

Representaciones actuales de la violencia

Claudio Zulián

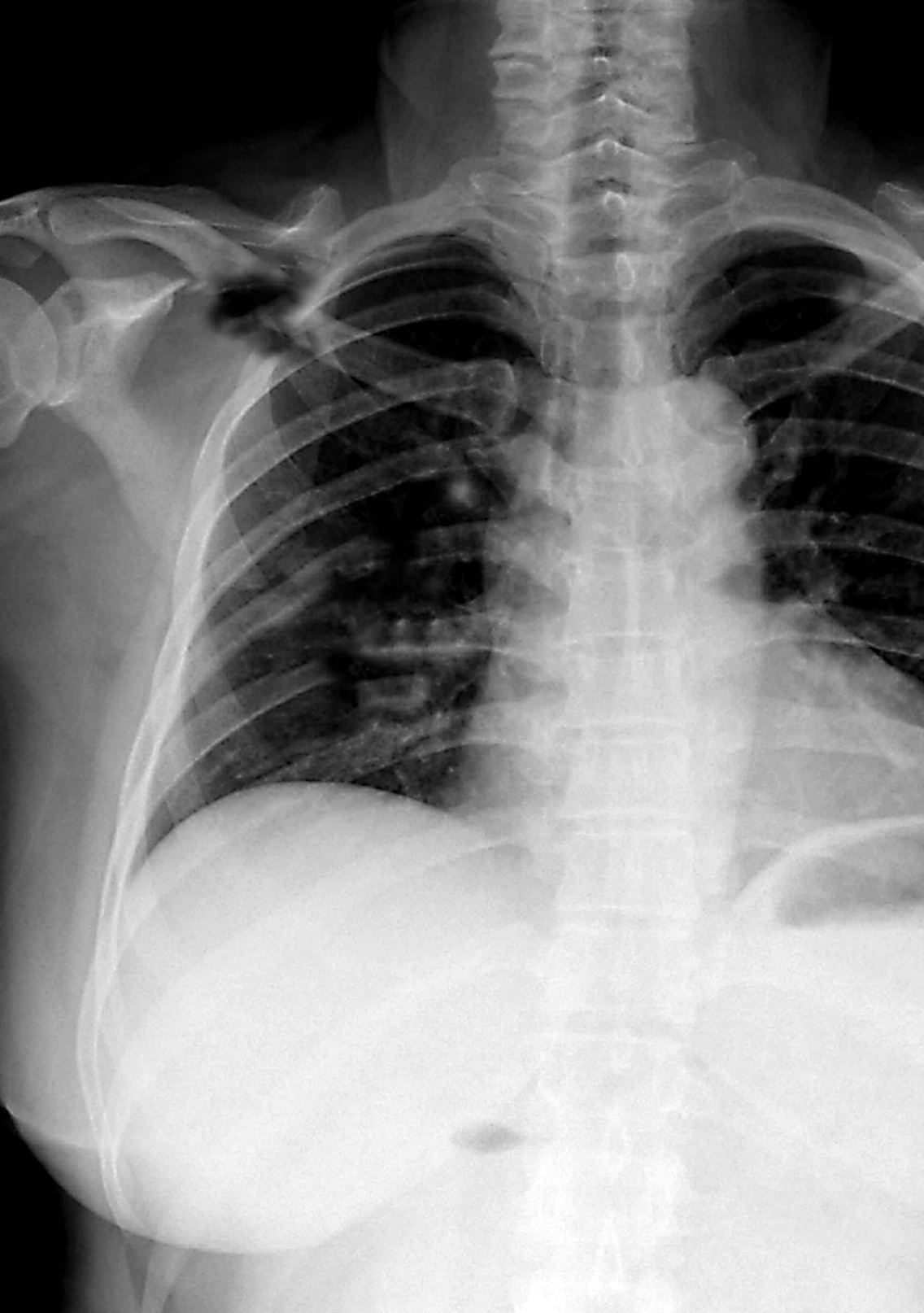
La guerra de Vietnam fue la primera y probablemente la última guerra que tuvo un fiel reflejo en los medios. La televisión había madurado ya a suficiencia su organización y sus aparatos técnicos como para «cubrir» la guerra. Atrevidos reporteros apostados en primera línea de fuego captaban la cruda realidad del combate y la retransmitían rápidamente. En Estados Unidos, por otra parte, los televisores figuraban entre los electrodomésticos de la mayoría de los hogares. Así circularon por primera vez, casi en tiempo real, imágenes espeluznantes que reflejaban con realismo los horrores de la guerra. Los comportamientos inhumanos y crueles de ambos bandos se plasmaron en grabaciones que todos recordamos todavía: el oficial survietnamita que mata a un prisionero indefenso de un tiro en la sien, la

niña que huye medio quemada del bombardeo de napalm de su pueblo.

El ejército norteamericano achacó a la difusión de estas imágenes la desmoralización de una sociedad que se fue volviendo más y más reticente a la prosecución de la guerra, hasta convencer a la clase política de la necesidad de firmar un tratado de paz en 1973: la primera vez que el ejército de Estados Unidos era derrotado, según parece.

En consecuencia, los militares estadounidenses pusieron desde entonces un cuidado extremo en evitar que pudiera haber imagen alguna que documentara la realidad del combate.

Como hemos podido apreciar en la última guerra de Iraq, los periodistas



tienen ahora restringido el acceso al campo de batalla —el ejército «no puede asegurarles la protección», según el amenazador eufemismo empleado—; se bombardean los centros de información independientes —la sede de Al Jazeera o el Hotel Palestina, donde se reunían las periodistas en Bagdad—; se buscan todos los argumentos y los subterfugios para amedrentar y confundir a la prensa y a la televisión, evitando la publicación siquiera de las fotografías con los ataúdes de los caídos.

El ejército de los Estados Unidos ha marcado naturalmente la pauta para todos los militares del mundo, en especial en los países democráticos que tienen, como ellos, que contar con el peso de una opinión pública libre. El resultado del esmero en la ocultación y la manipulación es que, efectivamente, tenemos poquísimas imágenes de los escenarios de las guerras actuales en las que intervienen los ejércitos de los países «más desarrollados», como la guerra de Iraq o la de Afganistán. Las imágenes difundidas por los ejércitos tienen mucho más que ver con los vide-

ojuegos que con las carnicerías, hasta el punto que Jean Baudrillard pudo titular un ensayo en que analizaba esta situación *La guerra de Iraq no ha sucedido*.

En la televisión las imágenes violentas que predominan ahora son las que están relacionadas con los «sucesos», tanto si se trata de desastres naturales como de accidentes o asesinatos. Estos hechos y sus representaciones se magnifican, independientemente de su importancia, para lograr clímax dramáticos. Es así como un asesinato puede ser noticia durante una semana y después ser argumento de programas sensacionalistas en forma de reconstrucción dramatizada. Los medios de comunicación se sitúan de este modo en el límite entre la noticia y la ficción, puesto que, aunque en el origen haya un hecho real, sus dimensiones y sus circunstancias son inventadas. La representación de la violencia adquiere un carácter fantasmático que alimenta —y es alimentado por— un miedo difuso de los espectadores. Éstos perciben su entorno como peligroso incluso cuando viven en algunas de

las sociedades más pacíficas de la historia. Italia es un caso paradigmático de tal situación: Roma figura en las estadísticas como una de las ciudades más seguras del mundo y sus habitantes como los que más miedo tienen. Basta tener la experiencia de ver la televisión italiana para entender dónde están, en buena medida, las raíces de semejante deriva paranoica. Tampoco hay que olvidar que la mayor parte de la televisión italiana es coto privado del actual primer ministro que, como otros gobernantes actuales, ha sabido explotar y multiplicar el miedo de los ciudadanos con fines políticos.

La «noticias-ficciones» violentas están acompañadas en los medios de comunicación actuales por otras representaciones, estas sí, completamente ficcionales, que proponen al espectador el disfrute de la violencia en grandes dosis.

Aunque las películas de terror y los *thrillers* tengan una historia tan dilatada como el cine mismo, su aspecto presente tiene unas características particulares. El Código Hayes (las

reglas de censura que se autoimpuso Hollywood en los años 30) limitaba radicalmente la posibilidad de representar la violencia de manera realista en el cine. De ahí que en la mayoría de los *westerns* clásicos los tiroteos tuvieran consecuencias casi invisibles. A partir de finales de los años cincuenta y en particular a lo largo de los sesenta, estas prohibiciones fueron quedando sin efecto bajo el doble empuje del mercado y de una profunda crisis ética e institucional que afectó a la sociedad entera. En Estados Unidos los primeros *gore* muestran una gran potencialidad económica: *Blood feast* (Lewis, 1963) supone un éxito comercial para su autor y abre la vía al género. Poco después, buenos directores como Sam Peckinpah (*The wild bunch*, 1969) o Arthur Penn (*Bonnie & Clyde*, 1967) revelan la capacidad dramática de la violencia realista e hiperrealista. En Europa, cineastas como Godard (*Week-end*, 1967) o Pasolini (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), vehiculan sus críticas políticas y sociales a través de escenas extremadamente violentas. Naturalmente, en Europa también se

empiezan a producir películas *gore* y de horror. La cinematografía española, por ejemplo, conoce curiosas mezclas de horror y crítica sociopolítica en las películas de Eloy de la Iglesia (*La semana del asesino*, 1972). Durante algunos años, la representación hiperrealista de la violencia mantiene su capacidad crítica. El cine *punk* de Nueva York, por ejemplo, en los años ochenta está constituido por películas extremas donde sangre y sexo generan imágenes al límite de lo soportable, en un evidente intento de transgresión visual y de provocación del espectador.

Sin embargo, en esos mismos años, las escenas de violencia extrema, aupadas por el éxito comercial, van pasando de la serie B a las películas más comerciales y a la televisión. En su progresiva difusión encuentran incluso menos obstáculos que las escenas de sexo. Éstas, llevadas por la misma mutación cultural, también pasan de la serie B al *mainstream*, pero con limitaciones mucho más severas.

En la actualidad podemos encontrar escenas de clásico *gore* —descuarti-

zamientos, asesinatos en todas las variantes, torturas— en series que la televisión emite en *prime time*. La banalización ha ido neutralizando la carga crítica de las representaciones violentas y las ha reducido cada vez más al puro entretenimiento. Las escenas de violencia extrema son, ahora mismo, imposibles de utilizar como indicadores de una discusión ideológica o como denuncia política o social. Sólo tienen valor como distracción —son «comerciales»—.

La razón por la que una escena extremadamente violenta puede ser «comercial» nos remite a nuestra fascinación inacabable por la muerte y, como diría Sade, por «el erotismo del acto asesino». Pero, además, la representación de la violencia va actualmente casi siempre acompañada por una voluntad expresa de provocar «miedo» en el espectador. Habla de ello, por ejemplo, la particular disposición formal que, a través de estiramientos y encogimientos del tiempo narrativo, subrayados sonoros diégeticos y extradiegéticos, y elipsis visuales, intenta transmitir la máxima angustia al público.

El miedo se nos revela así como el nexo de unión entre casi todas las representaciones actuales de la violencia, tanto en las noticias como en las ficciones. Las representaciones de la violencia no tienen como primera finalidad la de invitar a la mimesis, a la imitación, sino la de provocar miedo. De ahí su carácter eminentemente fantasmático, hiperbólico en sus formas e irreal en sus contenidos.

Como ya apuntamos a propósito de las noticias-ficciones, entre la representación fantástica de la violencia y el miedo se genera una circularidad: el miedo se expresa en estos fantasmas y estos fantasmas lo alimentan.

En Internet es fácil hallar aún mayores evidencias de esta peculiar retroalimentación entre miedo y representación de la violencia.

Por una parte, los grupos terroristas o las organizaciones de delincuentes se toman al pie de la letra las representaciones más escalofriantes de la violencia fantástica y las vuelven reales para conseguir un efecto de terror en los enemigos y rivales. Ejecuciones y

torturas se graban y se cuelgan en la red con este propósito. Pero bajo el mismo epígrafe en YouTube, por ejemplo, se pueden encontrar clips de películas y pequeñas ficciones caseras que muestran las mismas escenas, con abundancia de rudimentarios efectos y de *ketchup*. Esta circularidad es a la vez el éxito y la derrota de los intentos de los terroristas. Cualquier vecino incluirá ahora el terrorismo entre sus miedos cuando las probabilidades de ser víctima de un atentado son infinitamente menores que las de ser víctima de un accidente de tráfico. Pero al mismo tiempo, ese mismo vecino devolverá la imagen real de una violencia terrorista al limbo de las violencias fantásticas, representándola en el comedor de su casa y filmándola con su *webcam*.

Que la nuestra sea una sociedad del miedo no es ninguna novedad. Como resume Yves Michaud, nos caracteriza «el sentido de confort y seguridad como ciudadanos protegidos, dotados de propiedades, de seguros y de derechos» (*Changements dans la violence*). El individuo que mide continuamente sus derechos y sus intere-

ses es un individuo abocado al miedo. Siempre *consciente* de sí mismo y de su entorno, para poder efectuar sus cálculos, no puede más que medir su irremediable fragilidad. Los límites de sus cálculos son la certeza del *accidente* con el que hay que contar para poder evaluar el nivel de seguridad al que se considera que tiene derecho. En este horizonte, el recurso a periódicas e hiperbólicas representaciones de violencias imaginarias se vuelve necesario para exorcizar no ya alguna amenaza concreta, sino el miedo mismo. Pero se trata de efímeros momentos de catarsis que en nada liberan y dan, además, pistas a quienes sobre el miedo construyen su poder.

Claudio Zulián
és director de cine i artista.