

Es así como la violencia cinematográfica se entiende mejor como una percepción, una etiqueta

que se adjunta a las representaciones fílmicas de ciertos comportamientos y acciones. La agresividad es un término elástico, deslizante y flexible que se desplaza y cambia a lo largo de la historia y en diversas culturas. Diferentes audiencias ven la violencia cinematográfica de manera diferente, pero incluso dentro de la mentalidad del individuo no es una entidad fija y siempre está sujeta a reconsideración, tal como refiere Kendrick en su texto.

Un caso interesante a analizar es acerca de una escena de combate de *Monty Python and the Holy Grail* (1975), de Terry Gilliam, en la que el personaje del rey Arturo libra una batalla sangrienta con un caballero vestido de negro. Al inicio parece ser una inocente pelea y luego se transforma en un cruento acto dado que el rey Arturo le corta los brazos y las piernas una a una mientras el caballero seguía ofreciendo combate. Queda claro que esta parodia cómica medieval realizó, como exclama Kendrick, una codificación estilística del acto violento en el tono y en el estado de ánimo, del acto violento de la escena y la película en su conjunto, debido a que los espectadores —que de otro modo se estremecerían al ver la sangre en la pantalla— serían



Combate cómico medieval con desmembramiento. Fotograma de escena, *Monty Python and the Holy Grail*, 1975, de Terry Gilliam.

capaces de reírse durante dicho combate.

Así, Kendrick sugiere:

Esta escena se representa con efectos de mala calidad que, sin embargo, hacen un completo uso de chorros de arterias y tejido triturado. Si bien esto puede hacer efectivo para una comedia, la combinación de fuerte violencia con un tono que podría ser percibido como inapropiado, es un punto de crítica frecuente, especialmente para películas contemporáneas de Hollywood que han mezclado efectivamente la comedia con la violencia realista.³

Ya que hemos visto que existen numerosos componentes que ayudan

a moldear nuestra percepción de la violencia en la pantalla, el comportamiento en sí debe ser considerado, así como la forma estilística en la que se representa. Además, hay que pensar en el realismo de la violencia fílmica, que es directamente relacionado con los componentes conductuales y estilísticos, así como con las expectativas de la audiencia.

No obstante, siempre queda dando vueltas la idea de que la violencia fílmica es «placentera», lo cual genera controversia, a pesar de que millones de compradores de *tickets* para ir a los estrenos en todo el mundo amerita que así es. Esta es la esencia contradictoria natural de la violencia cinematográfica, donde lo único más fuerte que las condenas de dicha violencia visual es el sonido ensordecido de los frenéticos asistentes que corren en

³ Kendrick, *Film Violence...*, 20.

estampida hacia el siguiente filme cruel, sean estas sagas de *El caba-llero de la noche* (2008) o un horror sangriento como los *remakes* de *The Texas Chainsaw Massacre* (2003), de Marcus Nispel.

Así mismo, Kendrick pretende resumir al concepto de violencia cinematográfica no como una sola cosa, sino más bien como un complejo conjunto de prácticas significantes que son sobretodo entendidas por los espectadores como una experiencia subjetiva. También esta es a la vez comportamiento y estilo, informado en todos los niveles, desde la concepción hasta la recepción «por el contexto socio-histórico en el que se crea, los impulsos estéticos del cineasta, las presiones de las regulaciones externas y el estado de ánimo y el rango de la audiencia que lo ve»⁴.

Por otro lado, desde Latinoamérica podemos acercarnos a los aportes del cineasta brasileño Glauber Rocha, quien teorizaba en torno a la historia fílmica brasileña pretéritamente desde el *cinema novo*, que enfocaba el interés de sus filmes en el *sertão*, la opresión y el hambre. Rocha realiza *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), donde justamente se puede observar

harta carga de imágenes violentas que alcanzan notoriamente una función catártica y revolucionaria. Tal como expresa David Oubiña en su artículo de «Violencia y Utopía», comparto por completo esta premisa dado que la vastedad del *sertão* (campo) brasileño desértico es el lugar apropiado para las utopías y transformaciones donde los personajes campestres Rosa y Manuel transitan el terreno que resulta de gran aprendizaje. Al inicio se libertan de su patrón, luego pasan situaciones de sumisión ante el mesianismo «del beato o al anarquismo del cangaceiro, antes de comprender la necesidad de rebelarse contra todo poder. Hay, en ese proceso, una pedagogía de la violencia que conduce a la liberación»⁵.

Por otro lado, de Rocha considero oportuno explorar brevemente su tesis «Estética del hambre» (1965) en la que refiere notables cuestionamientos sobre cómo reaccionarían los espectadores europeos ante las producciones cariocas que se tratan acerca de una cultura cargada de miseria y tragedia. Ante esto Rocha deduce que el «ni el latino comunica su verdade-

4 Kendrick, *Film Violence...*, 31.

5 David Oubiña, «Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano», *Fuera de Campo*, vol.1, n.o 3 (2017): 26.

ra su verdadera miseria al "hombre civilizado", ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino»⁶. Ciertamente avala su estudio dado el momento cinematográfico brasileño de la época, del que menciona que eran solamente mentiras elaboradas de la verdad donde los exotismos formales vulgarizaban los problemas sociales, y cuestiona que el observador europeo, al estar frente de creaciones artísticas tercermundistas, muestra una disposición de añoranza del primitivismo, mirada que la refiere como una condición colonialista.

Rocha reflexiona sobre las películas más emblemáticas del *cine-ma novo* y afirma:

El hombre latino no es solamente un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Ahí reside la trágica originalidad del Cinema Novo frente al cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, pese a ser sentido, no sea comprendido... De Aruanda a Vidas Secas, el Cinema Novo narró, describió, profetizó, discursó,

analizó, excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, comiendo raíces, robando para comer, matando para comer, huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras: fue esta galería de hambrientos la que identificó al cinema novo con el miserabilismo tan condenado por el gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público —este último, no soportando las imágenes de la propia miseria.⁷



Manuel dialoga con el cangaceiro. Fotograma de escena, *Deus e o Diabo na terra do Sol*, 1964, de Glauber Rocha.

Obviamente existieron otros realizadores que acompañaron a Rocha en aquella época, ya que en América Latina, en la década del 60, surge el

⁶ Glauber Rocha, *La revolución es una eztétyka* (Buenos Aires: Caja Negra, 2011), 30.

⁷ Rocha, *La revolución es una eztétyka*, 31-32.

nuevo cine latinoamericano como un movimiento que abrió la senda del realismo cinematográfico en la región. Estos filmes realistas fueron adjuntados de manifiestos sobre el cine y la descolonización de la mirada, además, este colectivo fílmico combinó aspectos formales del «neorrealismo italiano y de la Nouvelle Vague francesa con las ideas revolucionarias y descolonizadoras de la época»⁸. Así, pues, tenemos como referentes a cintas como *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomas Gutiérrez Alea; *Tierra en trance* (*Terra em transe*, 1968), de Glauber Rocha; *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas; y *La sangre del cóndor* (*Yawar Mallku*, 1969), de Jorge Sanjinés. Las producciones del nuevo cine latinoamericano y del *cinema novo* se oponían a las suntuosas obras clásicas de Hollywood y aspiraban a un cine más realista donde la actitud política de los realizadores y la libertad creativa era pieza vital en sus filmes.

Curiosamente emerge una segunda ola de realismo en Latinoamérica a finales de los 90 en la que persisten la dinámica de producciones enfocadas en la puesta en escena, con mayor trabajo de actores, vestuarios y locaciones. Obras fílmicas con marcado contenido violento y explícito sexual predominante en los sectores marginales que cuentan las historias con la crudeza por la lucha diaria por la sobrevivencia, que impactan a los espectadores. De este lapso cinematográfico florecen en aquel momento: *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria en Colombia; *Pizza, birra y faso* (1998), de Bruno Stagnaro e Israel Caetano, y *5 pal' peso* (1998), de Raúl Perrone, en Argentina; *Ratas, ratones, rateros* (1999), de Sebastián Cordero en Ecuador; y *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu en México.

8 Jorge Flores Velasco, «Cronotopos en trance. La mirada descolonizadora de la novela Don Goyo llevada al cine», en *Formas del tiempo*, edición de Olga del Pilar Torres (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021), 81.



El cordobés con un amigo atacando a hombre sin pies mendigo de noche. Fotograma de escena, *Pizza, birra, faso*, 1998, de Bruno Stagnaro e Israel Caetano.



Marginalidad urbana canina y desenfadada. Fotogramas de película, *Amores perros*, 2000, de Alejandro González Iñárritu.

Bibliografía

- Flores Velasco, Jorge. «Cronotopos en trance. La mirada descolonizadora de la novela Don Goyo llevada al cine». En *Formas del tiempo*, editado por Olga del Pilar Torres, 69–90. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Kendrick, James. *Film Violence: History, Ideology, Genre*. Nueva York: Columbia University Press, 2009.
- Oubiña, David. «Violencia y utopía. Las huellas del Nuevo Cine Latinoamericano». *Fuera de Campo*, vol. 1, n.º 3 (2017).
- Rocha, Glauber. *La revolución es una eztétyka*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.